



COLECCIÓN  
INVESTIGACIÓN


# Cultura Política, Visualidades y Cine

Juan Guillermo Díaz Bernal  
José Gabriel Cristancho Altuzarra  
(Coordinadores)

## Juan Guillermo Díaz Bernal

Doctor en Educación de la Universidad Federal de Uberlândia, Magíster en Educación y Licenciado en Filosofía en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Profesor en la Escuela de Filosofía (UPTC).


[juan.diaz@uptc.edu.co](mailto:juan.diaz@uptc.edu.co)

 <https://orcid.org/0000-0001-8910-820X>

## José Gabriel Cristancho Altuzarra

Doctor en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional, Magíster en Filosofía Latinoamericana de la Universidad Santo Tomás y Licenciado en Filosofía de la Universidad de San Buenaventura. Docente Investigador de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.


[jgcristanchoa@udistrital.edu.co](mailto:jgcristanchoa@udistrital.edu.co)

 <https://orcid.org/0000-0003-4288-4361>

## Ana Yamile Pérez Puentes

Magíster en Educación Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Especialista en Lúdica Educativa. Fundación Universitaria Juan de Castellanos, Licenciada en Psicopedagogía con énfasis en asesoría educativa. Docente de la Institución Educativa Rafael Bayona Niño.


[anayamile.perez@uptc.edu.co](mailto:anayamile.perez@uptc.edu.co)

 <https://orcid.org/0000-0001-6175-6619>

## Patrick Durand Baquero

Magíster en Estudios Políticos de la Pontificia Universidad Javeriana y Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad de La Salle. Profesor de la Escuela de Filosofía (UPTC).


[patrickd41@hotmail.com](mailto:patrickd41@hotmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-5305-944X>

## Leidy Yohanna Albarracín Camacho

Magíster en Estética e Historia del Arte de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Licenciada en Educación - Artes Plásticas - Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Profesora de la Escuela de Filosofía (UPTC).

[leidy.albarracin01@uptc.edu.co](mailto:leidy.albarracin01@uptc.edu.co)

 <https://orcid.org/0000-0002-6372-874X>



# **CULTURA POLÍTICA, VISUALIDADES Y CINE**

Juan Guillermo Díaz Bernal  
José Gabriel Cristancho Altuzarra  
(Coordinadores)

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia  
2021



Cultura política, visualidades y cine / Political culture, visualities and cinema / Díaz Bernal, Juan Guillermo; Cristancho Altuzarra, José Gabriel (Coordinadores). Tunja: Editorial UPTC, 2021. 234 p.

ISBN 978-958-660-579-3

ISBN Digital 978-958-660-580-9

1. Filosofía. 2. Ética Política. 3. Ciencias Sociales. 4. Procesos sociales. 5. Cultura e Instituciones.

(Dewey 107/21) (Thema ATF - Películas, cine)



**Uptc**  
Universidad Pedagógica y  
Tecnológica de Colombia



**Vice**  
Vicerrectoría  
de Investigación y Extensión



**EDITORIAL**  
UPTC



**Dirección de  
Investigaciones**

Primera Edición, 2021

50 ejemplares (impresos)

Cultura política, visualidades y cine

Political culture, visualities and cinema

ISBN 978-958-660-579-3

ISBN Digital 978-958-660-580-9

Colección de Investigación UPTC N.º 209

Proceso de arbitraje doble ciego

Recepción: junio de 2021

Aprobación: agosto de 2021

© Juan Guillermo Díaz Bernal, 2021

© José Gabriel Cristancho Altuzarra, 2021

© Ana Yamile Pérez Puentes, 2021

© Leidy Yohana Albarracín Camacho, 2021

© Patrick Durand Baquero, 2021

© Óscar Pulido Cortés, 2021

© Manuel Alejandro Ojeda, 2021

© Geraldine Juliana Becerra Daza, 2021

© Zamira Neme, 2021

© Ronald Fernando Díaz Castro, 2021

© Nelson Orlando Vargas Montañez, 2021

© Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2021

Editorial UPTC

Edificio Administrativo – Piso 4

Avenida Central del Norte 39-115,

Tunja, Boyacá

comite.editorial@uptc.edu.co

www.uptc.edu.co

**Rector UPTC**

Óscar Hernán Ramírez

**Comité Editorial**

Manuel Humberto Restrepo Domínguez, Ph. D.

Enrique Vera López, Ph. D.

Yolima Bolívar Suárez, Mg.

Sandra Gabriela Numpaque Piracoca, Mg.

Óscar Pulido Cortés, Ph. D.

Edgar Nelson López López, Mg.

Zaida Zarely Ojeda Pérez, Ph. D.

Carlos Mauricio Moreno Téllez, Ph. D.

**Editora en Jefe:**

Lida Esperanza Riscanevo Espitia, Ph. D.

**Coordinadora Editorial:**

Andrea María Numpaque Acosta, Mg.

**Corrección de Estilo**

Martha Liliana Álvarez Ayala

**Editorial JOTAMAR S.A.S.**

Calle 57 No. 3 - 39.

Tunja - Boyacá - Colombia.

Libro financiado por la 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.

Libro resultado del proyecto de investigación “Creación, Cultura Política y Educación” UPTC- DIN – SGI 2722

Citar este libro / Cite this book

Díaz Bernal, J. & Cristancho Altuzarra, J. (Coords.) (2021). *Cultura política, visualidades y cine*. Tunja: Editorial UPTC.

DOI: <https://doi.org/10.19053/9789586605793>

## **RESUMEN**

El propósito de este libro es analizar las relaciones que se dan entre cultura política, visualidades y cine; este objetivo se desarrollará en tres momentos; en el primero se determinan las implicaciones en la constitución de sujetos y la cultura política contemporánea, en el segundo, el diálogo entre la investigación y la creación artística, con los modelos de producción de conocimiento y saber científico, en el ámbito universitario y finalmente, una subdivisión entre la reflexión del cine a partir de la filosofía y las concepciones de justicia que se expresan o configuran en producciones visuales.

Estas cuestiones surgen en virtud de las tensiones que se dan entre la creación en el campo de las artes y la investigación en el campo académico, en este sentido, este libro busca articular de una manera transdisciplinar la filosofía, el arte, los estudios visuales y la educación proponiendo analizar las relaciones que se dan entre sujeto, cultura política y cine.

**Palabras clave:** Filosofía política; Cultura política; Estudios visuales; Cine, Estética.

## **ABSTRACT**

The purpose of this book is to analyze the relationships that exist between political culture, visualities and cinema; This objective will be developed in three moments; in the first, the implications in the constitution of subjects and contemporary political culture are determined, in the second, the dialogue between research and artistic creation, with the production models of knowledge and scientific knowledge, in the university environment and finally, a subdivision between the reflection of cinema based on philosophy and the conceptions of justice that are expressed or configured in visual productions.

These issues arise due to the tensions that exist between creation in the field of arts and research in the academic field, in this sense, this book seeks to articulate in a transdisciplinary way philosophy, art, visual studies and education proposing to analyze the relationships that exist between the subject, political culture and cinema.

**Keywords:** Political philosophy; Political culture; Visual studies; Cinema; Aesthetics.



# CONTENIDO

La pregunta por la cultura política, la visualidad y el cine - Introducción - .....	7
<i>José Gabriel Cristancho Altuzarra, Juan Guillermo Díaz Bernal</i>	
<b>PRIMERA PARTE:</b>	
<b>Cultura política y sujeto contemporáneo.....</b>	<b>23</b>
El Estado, el sujeto y lo público: Un estudio cultural y político.....	25
<i>José Gabriel Cristancho Altuzarra</i>	
Sujeto(s) contemporáneo(s) en tensión: formas y configuraciones .....	43
<i>Ana Yamile Pérez Puentes</i>	
<b>SEGUNDA PARTE:</b>	
<b>Visualidad y Audiovisualidades .....</b>	<b>65</b>
Lo político en las prácticas artísticas y la división de lo sensible: La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica (2007-2009).....	67
<i>Leidy Yohanna Albarracín Camacho</i>	
Imágenes e imaginarios en las narrativas sobre la gente negra en Colombia.....	92
<i>Patrick Durand Baquero</i>	
<b>TERCERA PARTE:</b>	
<b>Cine y filosofía .....</b>	<b>129</b>
Apreciaciones preliminares de la filosofía sobre el cine.....	131
<i>Juan Guillermo Díaz Bernal</i>	

Imagen, razón y sentimiento: el cine y la modernidad .....	150
<i>Óscar Pulido Cortés, Manuel Alejandro Ojeda, Geraldine Juliana Becerra Daza, Zamira Neme</i>	
<i>Batman el caballero de la noche: entre lo público y lo privado.....</i>	<i>186</i>
<i>Ronald Fernando Díaz Castro</i>	
Trilogía filmica: La Ley de Herodes, El Infierno y La Dictadura Perfecta .....	210
<i>Nelson Orlando Vargas Montañez</i>	

# La pregunta por la cultura política, la visualidad y el cine<sup>1</sup>

*José Gabriel Cristancho Altuzarra<sup>2</sup>*  
*Juan Guillermo Díaz Bernal<sup>3</sup>*

El presente libro tiene por propósito presentar los resultados de una investigación que problematizó la cultura política, la visualidad y el cine desde una perspectiva filosófica y transdisciplinar. En tal sentido, a continuación, se exponen los referentes teóricos y metodológicos que dieron vida a este libro.

## **Cultura política y sujeto contemporáneo**

Diversas investigaciones han permitido problematizar las condiciones sociohistóricas de la cultura política América Latina en general (Corbalán, 2014), pero también en relación con los procesos colombianos en particular (Herrera y Díaz, 2001; Herrera et al., 2013; Herrera et al., 2005; Martínez et al., 2015; Peña y Cristancho, 2017; Rueda, 2008).

Sin embargo, este acervo requiere seguir sus avances considerando la coyuntura contemporánea caracterizada por la hegemonía del neoliberalismo y el neoconservadurismo como teorías y praxis políticas a lo largo del mundo entero, con especiales consecuencias en la región latinoamericana y en el país, en diferentes ámbitos de la vida, en particular, en los derechos fundamentales, sociales y medioambientales.

En efecto, el reciente proceso de negociación entre las guerrillas de las FARC y el ELN, el proceso de reintegración al Estado por parte de las FARC, el posicionamiento de nuevas maneras de ver el conflicto armado (Cristancho, 2018b) y el posicionamiento de *reivindicaciones* sociales en

---

<sup>1</sup> Capítulo derivado del proyecto de investigación *Creación, cultura política y educación* con código SGI 2722, financiado por la Dirección de Investigaciones de la UPTC.

<sup>2</sup> Doctor en Educación, docente investigador de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, investigador GIFSE y Educación y Cultura política.

<sup>3</sup> Doctor en Educación, docente de la Escuela de Filosofía en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, investigador GIFSE.



la arena pública, están redefiniendo la vida política nacional; al mismo tiempo, a nivel latinoamericano y mundial, distintos movimientos sociales están haciendo presión expresando luchas por maneras de ver la vida que cuestionan el orden geopolítico, la predominancia del capitalismo y el cambio climático.

Esta coyuntura hace indispensable investigar a fondo la cultura política y el lugar del sujeto en dichos procesos, entendiendo que su formación no se gesta solo en el marco de las instituciones formales como la escuela y la universidad, sino también, en la vida cotidiana con la familia, la sociedad y los medios de comunicación.

Para tal fin, se requiere una mirada que integra transdisciplinariamente lo social, lo histórico, lo cultural y lo político. Entre estos objetos, llaman la atención los trabajos en torno al papel cultural y político de la memoria y los productos culturales y visuales, teniendo en cuenta que son determinantes en la configuración de las formas de pensar, de las sensibilidades frente al contexto político, de las identidades, de las subjetividades (Cristancho, 2014; 2018a; Herrera, et al., 2013).

Además de esto, otras investigaciones (Cristancho, 2014; 2016; 2018a; Olaya, 2014) 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, acontecimientos en el marco de narrativas construidas para dar sentido al pasado, al presente y al futuro, en detrimento de la omisión, invisibilización y hasta eliminación de otras memorias y otras maneras del ver el mundo, todo lo cual permite que un sentido común de la existencia articule o cohesione le dé sentido y justifique determinadas relaciones de poder (Mouffe, 1991; 1999).

## **Visualidades y audiovisuales**

A partir de Brea (2005), Hernández-Navarro (2007) y Crary (2008), la visualidad es analizable como una dimensión de lo cultural; estos autores muestran las apuestas del campo de los estudios visuales. En otro trabajo (Cristancho, 2019) se indicó que, si tuviéramos que identificar el axioma central del cual parte este campo, podríamos enunciarlo de la siguiente

manera: la visualidad es “la construcción social de la visión” y “la construcción visual de lo social” (Mitchell, 2003, p. 33); de este modo, el interés metodológico de este campo, el cual es, siguiendo a Brea (2005),

(...) afrontar críticamente el análisis de los efectos performativos que de las prácticas del ver se siguen en términos de producción de imaginario; y ello teniendo en cuenta el tremendo impacto político que tal producción de imaginario conlleva, por su efecto decisivo en cuanto a las formas posibles del reconocimiento identitario —y por consiguiente en cuanto a la producción histórica y concreta de formas determinadas de subjetivación y socialidad (p. 9).

De esta manera, los estudios visuales parten del principio de que las prácticas del ver producen imaginarios que tienen impactos políticos “articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control que los actos de ver conllevan” (Brea, 2005, p. 9) que pueden ser demostrados.

Existen visualidades construidas socialmente que se han configurado como formas de ver y de sentir el mundo que se han naturalizado; de la misma forma, respecto de lo audiovisual, que tiene que ver no solo con la imagen fija de la pintura y la fotografía sino con la imagen, movimiento y lo sonoro; en este caso, se configuran regímenes de audiovisualidad que componen “maneras de ver(se) y ser visto, de mirar(se) y ser mirado, de sonorizar(se), escuchar(se) y ser escuchado que da cuenta de referentes sociales y políticos o potencialmente los constituye” (Cristancho, 2018a, p. 100).

A partir de estos principios se evidencia que es posible hacer objeto de estudio diversas producciones culturales que permiten comprender y al mismo tiempo, problematizar los regímenes visuales y audiovisuales que hacen parte de la forma como nos han enseñado a ver el mundo y cómo eso incide en las posturas éticas y políticas de los sujetos singulares y colectivos.

### **Filosofía y cine: cruces de argumentación**

Como problematización, la relación entre el cine y la filosofía nos lleva a crear una conjunción en dos perspectivas: Aquello que le interesa a la filosofía sobre el cine y aquello que en el cine le interesa sobre la filosofía.

El cine puede concebirse como un recurso en el proceso tanto de enseñanza como de aprendizaje agregando, significativamente, movimiento, tiempo, imagen y lenguaje (Galazzi, 2021; Martínez, 2012; Zabala, 2021). Especialmente, porque hace posibles “realidades” irreales, presentes sin decir lo ausente, hace posible dudar, problematizar la verdad, la realidad, el dolor, la angustia, el aburrimiento, la violencia, la muerte, el amor, la felicidad, la justicia, es decir, atraviesa todos los planos del ser humano.

La actividad filosófica, a su vez, hace de estas diversas dimensiones el objeto de la comprensión crítico-argumentativa. Esta disposición requiere la afectación y la implicación del sujeto cognoscente, de tal manera que estimula y conduce a la reflexión filosófica como, por ejemplo, Benjamin (2017), Deleuze (1984) y Rancière (2018). Consecuentemente, la relación entre cine y filosofía permite comprender los problemas en el contexto en el que está insertado, para que, con esto, pueda desencadenar pensamientos y la construcción de significado a sus preguntas, pues el individuo está involucrado en la construcción del conocimiento.

El cine puede servir como un manantial propulsor, como el aguijón de la actividad filosófica, en la medida en que permite a través de la realidad ficticia puesta, causar la necesaria afectación que pone en marcha un proceso de información del problema experimentado en la trama. Esta dimensión cognitiva del cine, que va más allá del ocio, permite una comprensión del mundo. El cine nos permite así construir no un discurso científico “limitado” por propuestas verdaderas o falsas, sino un discurso filosófico que esclarece por el esfuerzo argumentativo. Por lo tanto, el cine no establece conceptos-ideas, sino conceptos-imágenes (Cabrera, 2015).

El cine no cierra el tema en un concepto lógico, como la filosofía pretende hacer en el afán de construir un discurso con verdad y universalidad. Hace que el receptor se enfrente a una situación inusual, produce una experiencia de un particular en el espectador a través de una escena o la totalidad de la película. La película tiene un cierre técnico en sí, un límite de tiempo y una proyección limitada al área de la imagen. La vida no tiene tales límites, sino los suyos. Una película por sus características de limitación y su construcción dramática se presenta como una unidad, como si fuera un mundo aparte, como si fuera otra vida posible en la que el espectador es introducido como un tercero.

El espectador como tercero es lo que completa la narrativa fílmica (Metz, 2002), completa no por falta en la película, sino por ser una necesidad adecuada de cómo llegar al tema. El antes y el después de la trama elegida es llenado por el espectador como —afirma y proyecta en su propia vida— las posibles situaciones de la película en la que encuentra sentido, ya que no hay otros sentidos fuera o más allá de la vida del espectador (Rancière, 2010). El particular de la película presenta una nueva dimensión, una faceta aún no vivida, no experimentada por el espectador; tal particularidad, puede hacer que el espectador elabore un discurso sobre el tema en cuestión.

## Aspectos metodológicos

### 1. Perspectiva histórico-hermenéutica

La palabra “hermenéutica” proviene del griego antiguo *hermēneúein*, que significa explicar, interpretar, traducir o declarar. Este concepto también está vinculado a la figura de la mitología griega Hermes, quien fue el mensajero de los dioses, dado que los mensajes de los dioses a menudo eran crípticos, no era raro que Hermes tuviera que explicarlos para que se volvieran comprensibles. El arte de transmitir e interpretar mensajes y palabras correctamente se llama hermenéutica (Espinel y Díaz, 2019).

¿Por qué es necesaria la hermenéutica como arte de interpretación para el trabajo en cultura política, visualidades y cine? Diariamente, parece que nos entendemos sin ninguna dificultad, por ejemplo, cuando se habla sobre el clima, la televisión o el árbol, todos entienden de lo que estoy hablando; sin embargo, tan pronto como abordamos temas más complejos, no es raro que surjan ciertos malentendidos y que tengamos problemas para entendernos. De hecho, a menudo sucede que no hablamos de lo mismo, aunque usamos los mismos conceptos. Así, puede suceder que veamos la misma película juntos, pero que la interpretemos de una manera completamente diferente. También, puede interpretar pasajes de texto de manera completamente diferente, aunque el texto es el mismo para todos. ¿Cómo es posible? ¿Cómo podemos explicar esto?

Algunos filósofos como Ricoeur (2006) cree que muchos de los problemas que trata la filosofía surgen debido a la ambigüedad y la falta de precisión de nuestro lenguaje; por lo tanto, estos últimos piensan

que es necesario un análisis lógico y formal de nuestro lenguaje, el cual apunte a eliminar cualquier ambigüedad e imprecisión, para resolver estos problemas filosóficos. Un lenguaje despojado de todas las ambigüedades e imprecisiones, según ellos, ya no permitiría ningún malentendido o error de interpretación.

Sin embargo, otros filósofos creen que los malentendidos no provienen únicamente de la vaguedad o ambigüedad de nuestro lenguaje. Si bien algunos malentendidos pueden resolverse cuando se expresan con mayor claridad, existen ciertos casos en los que un análisis lógico y formal no conduce a una mejor comprensión. Pongamos un ejemplo: los estudios de filosofía a menudo incluyen el estudio de “textos clásicos”, especialmente textos griegos. Sin embargo, no solo el idioma sino también el mundo de la antigua Grecia difiere completamente del idioma y del mundo en que vivimos. Cuando encontramos dificultades para leer estos textos antiguos, esto se explica no solo por el hecho de que no es nuestro idioma, sino también por el hecho de que los griegos vivían en un mundo radicalmente diferente al nuestro. Si realmente queremos entender correctamente los textos de los griegos, parece importante que también nos sumerjamos en el entorno en el que vivían. El teólogo Friedrich Schleiermacher afirmó la tesis de que solo podemos entender a un autor si también conocemos su situación en su conjunto (Mariña, 2005).

Cuando leemos este mismo texto por segunda vez, no es raro que tengamos otra comprensión del mismo, que difiere de la primera. Quizás en el momento de la primera lectura prestamos muy poca o ninguna atención a ciertos pasajes que, en una segunda lectura, nos parecen esenciales. Por el contrario, otros pasajes pueden habernos parecido muy importantes durante una primera lectura, mientras que nos parecen secundarios en una segunda vez. Igualmente, una segunda lectura todavía se puede diferenciar de una tercera lectura, en la medida en que podamos saber más sobre el autor y el mundo en el que vivió. Nuestra comprensión del texto cambia de acuerdo con la nueva información que podemos adquirir y, por lo tanto, se acerca cada vez más a la comprensión que el propio autor tenía al escribir el texto. Esta forma de acercarse poco a poco a veces se describe como “el círculo hermenéutico” (Gadamer, 2001). El círculo designa el hecho de que nuestra nueva comprensión del texto genera nuevas ideas y pensamientos,



que a su vez influyen y cambian nuestra comprensión del mismo, lo que nuevamente genera nuevas ideas y pensamientos, entre otros. Nuestra comprensión del texto cambia de acuerdo con la nueva información que podemos adquirir y, por lo tanto, se acerca cada vez más a la comprensión que el propio autor tenía al escribir el texto. Esta forma de acercarse poco a poco a veces se describe como el círculo hermenéutico, el cual designa el hecho de que nuestra nueva comprensión del texto genera nuevas ideas y pensamientos, que a su vez influyen y cambian nuestra comprensión del texto, lo que nuevamente genera nuevas ideas y pensamientos, entre otros.

Cuando se trata de comprender la causa de ciertos malentendidos, por lo tanto, podemos decir que no siempre es la ambigüedad o la imprecisión de nuestro lenguaje. Esta respuesta a su vez genera una serie de preguntas que la hermenéutica intenta responder: ¿hay una comprensión justa o definitiva? ¿Es realmente posible entender un texto de la misma manera que el autor pretendía? ¿Cómo definir la diferencia hermenéutica entre dos entendimientos? ¿Y cómo proceder cuando surgen malentendidos? ¿Qué estándares o condiciones deben cumplirse para que podamos entender las cosas?

Las actividades realizadas fueron, en primer lugar, la realización de lecturas y recopilación de fuentes primarias y secundarias: Se hizo una revisión general de todos los estudios que se han efectuado en el campo de la cultura política, la visualidad y el cine, incluyendo datos publicados en libros y revistas indexadas. Esta actividad preparó un inventario de la información básica disponible que sería pertinente para la investigación general.

Además de esto se elaboraron matrices de análisis audiovisual, las cuales fueron discutidas entre los investigadores del grupo para realizar análisis audiovisual del corpus objeto de estudio elegido por cada investigador.

A partir de ello se visualizaron y analizaron las producciones visuales y se realizaron análisis individuales y colectivos con los miembros del equipo de investigación para posibilitar debates sobre el tema y llevando diarios de campo que permitieran analizar las películas y demás fuentes a través de la matriz.

Transversalmente, se sistematizaron los datos; para ello las investigadoras y los investigadores se reunieron en grupos de estudio siguiendo la metodología de seminario alemán produciendo *working papers* para discutir resultados parciales y finales de la investigación.

## **Esquema de capítulos**

El libro se presenta abarcando objetos de estudio amplios para ir confluyendo en objetos de estudio cada vez más concretos y subordinados; en efecto, en la primera parte se ofrecen dos capítulos que enmarcan todo el libro y que problematizan dos componentes fundamentales de la cultura política en general: en el aspecto macropolítico, el Estado; en el aspecto micropolítico, el sujeto. La segunda parte hace objeto de estudio la visualidad como parte de la cultura política, analizando algunos objetos de estudio; la tercera se concentra específicamente en el cine como fenómeno visual contemporáneo y su relación teórica con la filosofía, y en la última parte, se ofrecen estudios sobre algunas producciones cinematográficas contemporáneas.

Así, respecto de la primera parte se encuentra el trabajo de José Gabriel Crisancho Altuzarra titulado *El Estado, el sujeto y lo público. Un estudio cultura y político*. En este capítulo el autor parte del principio de que las categorías con las que pensamos lo político no son neutras, sino que son producto de relaciones de poder; partiendo de ese principio, el capítulo problematiza los rasgos de la hegemonía contemporánea y sus procesos culturales que han debilitado el sentido de lo público, han relativizado el papel del Estado y han atacado el papel de los sujetos en dichos procesos.

Para ello, el trabajo se divide en tres apartados: en el primero se hace objeto de análisis la relación entre las categorías Estado y Democracia para pensar al Estado, más que como una institución, como una construcción cultural marcada por teorías políticas y contextos socioeconómicos de índole nacional e internacional que, de una forma vertical, pretende incidir en la configuración de la sociedad y de los sujetos.

En el segundo apartado se asume como objeto de análisis al sujeto, problematizándose distintas estrategias que han permitido que el sujeto paulatinamente tome distancia de la política tradicional, se desinterese de lo político, o en el peor de los casos, caiga en redes de poder clientelistas.

A partir del recorrido de las anteriores secciones, en el tercer apartado se plantea la necesidad de la construcción de cultura política en cualquier contexto, pero especialmente en el colombiano, a partir de una nueva problematización y resignificación de la manera de pensar y de sentir lo público como núcleo de una democracia radical. Aquí se alude a la situación específica del caso colombiano para renovar la pregunta por lo justo.

El segundo capítulo de esta primera parte es el de Ana Yamile Pérez titulado *Sujeto(s) contemporáneo(s) en tensión: configuración desde distintas formas*. Este abarca características esenciales de subjetividad(es), prácticas tecnológicas y la precariedad en la construcción del yo en cuanto a confrontaciones entre individualidad y singularidad que dan “formas” a cuatro tensión-motivo para dialogar sobre las confusiones y posibilidades en torno a sujeto(s) contemporáneo(s). Este se reconstruye en interacción con la cibercultura y tecnocultura, tanto en su carácter constitutivo como experiencial. La primera tensión-motivo se aborda en sentido a la interacción con lo tecnológico y la información que conlleva a producir nuevas formas de subjetividad (es) desembocando en una mirada de ocho prácticas tecnológicas como segundo tensión-motivo, desarrolladas en función a la relación sujeto(s)-tecnología en una convergencia no solo digital y técnica, sino también cultural. El tercer tensión-motivo, ubica sujeto(s) entre rostros persuasivos en un régimen de voluntades, que expone la amabilidad con diferentes rostros capaces de contrariar la libertad y decisión propia, y por último la confrontación y la necesidad de ser; donde se relacionan la des-subjetivización, individualidad y singularidad en torno a las ideas de la fragilidad de sujeto(s) y la posibilidad de un “no” sujeto.

En la segunda parte se ofrecen dos capítulos que analizan formas visuales específicas; por un lado, el trabajo de Yohanna Albarracín titulado *Lo político en las prácticas artísticas y la división de lo sensible: la guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica (2007-2009)*. En este capítulo la autora se centra en el análisis de la propuesta *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica (2007-2009)*, realizado por el artista y fotógrafo colombiano Juan Manuel Echavarría y la Fundación Puntos de Encuentro; en tanto los efectos que produce esta práctica artística en el agenciamiento y reparación simbólica que provoca a través de estrategias como la apropiación de visualidades y técnicas

artísticas para generar la activación de otras sensibilidades y procesos de búsqueda de la verdad histórica, construcción de la memoria colectiva y justicia.

En este sentido, el análisis aborda los planteamientos de teóricos que desde sus conceptos permiten la interpretación de la práctica artística, su posibilidad de propiciar otros escenarios para la configuración de visualidades desde la experiencia sensible de quienes han sido invisibilizados y acallados en la guerra colombiana, así como las condiciones de posibilidad del arte que desestabiliza el común denominador de lo político en el escenario de la cultura política.

De igual forma, encontramos el trabajo desarrollado por Patrick Durand titulado *Imágenes e imaginarios en las narrativas sobre la gente negra en Colombia*, en el que el autor aborda la evolución que las narrativas sobre la gente negra se elaboraron en Colombia en tres periodos distintos del proceso de asimilación de los afrocolombianos al proceso de construcción de la nación, haciendo especial énfasis en la construcción del llamado dispositivo de blanqueamiento como herramienta fundamental en la generación del discurso, y cómo este dispositivo determinó y condicionó las formas de comprensión de sí y de los otros, generada tanto en los criollos como entre la gente negra.

El capítulo propone tres momentos de análisis del imaginario sobre el negro, el de su relación con la iglesia como productora del discurso dominante, el de su relación con la razón occidental y, por último, el de la manumisión articulado con el proceso mismo de construcción de la nación. Este constituye un momento de exploración al problema, del que se han revisado las implicaciones del discurso de justicia en las prácticas biopolíticas del racismo y que, en una investigación ahora en curso, revisará formas de resistencia de la gente negra en relación con los dispositivos de blanqueamiento.

La tercera parte del libro se compone de dos textos que trabajan a partir de la relación entre filosofía y cine. En el capítulo titulado *Consideraciones preliminares sobre el cine* de Juan Guillermo Díaz Bernal, se presentan los antecedentes a la imagen en movimiento, reflexiones sobre la imagen y la palabra y la problematización que propuso de relieve la teoría crítica,

colocando al arte entre arte o industria. También, se profundiza sobre la tarea del espectador esbozando la recepción del cine y sus respectivas narrativas.

De otra parte, las diferentes formas de abordar la conceptualización y la discusión donde varios autores reconocen el cine como posibilidad de conocimiento, se encuentra el capítulo *Imagen, razón y sentimiento: el cine y la modernidad* de Oscar Pulido Cortés, Manuel Alejandro Ojeda, Geraldine Juliana Becerra Daza y Zamira Neme, abordan la relación entre cine, sujeto y modernidad donde las acciones y la representación proyectan herramientas filosóficas para la comprensión del cine; a su vez, el andamiaje conceptual sobre la filosofía del cine es referenciada a partir de Gilles Deleuze profundizando en los conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo. El texto presenta una hipótesis según la cual, el cine para ser forma de conocimiento tiene una particularidad y es la relación razón-emoción que permite a los creadores de los films y a los espectadores producir comprensiones completas de la realidad a través de la dimensión lógico-racional y la dimensión del sentimiento y la emoción.

Finalmente, la cuarta parte del libro presenta dos capítulos en los que se ofrecen análisis sobre producciones cinematográficas específicas. Por un lado, el trabajo de Ronald Díaz titulado *Batman el caballero de la noche: entre lo público y lo privado*, en la que el autor parte de reconocer que el comic y la novela gráfica en versión cinematográfica es un fenómeno que ha causado furor en la historia reciente de la industria del cine, relación que ha resultado ser todo un éxito en la industria del entretenimiento. Las historias de superhéroes llevadas a la pantalla le han permitido a la industria del entretenimiento recaudar cientos de millones de dólares en ganancias.

El autor plantea que el cine norteamericano ha sido uno de los que más ha sabido beneficiarse de esta relación entre comic, novela gráfica y cinematografía una industria que se reconoce como cine hollywoodense, apelativo con el que se hace referencia a la industria del entretenimiento norteamericana. El cine de entretenimiento suele ser catalogado como un tipo de cine con narrativas muy pobres dirigido a un público general que no requiere ningún tipo de formación especial para acercarse a él, lo cual no le hace justicia a su relación con la novela gráfica y sus narrativas elaboradas llenas de contenido moral y político.



A partir de estas premisas, el propósito del capítulo es identificar en la obra cinematográfica *Batman el caballero de la noche* de la industria del entretenimiento hollywoodense la tesis rortiana de que la literatura, en este caso en su versión cinematográfica, es un mejor vehículo de un mensaje moral o político que otras disciplinas. El capítulo está dividido en dos partes; en la primera se desarrolla la importancia del cine como arte de reproducción técnica e influenciador moral y político de masas, y la relación del público con la obra. En la segunda parte se examina la figura del héroe y se identifican en la obra los dilemas políticos y morales a los que se enfrenta, demostrando de esta manera que el cine hollywoodense en su relación con la novela gráfica puede ser un efectivo vehículo moral y político más allá de su función de entretenimiento.

En segundo término se encuentra el trabajo de Nelson Vargas titulado *Análisis a la trilogía filmica de Luis Estrada: La ley de Herodes, El infierno y La dictadura perfecta*, tiene como principal característica mostrar los hallazgos de la relación entre cine y cultura política, a partir del análisis de tres películas mexicanas: *La ley de Herodes* (1999), *El infierno* (2010) y *La dictadura perfecta* (2014), las cuales van relacionando la vida cotidiana de la sociedad mexicana con un tinte de ficción, revelando la formación histórica de la cultura contemporánea.

Este trabajo plantea que el cine permite evidenciar las manifestaciones políticas, culturales y religiosas, a partir de las producciones señaladas anteriormente; estas películas ponen en evidencia en gran medida la formación de la cultura política, pero a su vez dejan ver la fractura social, en su sentir moral y político. Por esta razón, se ha pretendido desarrollar en este capítulo la categoría de cultura política, explicada desde tres fenómenos sociales, a saber: corrupción, poder y medios de comunicación. Es decir, como se manifiesta lo político a través de estos aspectos y de esta forma el cine logra aportar a su comprensión.

En cuanto a su desarrollo se procede de la siguiente manera, aspectos a tener en cuenta: la corrupción, la violencia, el poder y la cultura de masas. Estos elementos constituyen la mirada de los sujetos a través de los films que logran transportar al espectador a la historia que atraviesan los pueblos en su formación política o en otras palabras en el rumbo que ha seguido el proceso de democratización de la sociedad mexicana, aspecto que se puede

ver reflejado en América Latina, además, es interesante ver la importancia que tiene el poder en la formación cultural, así el poder jugar un papel importante en la configuración de las élites, sumado a la manipulación y transgresión a la que se ven sometidos los ciudadanos, de hecho, se logra inferir cómo las élites se apoderan de todo lo existente en los terrenos de la cultura para mantener su hegemonía, logrando conservar las brechas sociales y dando como un hecho natural las formas de dominación por cualquier medio.

## REFERENCIAS

- Benjamin, W. (2017). *Escritos sobre cine*. (D. Pitarch, Ed.; A. Brotons, J. Navarro, J. Barja, M. Cuesta, y A. Gómez, Trads.). Madrid: Abada Editores.
- Brea, J. L. (2005). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. En J. L. Brea (Ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 5-14) Madrid: Akal.
- Cabrera, J. (2015). *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona: Gedisa.
- Corbalán, A. (Comp.). (2014). *La cultura al poder. Brasil, México, Colombia, Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: 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. *Cinémas d'Amérique latine*, (24), 116-123. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.2942>
- Cristancho, J. (2017). El enfoque sociocrítico: ¿una perspectiva de investigación en vía de extinción? *Revista Educação Química em Ponto de Vista*, 1(1).
- Cristancho, J. (2018a). *Tigres de papel, recuerdos de película. Memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional; La Carreta editores.

- Cristancho, J. (2018b). Justicia, desigualdad y conflicto armado en Colombia: un análisis desde las apuestas teóricas de Chantal Mouffe. En J. Cristancho (coord.). *La justicia como objeto de combate. Perspectivas filosóficas sobre la desigualdad y el conflicto armado en Colombia*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia; Universidad Militar Nueva Granada.
- Cristancho, J. (2019). Herederos y herederas del (pos) conflicto armado: subjetivación política y regímenes audiovisuales en tres documentales colombianos. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 14(2), 147-167. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-2.hyhd>
- Deleuze, G. (1984). *Estudios sobre cine la imagen-movimiento: Vol. I*. Barcelona: Paidós.
- Espinel, O y Díaz, J. (2019) Fragmentos sobre la filosofía y su enseñanza. En: Díaz, J y Espinel, O. (Coomp). *Fragmentos: leer, traducir e interpretar*. Uniminuto. pp. 17-30
- Gadamer, H. G. (2001). *El giro hermenéutico* (2a ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Galazzi, L. (2012). *Mirando conceptos el cine en la enseñanza de la filosofía* (1a ed.). Buenos Aires: Libros el zorzal.
- Hernández-Navarro, M. A. (2007). *Archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*. Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas.
- Herrera, M., Pinilla, A., Infante, R. y Díaz, C. (2005). *La construcción de cultura política en Colombia: proyectos hegemónicos y resistencias culturales*. Bogotá: Universidad. Pedagógica Nacional.
- Herrera, M. y Díaz, C. (Comp.). (2001). *Educación y cultura política: una mirada multidisciplinaria*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Herrera, M., Ortega, P., Cristancho, J. y Olaya, V. (2013). *Memoria y formación: configuraciones de la subjetividad en ecologías violentas*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Mariña, J. (Ed.). (2005). *The Cambridge companion to Friedrich Schleiermacher*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martínez, M., Calvo, G., Martínez-Boom, A., Soler, C. y Prada, M. (2015). *Pensar la formación de maestros hoy. Una propuesta desde la experiencia*

- pedagógica*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional; Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo; Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Martínez, Y. (2012). El cine como espacio de enseñanza, producción e investigación. *REencuentro. Análisis de Problemas Universitarios*, (63), 47-52.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Revista Estudios visuales: Ensayo teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (1), 17-40.
- Mouffe, C. (1991). Hegemonía e ideología en Gramsci. En H. Suárez (Ed.), *Antonio Gramsci y la realidad colombiana* (pp. 167-227). Bogotá: Foro Nacional por Colombia.
- Mouffe, C. (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona, Paidós.
- Olaya, V. (2014). Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 89-106.
- 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. <http://dx.doi.org/10.22201/iissue.24486167e.2017.157.58445>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial
- Rancière, J. (2018). *La fábula cinematográfica*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Ricoeur, P. (2006). *El conflicto de las interpretaciones: Ensayos de hermenéutica* (A. Falcón, Trad.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Rueda, R. (2008). Cibercultura: metáforas, prácticas sociales y colectivos en red. *Nómadas*, (28), 8-20.
- Zavala, L. (2021). Enseñar filosofía a través del cine: un panorama bibliográfico. *Praxis & Saber*, 12(29), e12802. <https://doi.org/10.19053/22160159.v12.n29.2021.12802>







**PRIMERA PARTE:**

**Cultura política y  
sujeto  
contemporáneo**





# El Estado, el sujeto y lo público: un estudio cultural y político<sup>1</sup>

José Gabriel Cristancho Altuzarra<sup>2</sup>

## Introducción

El concepto de cultura política hace referencia a todas las producciones culturales en las que se expresa y se configura lo político (Herrera et al., 2005) es decir, la disputa por y el ejercicio del poder (Cristancho, 2018a). Como ya se expresó en otra parte (Cristancho, 2019), la hegemonía se sostiene gracias a que se logra un consenso social, un sentido común en el cual hay como parte de su núcleo ético-político, una concepción/imaginario de lo que es justo y lo que es injusto<sup>3</sup>, que permite validar y aceptar el orden social existente, su manera de proceder, sus instituciones, en suma, el *statu quo*. Pero hay otras concepciones/imaginarios de lo justo y de lo injusto en la vida social sobre todo en los *sectores en disputa*. En efecto, “(...) ese núcleo le da forma y fondo a la participación del sujeto en la arena política, que puede buscar el cambio de la sociedad o conservarla como está de acuerdo con esas reivindicaciones” (Cristancho, 2019, p. 151).

Las disputas por la hegemonía son luchas de clase, género, raza, y tienen que ver también con relaciones geopolíticas. En estas disputas se configuran reivindicaciones que al mismo tiempo dan cuenta de las distintas concepciones de justicia que, como producciones culturales,

---

<sup>1</sup> Capítulo derivado del proyecto de investigación *Creación, cultura política y educación* con código SGI 2722, financiado por la Dirección de Investigaciones de la UPTC.

<sup>2</sup> Doctor en Educación, docente investigador de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, investigador GIFSE y Educación y Cultura política.

<sup>3</sup> Lo justo y lo injusto no solo es un asunto político, sino también ético; es cierto que, desde la modernidad la filosofía política pretendió desanclar las concepciones de la vida buena de las concepciones de justicia para garantizar organización social en los Estados modernos laicos no confesionales (Mejía e Hincapié, 2018); sin embargo, el concepto de lo justo solapa la concepción/imaginario de lo que está bien y lo que está mal. Nietzsche (1996; 2012) es quien inicia a explicitar esta situación y las relaciones entre verdad, moral y poder.

se disputan un lugar en la arena política, con mayor o menor éxito para lograr ser hegemónicas. Desde esta perspectiva, estudiar la cultura política implica problematizar la hegemonía y dilucidar sus luchas.

En una investigación anterior (Cristancho, 2018b) se evidenció que la problematización acerca del concepto de justicia desde las teorías filosóficas alcanzó apenas a arañar una cuestión fundamental: que dichas concepciones son productos culturales, que no son las únicas y que entre ellas están casi invisibilizadas las concepciones de justicia que circulan o están presentes en la vida cotidiana; esto explica que las concepciones filosóficas de la justicia suelen estrellarse con contextos locales y diversos. Por esta razón, se vio necesario problematizar las concepciones e imaginarios de lo justo más allá o más acá de las concepciones filosóficas de la justicia, es decir, analizar las que se dan en ámbito social y que se materializan y evidencian en producciones culturales presentes en la vida social.

Entre dichas producciones culturales encontramos las categorías con las que pensamos lo político; en efecto, estas no son neutras son daciones de sentido y fruto de relaciones de poder; así, lo que se entienda por democracia, Estado, ciudadanía, lo público, lo privado, la participación política, entre otros, hace parte de esas producciones de sentido y su significado está siempre en disputa en el marco de la lucha por la hegemonía (Cristancho, 2019).

Partiendo de esta cuestión, el propósito de este capítulo es presentar los resultados de la investigación que ha problematizado los rasgos de la hegemonía contemporánea y sus procesos culturales que han debilitado el sentido de lo público, han relativizado el papel del Estado y han atacado el papel de los sujetos en dichos procesos. Esto se abordará en tres momentos, cada uno de los cuales asumirá un objeto de análisis en perspectiva sociopolítica y cultural, objetos en los que se evidencian las disputas por el sentido y por el poder en la época contemporánea y de manera particular en Colombia: el Estado, el sujeto y lo público.

El primer movimiento de este trabajo será establecer que existe una relación no siempre feliz entre la categoría democracia y la categoría Estado, lo cual se evidencia en la constante presente en distintos modelos que han existido desde el Estado liberal clásico, hasta los Estados contemporáneos de corte

neoliberal y neoconservador. Este recorrido nos ocupará en la primera parte y permitirá problematizar el Estado, más que como una institución (Bobbio, 1996), como una construcción cultural marcada por teorías políticas y contextos socioeconómicos de índole nacional e internacional que, de una forma vertical, pretende incidir en la configuración de la sociedad y de los sujetos.

En la segunda parte se toma distancia del terreno institucional asumido en la primera parte, para desplazarse al ámbito micropolítico por excelencia: el sujeto. Aquí se abordará la cuestión como un objeto de análisis cultural en el que se pueden problematizar las distintas estrategias que han permitido que el sujeto paulatinamente tome distancia de la política tradicional, se desinterese de lo político, o en el peor de los casos, caiga en redes de poder clientelistas; con esto se espera abrir la pregunta por la tarea de formación política que toda sociedad democrática requiere y que podrá abordarse en la última parte.

A partir del recorrido de las anteriores secciones, en la tercera se planteará la necesidad de la construcción de cultura política en cualquier contexto, pero especialmente en el colombiano, a partir de una nueva problematización y resignificación de la manera de pensar y de sentir lo público como núcleo de una democracia radical. Esto se hará haciendo alusiones sobre la situación específica del caso colombiano y un análisis que renueve la pregunta por lo justo, asunto del cual partió la indagación, y que como se mostrará, implica alternativas que articulen transformaciones institucionales, culturales y subjetivas que el contexto actual demanda.

### **Nodos de poder: tensiones entre el Estado y la democracia**

El Estado es la institución política en la que se materializa, se adopta y se adapta una concepción/imaginario de justicia. Es cierto que, en cada contexto, el Estado moderno ha tomado formas tan diversas que parece imposible analizar esta institución. Por ejemplo, son diferentes los Estados que se dicen comunistas de los que se dicen capitalistas y a su vez, entre ellos hay diferencias: los Estados comunistas chino, cubano y norcoreano tienen diferencias entre sí, de la misma forma que las hay entre los Estados Unidos y Francia.



Sin embargo, podemos identificar al menos tres tipos de Estado básicos que se asientan en teorías políticas disímiles: El Estado liberal, el Estado totalitario y el Estado comunista. Esta clasificación es tentativa<sup>4</sup> además por lo ya ejemplificado; lo que interesa señalar es que puede sostenerse la hipótesis de que, pese a sus diferencias ideológicas, estos tres modelos de Estado en realidad comparten la misma columna vertebral: el capitalismo como forma de vida. En efecto, el capitalismo no es simple y llanamente un sistema económico, sino una manera de existir en la que se considera que el propósito de la existencia es la producción continua e infinita de plusvalía, lo cual exige explotación<sup>5</sup>.

Pese a sus diferencias ideológicas, los tres tipos de Estado conocidos desde la modernidad son instituciones que han organizado la vida de manera explícita e implícita para este fin y por ese medio. Ahora bien: interesa analizar que las teorías políticas en las que se han sostenido estos Estados al mismo tiempo presumen ser democráticos aunque su concepción de la democracia sea radicalmente distinta. Desde la modernidad, la categoría Estado se ha aparejado a la de democracia, tomando en cuenta que la ruptura fundamental respecto del modelo político premoderno fue ubicar la soberanía no ya en el rey como individuo elegido por Dios, sino en el pueblo como único soberano.

En los tres modelos señalados se defiende ideológicamente esta idea: en todos ellos, el *demos*, es decir, la categoría *pueblo*, se usa explícita o implícitamente para reivindicar, en primer lugar, la soberanía fundamental

---

<sup>4</sup> Si bien podría pensarse que puede haber otros tipos de Estado como el Estado social (o de bienestar) y el Estado neoliberal, en este trabajo consideramos que estos modelos son otras expresiones del Estado liberal, ya que parten de sus mismos principios, pero hacen énfasis en aspectos específicos: el Estado social busca corregir la desigualdad y garantizar los derechos sociales para posibilitar el consumo (Del Rosal, 2016; Paramio, 2010); el Estado neoliberal enfatiza en la reducción del gasto público, la privatización y la flexibilización para hacer más fluida la globalización (Harvey, 2007).

<sup>5</sup> En este trabajo “se entiende por explotación no solamente la relación asimétrica entre un empleador que paga malos salarios y se aprovecha de sus trabajadores o la extracción de materia prima o aprovechamiento de recursos naturales; la explotación es la acción y la producción de situar o disponer a cualquier ser para que produzca plusvalía económica o simbólica” (Cristancho, 2020, pp. 159).

y, en segundo término, la legitimidad del origen del poder y del orden político materializado en el Estado.

Así, el liberalismo reivindica al pueblo entendido como el conjunto de la sociedad<sup>6</sup>, pero frente a ello el comunismo cuestionará que toda lucha y reivindicación es de una clase social oprimida frente a otra que la oprime: así como los burgueses hicieron su revolución se precisa la del proletariado<sup>7</sup>; entre tanto, el totalitarismo reivindica al pueblo como sustancia de la nación con supremacía racial<sup>8</sup>, lo que en la práctica hará que la soberanía del pueblo se condense en el líder (Arendt, 1998).

Ahora bien: históricamente la disputa entre estos tres modelos de Estado pareció resolverse, primero en la Segunda Guerra Mundial, cuando se derrotó al modelo totalitario; por otra parte, se presumió derrotado el comunismo como ideología en virtud de la caída de la URSS y por el

---

<sup>6</sup> “Sostenemos como evidentes estas verdades: que todos los hombres son creados iguales; que son dotados por su Creador de ciertos derechos inalienables; que entre estos están la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad; que para garantizar estos derechos se instituyen entre los hombres los gobiernos, que *derivan sus poderes legítimos del consentimiento de los gobernados*; que cuandoquiera que una forma de gobierno se haga destructora de estos principios, *el pueblo tiene el derecho a reformarla o abolirla e instituir un nuevo gobierno que se funde en dichos principios, y a organizar sus poderes en la forma que a su juicio ofrecerá las mayores probabilidades de alcanzar su seguridad y felicidad*” (*Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América*, 1776. El subrayado es mío).

<sup>7</sup> “*La historia de todas las sociedades hasta nuestros días es la historia de las luchas de clases. Hombres libres y esclavos, patricios y plebeyos, señores y siervos, maestros y oficiales, en una palabra: opresores y oprimidos se enfrentaron siempre, mantuvieron una lucha constante, velada unas veces y otras, franca y abierta; lucha que terminó siempre con la transformación revolucionaria de toda la sociedad o el hundimiento de las clases en pugna. (...) La moderna sociedad burguesa, que ha salido de entre las ruinas de la sociedad feudal, no ha abolido las contradicciones de clase. Únicamente ha sustituido las viejas clases, las viejas condiciones de opresión, las viejas formas de lucha por otras nuevas. (...). En sustitución de la antigua sociedad burguesa, con sus clases y sus antagonismos de clase, surgirá una asociación en que el libre desarrollo de cada uno será la condición del libre desarrollo de todos*”. (Marx y Engels, 2011, pp. 30, 31, 59).

<sup>8</sup> “¿Cuánto se indigna nuestra burguesía al escuchar a un vagabundo cualquiera decir que le da lo mismo ser alemán o no serlo, y que se siente igualmente bien en todas partes con tal de tener para su sustento! Lamentan entonces esta falta de «orgullo nacional», y vituperan con acritud semejante modo de pensar. ¿Cuántos, no obstante, se habrán preguntado por qué tienen ellos «mejores» sentimientos? ¿Cuántos son los que entienden que los recuerdos sobre la grandeza de la Patria y de la Nación en todas las manifestaciones de la vida artística y cultural son los que inspiran el legítimo orgullo de poder formar parte de un pueblo tan capaz?” (Hitler, 2013, p. 26).

hecho de que el Estado chino asumió políticas económicas neoliberales. (Harvey, 2007). La coyuntura actual no descarta que el modelo chino consiga la hegemonía global desplazando a Estados Unidos; sin embargo, el debate ideológico se concentra precisamente en si las instituciones políticas defienden las libertades (en el sentido moderno del término) como principios inamovibles; esto pone en evidencia que el liberalismo y el Estado liberal siguen siendo referentes por excelencia..

Entendiendo el Estado como la materialización de una serie de ideas y prácticas, puede decirse que, en relación con la materialización del Estado liberal, se presentan profundas tensiones; por ejemplo, los Estados monárquico-parlamentarios expresan las articulaciones entre los sectores burgueses modernos y los sectores de las noblezas tradicionales aunque se basen en concepciones liberales que cuestionan precisamente los privilegios nobiliarios, a condición de que se evitase el absolutismo (Lario, 2005; Ortí, 1989).

Además, en el siglo XVIII, el liberalismo no era la única teoría pujando por un lugar en el campo de la filosofía política<sup>9</sup>, pero fue la que consiguió más fácilmente materializarse en la práctica, porque no solo constituía un asidero ideológico en el campo político, sino también en el económico; esto permitió que el liberalismo se consolidara como fundamento político del capitalismo lo cual incide en la concepción de la democracia. En efecto, mientras otras teorías como la del republicanismo cívico hacían énfasis en la participación del pueblo soberano, entendido como una comunidad de sujetos en la construcción de lo político (Mouffe, 1999), el liberalismo hizo énfasis en la libertad como valor primigenio de cada uno de los individuos en tanto que cada uno de ellos es el átomo del cual se compone

---

<sup>9</sup> En muchas partes del mundo, pero en particular en América Latina, las tensiones se dieron entre la tradición liberal, la tradición republicana y la tradición iusnaturalista católica (que es lo que alimenta el conservadurismo), durante todo el siglo XIX, y que se expresó en las guerras civiles y conflictos internos. De igual manera, al interior de cada teoría hay matices, ya que, por ejemplo, el contractualismo de Hobbes (2006) es distinto del de Locke (1997). Coronel y Cadahia (2018) sugieren que existen dos tipos de republicanismo: el oligárquico y el plebeyo; atribuyen al primero aquel tipo de republicanismo que concibe a las instituciones o, en nuestros términos al Estado como el aparato que permite conservar los privilegios existentes; el republicanismo plebeyo, por el contrario, concibe al Estado como el aparato que canaliza los conflictos entre los sectores de la sociedad para disminuir las brechas y ampliar los derechos.

el pueblo soberano; se deduce entonces que para el liberalismo, el pueblo es concebido como una suma de individuos egoístas cuyo máximo bien es su libertad.

Así, el liberalismo se asentó principalmente en concepciones antropológicas individualistas y egoístas (Hobbes, 2006) y en postulados éticos de corte utilitarista (Cristancho, 2011; Hume, 1993; Stuart-Mill, 1984;) que lograban también justificar y explicar el liberalismo económico (Smith, 2011) que exigía mejores condiciones políticas de los sectores burgueses.

Esto tiene serias implicaciones: por un lado, el liberalismo logra articular los intereses políticos y económicos de los sectores burgueses, industriales, terratenientes y nobiliarios para hacer del capitalismo, en principio, un proyecto económico. En virtud de esto, el capitalismo se ubica como el eje alrededor del cual deben configurarse las instituciones políticas: la libertad es el máximo bien del ser humano, sí; y, sin embargo, el Estado requiere emplazar la vida misma para moldearla y disciplinarla a través del aparato educativo (Cristancho, 2013), el servicio militar, y demás instituciones de encierro que aseguren que el sujeto asuma la forma productiva capitalista. Estos principios, que ya estaban asentados en el liberalismo clásico y en el Estado liberal, serán llevados a su máxima expresión en la teoría y la práctica neoliberal en tanto que el Estado como institución queda totalmente supeditado a los intereses del capital local y, sobre todo, transnacional.

Interesan las implicaciones que esto tiene en la concepción de la democracia: la primera, que las categorías *soberanía*, *pueblo* y *ciudadanía* son comprendidas desde los intereses económicos, lo cual posibilitará más tarde reconocer a los sujetos masificados y consumidores. La segunda, la categoría *participación política* se enfatiza al ámbito privado, individual, no al tejido colectivo, por lo cual queda delimitada a cinco modalidades de carácter individual: opinar públicamente, debatir, deliberar y tomar decisiones.

La tercera, lo anterior se canaliza principalmente a través de poder elegir y ser elegido como *representante*, en el marco de partidos políticos, poniéndose el énfasis en la representación de intereses (*democracia representativa*). De esta forma, es la configuración de una ciudadanía pasiva, atomizada, desarticulada; la agencia de movimientos sociales y tejidos colectivos será

vista entonces siempre con un hálito de sospecha y de amenaza latente. La aceptación de las movilizaciones sociales por parte del Estado es al mismo tiempo producto de las presiones ejercidas por sectores en disputa, pero también como una forma de poder regularlas e intervenirlas desde reglas que no amenacen el *statu quo*.

De esto se infiere que la teoría liberal, en el campo político, fundamenta lo social en las libertades e intereses individuales dotando de gran fuerza a un nuevo concepto que se irá anidando y se configurará como eje de lo político: el concepto y sensibilidad de *lo privado*. Y la teoría liberal, en el ámbito económico, asienta la producción en el libre comercio y en la propiedad privada como bases para asegurar la plusvalía.

Así, el liberalismo opera un triple movimiento: el primero, legitima el Estado desde la soberanía popular, pero una vez hecho esto relega el papel del pueblo y su participación para ubicar al Estado como el único referente desde donde se piensa lo político<sup>10</sup>. Dicho de otra manera, canaliza la carga cultural del sentido de lo político hacia el Estado como institución para que nos subjetivemos (nos constituyamos como sujetos), desde los marcos normativos y culturales que provee el Estado, como lo sugiriera Althusser (1971). El segundo, al ser una moneda con dos caras —la política y la económica—, el liberalismo dota de sentido al capitalismo al punto de que no solo lo constituye como un proyecto económico, sino que le permite que se configure como una forma de vida, una manera de existir, cuyo eje es el bien privado como base y la plusvalía infinita y continua como fin de la existencia humana.

De ahí que el tercer movimiento sea que la democracia sea pensada y ubicada como subinstitución formal regulada por el Estado como institución. En tal sentido, todo ello ubica a la categoría ciudadanía sería la construcción cultural que ubica al sujeto en un orden democrático institucionalizado por el Estado y sus reglas (Cristancho, 2018a, p. 63).

Así, el liberalismo es la teoría que en el sentido común hace parte de la hegemonía que permite justificar o dar fundamento al capitalismo como

---

<sup>10</sup> Un estudio amplio y juicioso sobre la categoría *pueblo* y su relación con lo político en los albores de la modernidad es el ya clásico trabajo de Martín-Barbero (2003).

forma de vida, ubicándolo como eje de referencia existencial, alrededor del cual debe girar el Estado como institución y situando a su vez a la democracia como algo subsidiario que debe girar en torno al Estado neutralizando el concepto y la sensibilidad por lo común (lo público), que es el núcleo de la democracia.

Las implicaciones que esto tiene en la concepción cotidiana de lo justo son tres; en primer lugar, lo justo se constituye en el Estado mismo en tanto es producto de un contrato social en el que ningún sujeto está por encima del derecho (Estado de derecho); en segundo lugar, derivado de ello, lo justo estriba en la capacidad del Estado en asegurar los derechos fundamentales, pero principalmente los derechos individuales como la libertad, la propiedad y la seguridad.

Así, en tercer lugar, la injusticia (la ausencia de libertades y la desigualdad) es concebida como resultado del autoritarismo o exceso de intervencionismo estatal, el desorden social y la falta de iniciativa de los individuos; los sujetos y la sociedad han de ser disciplinados por el Estado y sus instituciones<sup>11</sup>. Así, en este caso lo justo se concibe desde una noción negativa de libertad entendida como ausencia de coerción, meritocracia que no tiene en cuenta la historicidad y capital heredado de los sujetos. Sin embargo, tal es la prevalencia del Estado y del capital sobre el derecho que el Estado de excepción es, en realidad, no una excepción, sino una regla cuyo uso potencial siempre está latente (Agamben, 2005) y es la puerta de entrada a la dictadura y al totalitarismo<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> El énfasis en los derechos va oscilando de acuerdo con la modalidad del Estado liberal; por ejemplo, en el Estado social se enfatiza que para garantizar los derechos fundamentales es preciso garantizar los derechos sociales siendo asumido esto por Estado; mientras que en el Estado neoliberal la responsabilidad de estos derechos recae totalmente sobre cada individuo como lo plantea la literatura de autoayuda, el *coaching* y el autoemprenderismo (Han, 2014). El Estado fordista ejerció disciplina sobre el sujeto para asegurar que este se adecuara a sus parámetros, normas y manera de existir, pero esto ha ido dando paso a las sociedades “flexibles” y de control en las sociedades posfordistas que han exigido el talante neoliberal. Sobre esto véase lo planteado por Deleuze (2006), Sennet (2001) y Fraser (2003).

<sup>12</sup> En efecto, como lo plantea Boaventura de Sousa Santos (2006) “El grado cero de legitimidad del Estado moderno es el fascismo: la completa rendición de la democracia ante las necesidades de acumulación del capitalismo” (p. 14).

## **De la despoliticación del sujeto**

Derivado de lo anterior, en esta parte interesa problematizar las distintas estrategias que han permitido que paulatinamente el sujeto tome distancia de la política institucional, se despolitice al punto de desinteresarse de lo político, caiga en redes de poder clientelistas, o en el peor de los casos, se identifique con proyectos autoritarios y neoconservadores.

Para tal fin requerimos partir de un concepto de sujeto. Como en otros trabajos ya se ha abordado la cuestión de la categoría del sujeto político y su construcción (Cristancho, 2011; 2018a), se invita al lector a revisarlos; ya que en este trabajo solo se complementan algunos aspectos de lo planteado allí.

*El sujeto* es el ser y la *espacio-temporalidad* micropolítica por excelencia, pues es donde el poder se configura, circula y se transforma. En este sentido, el concepto de sujeto político debe desglosarse en dos aspectos: el sujeto y lo político. Respecto del sujeto se puede decir, en forma negativa, como aquello que no es objeto. Lo segundo, se puede ver desde el sentido de “estar sujeto” y eso implica que el sujeto está determinado por los contextos, por las relaciones sociales, por el poder, por el territorio, ocupando así unas posiciones pre-asignadas.

Pero también puede asumirse desde el sentido de “ser sujeto”, en tanto que no solamente está determinado por el contexto, el tiempo o el territorio, sino que puede tomar determinaciones, decisiones, posiciones y puede hacer y expresar cosas. Estas dos dimensiones son complementarias pues, hay elementos que determinan al sujeto, pero también hay otros desde los cuales se constituye. Dicho contexto social fue producto de relaciones de poder donde los sujetos transformaron y pueden seguir transformando esos contextos.

Otro componente es que se llega a ser sujetos, pues el sujeto es histórico, tiene historicidad. Esto implica que es necesario evitar miradas esencialistas sobre el sujeto sino, más bien, con una perspectiva que permita comprenderlo como algo que se va transformando a lo largo del tiempo en el marco de procesos sociales: va cambiándose a sí mismo y al mismo tiempo va transformando elementos de su propio contexto.



En consecuencia, frente a la pregunta ¿quién es sujeto?, este puede decirse tanto de los seres singulares que somos cada uno, como de los tejidos colectivos, los movimientos sociales, en tanto que el sujeto nunca es abstracto, sino que está en relación intersubjetiva. Habría que agregar además que hay discusiones sobre si la tierra y los animales son sujeto; esto responde a cosmovisiones diversas; en algunos casos se reivindica y se ha legislado, en el ámbito jurídico, que son sujetos de derechos.

Además de lo anterior, se puede indicar que el sujeto no es una entidad unificada en sí misma, es decir, al interior del sujeto hay divisiones internas, está fragmentado y eso pasa tanto a nivel individual como a nivel colectivo. En ese mismo proceso el sujeto ocupa diversas posiciones (Mouffe, 1991); esto permite entender, por ejemplo, que un hombre mestizo, ilustrado, asalariado, latinoamericano tiene posiciones de privilegio a nivel patriarcal y cultural, pero puede estar en condición de desventaja a nivel económico, racial y geopolítico.

Ahora, en cuanto a lo político, hay un primer punto de partida derivado de lo expuesto en el primer apartado y es que, el Estado pretendió ser la institucionalización de los derechos, el consenso, las instituciones, la participación, la ciudadanía. Aquí es preciso deslindar o separar esa convicción de lo político para poderlo entender cómo ese campo donde se ejerce y se disputa el poder.

En ese sentido, se habla en términos de presencia de una disputa por el poder en dos sentidos: institucional porque hay que reconocer el papel del Estado. El Estado en ese sentido opera y subjetiviza. Se encuentra todo el régimen político, canales institucionales, pero también, están los elementos informales que son políticos; es allí donde están las relaciones y prácticas tanto sociales como culturales en las cuales hay relaciones de clase, de género, de etnia, y las relaciones geopolíticas.

De esta manera, se entiende que el Estado neoliberal y el Estado neoconservador funcionan porque hay una articulación, así como el Estado liberal en su momento lo logró. Lo anterior permite entender la categoría hegemonía que se refiere al ejercicio del poder a través de un consenso social que los sectores hegemónicos logran sobre otros sectores subalternos:

La hegemonía consiste en la capacidad que tienen unos sectores sociales de ejercer el liderazgo y el poder en virtud de que suministran un principio que cohesionan los distintos referentes ideológicos de todos los sectores sociales; así se configura una visión unitaria del mundo como un sentido común compartido por la sociedad, asegura el consentimiento de sectores sociales afines y subalternos, y mantiene a raya concepciones del mundo alternativas de los sectores de oposición. Dicho de otro modo, hegemonía indica un sentido común ampliamente compartido, un consenso superpuesto, no un acuerdo racional (Mouffe 1991, p. 212; Mouffe 1999, p. 81). (Cristancho, 2019, p. 150).

Si se toma en cuenta lo anterior y se conjugan las dos concepciones del sujeto y de lo político se derivan unas conclusiones de carácter teórico: en primer lugar, el contexto social y político produce sujetos en virtud de procesos históricos, ejercicios y disputas por el poder. En segundo término, el sujeto interviene y toma posturas frente a su mundo y su contexto político, a favor o en contra de las hegemonías, aunque no siempre lo haga premeditadamente.

En tercer lugar, el sujeto puede cuestionar o problematizar lo que ha llegado a ser, así como las condiciones de su mundo social, es decir, tiene ese poder. En cuarto lugar, el sujeto puede ejercer el poder que dispone, sea mucho o poco, pero dispone de este; es esto lo que hace posible la reconfiguración de las hegemonías y, es por eso que, es importante para los sectores hegemónicos trabajar para conservar su liderazgo porque su descuido implicaría la pérdida del poder.

Por lo tanto, surge la incógnita ¿Qué implica estudiar al sujeto político?, es decir, ¿Qué implica hacer objeto de estudio al sujeto político? es así como se observa que implica identificar y analizar las formas como el ejercicio y la disputa por el poder ha configurado a los sujetos, sus identidades y sus maneras de ser; implica ver cómo se configuró ese sujeto político.

Esto implica también analizar la forma como los sujetos ejercen y disputan el poder o dejan de hacerlo, en otras palabras ¿cómo participan en lo político? Se entiende entonces por participación política, aquel proceso en el que se ejerce y se disputa el poder, lo cual se da tanto en el ámbito institucional como en el de la vida cotidiana.

De esta forma, se puede generar la pregunta ¿Qué sujetos políticos hemos llegado a ser, en el caso colombiano? Para responder esta pregunta se retoman los análisis y conclusiones planteados en otros trabajos (Cristancho, 2018b; Riveros y Cristancho, 2018) en donde se indica que la cultura política ha sido permeada por el conflicto y en ese aspecto, se encuentran varios elementos: las desigualdades políticas, sociales y culturales que han propiciado, mantenido y alimentado el conflicto armado, luchas por liderazgos sociales, movimientos obreros, campesinos e indígenas, afros víctimas del conflicto.

Además, se encuentra el tema de la violencia bipartidista, ya que fue un impacto fuerte en la estigmatización del otro, aquella relación amigo-enemigo, la desarticulación de tejidos colectivos; dicha violencia también afectó las organizaciones sociales que en ese momento existían: organizaciones obreras, campesinas, entre otros.

Ahora, la Guerra Fría como parte del contexto geopolítico en su momento incidió y de igual manera el Frente Nacional como parte del contexto local, incidieron en gran medida en la configuración de lo político en Colombia. Las políticas desarrollistas subalternizaron la región en el contexto geopolítico (Escobar, 2007) y al tiempo que la reforma agraria ha permanecido como un asunto aplazado.

Asimismo, las tensiones de los movimientos sociales, los grupos insurgentes, las políticas contrainsurgentes, el surgimiento del paramilitarismo, el narcotráfico, se fueron entremezclando y degradando el conflicto armado, atacando el tejido colectivo, minando el liderazgo social y fortaleciendo prácticas clientelistas. De este modo, todos estos factores sumados al neoliberalismo, la globalización y el neoconservadurismo, han debilitado la democracia, han generado el predominio de lo privado sobre lo público, enfatizan en la individualización, en la apatía y en la desconfianza frente a las instituciones.

En efecto, el viraje hacia el neoconservadurismo pone en mayor riesgo las posibilidades de transitar a una sociedad sin conflicto armado siendo esto lo que se buscó mediante el proceso de negociación. De esta manera, se hace más difícil la democratización de la sociedad, de los territorios y de la definición de la política pública.

En efecto, el neoconservadurismo se basa en la remarcación de relaciones clientelistas entre autoridades y ciudadanía, refuerza la autoridad militarizada porque implica que va configurando la fobia (mezcla de miedo y odio) hacia lo diferente, acentúa valores tradicionales, elitistas, racistas y patriarcales que mantienen privilegios y brechas sociales que ponen en riesgo la vida de líderes y lideresas sociales que son una de las condiciones de democracia radical.

### **Revitalización del concepto y la sensibilidad sobre lo público: núcleo de la democracia radical y la formación política**

Con todo lo explicado hasta aquí, se infiere que el Estado como institución es el aparataje que el capitalismo ha requerido para asegurarse como modo de vida; las prácticas que esto ha implicado han permitido, que en la hegemonía se construya como parte del sentido común actual, en el marco de teorías neoliberales y neoconservadoras, una concepción/imaginario de justicia con dos implicaciones complementarias sobre el sujeto: su despolitización y la autoresponsabilización de su situación en el orden político y económico.

En la base de este proceso se encuentra la aceptación resignada del orden social, el debilitamiento de la democracia y de lo público y la naturalización del capitalismo como forma de vida. O, como lo mencionamos, la constitución de un sistema semejante al solar en el que el eje de referencia es el capitalismo, alrededor del cual gira el Estado y en torno del cual gira la democracia. Frente a ello se requiere problematizar dicho sentido común en el que el bien privado y la plusvalía dejen de naturalizarse y cómo el patriarcado y la colonialidad se han articulado al capitalismo.

Como alternativa a dicha situación se requiere ejercer un giro copernicano en política que implica ubicar a la democracia radical como eje; en torno de ella y como producto de la participación directa, el disenso y el reconocimiento de la diversidad de grupos sociales dotado por la democracia, tendrían que girar maneras de existir alternativas y articuladas entre sí; en torno de estos modos de vida tendrían que girar las instituciones políticas diseñadas en función de proteger y garantizar el buen vivir y la justicia.

En efecto, al sacar la democracia de la perspectiva liberal, el concepto se ensancha situando como núcleo de la misma al bien común (lo público) y la participación *de él y en él*. Esto implica que el concepto de lo público se definirá a partir del reconocimiento de sí y de los otros, de aquello en lo que somos semejantes y diferentes en virtud de nuestra historicidad, definiendo lo común por necesidad vital (el aire, el agua, el territorio y lo requerido para existir con vida digna) y por libre decisión (las producciones culturales y materiales que faciliten el acceso a lo necesario para la vida digna).

Esta participación ha de ser activa, continua y directa, lo cual implica una politización de los sujetos y la autodeterminación de los pueblos desde su diversidad. El reconocimiento mutuo en constante debate haría posible dicha autodeterminación y participación y, al mismo tiempo, lo fomentan.

A partir de su ampliación y resignificación se problematizan nuestros modos de vivir, para que estén basados en un concepto/imaginario de justicia amplio y alternativo: en primer lugar, en un sentido negativo, como la capacidad de evitar o reducir lo más posible la desigualdad social, étnica, de género y geopolítica; en segundo lugar, en sentido positivo, como la capacidad de los seres humanos de configurar los mecanismos formales e informales necesarios para que todo ser viva en dignidad (justicia sociocultural) y evitar o corregir aquellas acciones o maneras de existir que atenten contra la dignidad de cualquier ser (justicia restaurativa).

Este concepto de justicia implica la participación activa y continua que permita enfatizar en la construcción constante de la justicia sociocultural lo más posible para que se haga lo menos necesario posible el uso de la justicia restaurativa y se aplica de parte de los seres humanos para ellos, pero para los demás animales, las plantas, los ecosistemas y el planeta en general.

A partir de esto, será preciso repensarnos y reconfigurarnos como sujetos, repensar y reconfigurar nuestro sistema económico y desde todo ello, a repensar el Estado o las instituciones políticas y revitalizar el concepto y la sensibilidad de lo público. Para una futura investigación queda asumir la pregunta por la teoría económica que habría que postular para aplicar este concepto de justicia alternativo.

Por lo pronto, ¿de qué manera en el campo cultural los diversos sujetos y sectores sociales pugnan por fracturar la sensibilidad y los conceptos hegemónicos? ¿Cómo estas luchas posibilitan resignificar y sensibilizar lo público? Son asuntos que podrán ser analizados a la luz de los capítulos que siguen a continuación.

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (2005). *Estado de excepción. Homo Sacer, II, I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Althusser, L. (1971). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Medellín: Oveja Negra.
- Arendt, H. (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.
- Bobbio, N. (1996). *Estado, gobierno y sociedad. Por una teoría general de la política*. México: FCE
- Coronel, V. y Cadahia, L. (2018). Populismo republicano: más allá de «Estado versus pueblo». *Nueva Sociedad* No. 273, enero-febrero de 2018.
- Cristancho, J. (2011). *Ensayos filosóficos*. España: Editorial Académica Española.
- Cristancho, J. (2013). *Algunos diálogos sobre educación*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Cristancho, J. (2018a). *Tigres de papel, recuerdos de película. Memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional; La Carreta editores.
- Cristancho, J. (2018b). Justicia, desigualdad y conflicto armado en Colombia: un análisis desde las apuestas teóricas de Chantal Mouffe. En J. Cristancho (coord.). *La justicia como objeto de combate. Perspectivas filosóficas sobre la desigualdad y el conflicto armado en Colombia*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia; Universidad Militar Nueva Granada.
- Cristancho, J. (2019). Herederos y herederas del (pos) conflicto armado: subjetivación política y regímenes audiovisuales en tres documentales colombianos. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 14(2), 147-167. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-2.hyhd>

- Cristancho, J. (2020). *Transvoluciones. Diálogos filosóficos*. Tunja: UPTC.
- De Sousa, B. (2006). *Reinventar la democracia. Reinventar el Estado*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América*. (1776). Traducción publicada por Archivos Nacionales y Administración de Documentos (NARA) de Estados Unidos. <https://www.archives.gov/espanol/la-declaracion-de-independencia.html>
- Del Rosal, M. (2016). Socialdemocracia y capital: Las raíces neoclásicas del modelo sueco. *Pensamiento al margen*, (4), 190-214.
- Deleuze, G. (2006). Postdata sobre las sociedades de control. *Revista de Teoría del Arte*, (14), 183-189. <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/41444/42984>
- Escobar, A. (2007). *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas: Fundación editorial el perro y la rana.
- Fraser, N. (2003). ¿De la disciplina hacia la flexibilización?: relejendo a Foucault bajo la sombra de la globalización. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 46(187), 15-33.
- Han, B. (2014). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder.
- Harvey, D. (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.
- Herrera, M., Pinilla, A., Infante, R. y Díaz, C. (2005). *La construcción de cultura política en Colombia. Proyectos hegemónicos y resistencias culturales*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional
- Hitler, A. (2013). *Mi lucha. El diario de Adolf Hitler*. Medellín: Sigfrido.
- Hobbes, T. (2006). *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Hume, D. (1993). *Investigación sobre los principios de la moral*. Madrid: Alianza.
- Lario, M. A. (2005). Del liberalismo revolucionario al liberalismo post-revolucionario: el triunfo final del camino inglés. *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, (17), 45-65. <https://doi.org/10.5944/etfv.17.2005.3121>



- Locke, J. (1997). *Ensayo sobre el gobierno civil*. Madrid: Espasa.
- Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Marx, K. y Engels, F. (2011). *Manifiesto del partido comunista*. México: Centro de Estudios Socialistas Carlos Marx.
- Mejía, O. e Hincapié, D. (2018). De la justicia como virtud a la justicia política y constitucional. Un recorrido sobre las teorías de la justicia. En J. Cristancho (coord.). *La justicia como objeto de combate: Perspectivas filosóficas sobre la desigualdad y el conflicto armado en Colombia*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Mouffe, C. (1991). Hegemonía e ideología en Gramsci. En H. Suárez (Ed.), *Antonio Gramsci y la realidad colombiana* (pp. 167-227). Bogotá: Foro Nacional por Colombia.
- Mouffe, C. (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona, Paidós.
- Nietzsche, F. (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnós.
- Nietzsche, F. (2012). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza.
- Ortí, A. (1989). Transición postfranquista a la monarquía parlamentaria y relaciones de clase: del desencanto programado a la socialtecnocracia transnacional. *Política y sociedad*, (2), 7-20.
- Paramio, L. (2010). *La socialdemocracia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Riveros, A. y Cristancho, J. (2018). Aportes de las ciencias sociales a la comprensión de la desigualdad y el conflicto armado en Colombia. En J. Cristancho (coord.). *La justicia como objeto de combate: Perspectivas filosóficas sobre la desigualdad y el conflicto armado en Colombia*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Sennet, R. (2001). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Smith, A. (2011). *La riqueza de las naciones*. Madrid: Alianza.
- Stuart-Mill, J. (1984). *El utilitarismo*. Madrid: Alianza Editorial.

# Sujeto(s) contemporáneo(s) en tensión: formas y configuraciones<sup>1</sup>

Ana Yamile Pérez Puentes<sup>2</sup>

Complejos escenarios invitan a diversas lecturas sobre lo que puede acordarse y reconocerse como sujeto(s) contemporáneo(s), ya que los impulsos contribuyentes en el advenimiento de este; transcurren entre cuestionamientos, conversiones y tránsitos de las relaciones humanas que se redefinen contantemente entre naturaleza y el ejercicio de los poderes, situando tensiones que van desde la propia redefinición pasando por condiciones y variadas formas de ser sujeto con atributos emergentes que dan cuenta de transformaciones culturales (Pérez y Díaz, 2021).

En consecución, sujeto(s) contemporáneo(s) que aquí se concibe abarca características esenciales en torno a subjetividad, prácticas tecnológicas y la precariedad en la construcción del yo en cuanto a confrontaciones de singularidades que dan “formas” y a la vez, pueden ser leídas en cuatro tensiones-motivo que conllevan confusiones hacia la definición de sujeto(s) contemporáneo(s), pero a la vez asumen la responsabilidad de enunciar un acuerdo entre condiciones de lo cotidiano y curioso en cuanto al actor respecto a sus actos y el sentido que representan la decisión y voluntad dentro del sentir la realidad.

Sujeto(s) contemporáneo(s) se reconstruye en interacción con la cibercultura y tecnocultura, en acontecimientos que capturan un conjunto de técnicas, prácticas, valores, actitudes y modos de pensamientos dentro del crecimiento del ciberespacio (Lévy, 2007) en las cuales se hace presente la necesidad de abrir espacio a un carácter constitutivo, tanto de los medios como de la realidad y reconfiguración de sujeto(s) desde la exhortación de prácticas específicas (Poster, 2001), que emergen en

---

<sup>1</sup> Capítulo derivado del proyecto de investigación *Creación, cultura política y educación* con código SGI 2722, financiado por la Dirección de Investigaciones de la UPTC.

<sup>2</sup> Magíster en Educación, docente orientadora I.E. Rafael Bayona Niño (Boy). Investigadora GIFSE –UPTC–.

condiciones sociales impactando los conectores culturales; conformando no solo elementos simbólicos, sino experiencias dinamizadoras que ponen en tensión continuamente la construcción de sujeto(s) contemporáneo(s).

La primera tensión-motivo se aborda en sentido a la interacción con lo tecnológico y la información que conlleva a producir nuevas formas de subjetividad(es) desembocando en un segundo tensión-motivo desde ocho prácticas tecnológicas: *Prácticas comunicativas, Prácticas performativas y escritura en la mirada, Prácticas del “yo” y “nosotros”, Prácticas de control, Prácticas del caos, Prácticas de lo opuesto, Prácticas del sonido y el movimiento y Prácticas de la imagen y representación*, desarrolladas en función a la relación sujeto(s)-tecnología en una convergencia no solo digital y técnica, sino también cultural. El tercer tensión-motivo, ubica sujeto(s) entre rostros persuasivos en un régimen de voluntades, que expone la amabilidad con diferentes rostros capaces de contrariar la libertad y decisión propia, y por último la confrontación y la necesidad de ser; donde se relacionan la des-subjetivización, individualidad y singularidad en torno a las ideas de la fragilidad de sujeto(s) y la posibilidad de un “no” sujeto.

### **Primer tensión-motivo: subjetividad (es)**

La primera tensión-motivo: subjetividad, se atiende como una pertenencia de percepciones, argumentos y expresión basadas en el punto de vista de sujeto(s) y, por tanto, permeados por los deseos particulares e intereses de este (Deleuze, 1996). Requiriendo de una actividad como intervención sobre el cuerpo y sobre ella, atravesada por la producción de un saber sobre las formas de la vida. Es así, que la subjetividad es enunciada desde un proceso de constitución del sujeto que existe mediante una afectación de este y que aparece en un sentir, al relacionarse con algo llamado “otro” se traza junto a él un camino, *encuentros* que responden a una experiencia-alianza que, en efecto, “(...) son imperceptibles, son actos que solo pueden estar contenidos en una vida, que solo puede estar expresada en un estilo” (Deleuze y Parnet, 2004, p. 7) que transita desordenadamente entre conexiones, actos, rupturas, líneas, nodos y enlaces que solidifican un devenir que no produce otra cosa que sí mismo.

Participa la subjetividad en tensión-motivo para sujeto(s) contemporáneo(s) precisamente porque es la recuperación de su propia historia entre los asuntos de la vida individual–original, psicológica y social, pero también

toda una configuración de devenires en pro de la producción de sí mismo, expresando estilos intervenidos por fuerzas de autoconstitución, las cuales producen recorridos singulares, extraños sentidos de vida y diferenciales formas de gestionarse así mismo (Deleuze y Guattari, 2004; Foucault, 1991) y fuerzas de detención: reclusión, régimen de saber y régimen de poder, sistematizaciones sobre el cuerpo propio-individual y el cuerpo social-colectivo (Foucault, 2005). Tensión-motivo que promueve repensar la “mutación profunda en la producción de subjetividad, otras formas de consolidar la propia experiencia y otros modos de auto tematización, otros regímenes de constitución del yo, otras maneras de relacionarse con el mundo y con los demás” (Muñoz, 2010, p. 27). Consolidando una creación desde la existencia propia, determinando lo valioso de la crisis y dando sentido al pertenecer o no con identidad; desde diversidad de fundamentos que fortalecen comportamientos, actitudes y emociones de modos que se puedan expresar en sí mismas y fortuitamente en el acto de creación de sí recreando sujeto(s) contemporáneo(s).

Entonces, pensar en la reconstrucción de sujeto(s) contemporáneo(s) y “formas” en las que se responsabiliza, hacen parte del sentido que da Sibilia (2008) quien habla sobre un desplazamiento de la subjetividad “interiorizada” y la necesidad que el sujeto ha creado sobre su autoconstrucción: sociabilidad líquida, personalidades alterdirigidas y bioidentidades, cultura somática, yo epidérmico y dúctil. Autoconstrucciones generadas en los sujetos que se encuentran conectados a la red, por ende “subjetividades y los cuerpos contemporáneos se ven afectados por las tecnologías de la virtualidad y de la inmortalidad, y por los nuevos modos de entender y vivenciar los nuevos límites espacio-temporales que estos recursos inauguran” (Sibilia, 2007, p. 55).

Los pasos tecnológicos recorridos como ser humano pasan por configuraciones de biopoderes presentes a lo largo de la historia entre ellos; configuración biológica (cuerpo) que con el tiempo y la interacción o mejor cambio por ella se convierte en obsoleto (Sibilia, 2007). Tecnociencia contemporánea vista desde la ética, política y sociedad, pasando a la tecno informática y la biotecnología, nuevas hibridaciones tecno-orgánicas, invitan a pensar en la experiencia que realiza el sujeto por sí mismo respecto a una relación con las tecnologías o con la existencia de un discurso que

se considera como verdadero sobre esta, confirma que se está en presencia “(...) por una parte, de un usuario, un sujeto con agencia, un autor que se produce en la red, un nativo digital, una singularidad asociada en red con multitudes inteligentes” (Muñoz, 2010, p. 29) y por otra parte, un sujeto junto con una tecnología inmersa en la cotidianidad haciendo presente la naturalidad de pertenecer a una sociedad de la información.

En este sentido la interacción con lo tecnológico y la información conlleva a producir nuevas formas del “yo”, la construcción de una autenticidad en un entorno privado, constituyendo a la vez un entramado de relaciones con el otro y lo otro e imprimiendo así configuraciones de ciertas formas de ser e inhabilitando otras especificidades. Es así como la formación del sujeto(s) contemporáneo(s) se configura bajo ciertas características mediatizadas por las nuevas tecnologías, haciendo un proceso recíproco entre extensiones que envuelven ciencia, tecnología y sociedad, vislumbrando una serie de transformaciones, construcciones, devenires, entre otros que nutren los puntos de vista de los sujetos.

Sujeto(s) contemporáneo(s) se reconstruye en interacción con la cibercultura y tecnocultura asimilando procesos que dan nociones básicas sobre vidas propias, naturaleza y ser humano, así que se denominan algunas prácticas tecnológicas (Pérez, 2019) como tensión-motivo dentro de las formas que se es sujeto(s) contemporáneo(s) las cuales, pueden ser vistas como un distanciamiento o como modalidades típicas de ser y estar en el mundo. “En este sentido, es necesario deconstruir (desaprender) muchas de nuestras miradas sobre los cambios tecnológicos y ganar una mirada para entender los nuevos fenómenos” (Mejía, 2007, p. 69). Descomponiendo realidades para reconstruirla y así mismo mostrarlas de manera diferente, utilizar fragmentos, pedazos para volverlos a unir y convertirlos en una pieza con explicaciones y que sirva de precedente para acercarnos a otras formas de vida con sus respectivos fenómenos con sus miradas constituidas desde estas piezas que destruyen con el ánimo de crear y en evidencia de sujeto(s) desde un arte en sobrevivencia absoluta.

Fenómenos que posibilitan hoy que sujeto(s) contemporáneo(s) pueda(n) quiera(n) ocuparse de sí mismo(s), en un momento en el que es recurrente encontrar discursos que oscilan entre adicciones, privilegios, formación, competencias, diseños, dependencias, aprendizajes y necesidades –por nombrar algunas– que de una manera u otra parecen resultar atractivas

ineludiblemente para las nuevas economías. Además de otros discursos y prácticas donde se posibilita otras formas de entender el cuerpo más allá de lo biológico, ya que desde lo que circula el cuerpo meramente biológico, alejado de lo tecnológico resulta obsoleto para las condiciones y exigencias actuales.

### **Segundo tensión-motivo: prácticas tecnológicas desde las posibilidades del sujeto**

La tecnología como parte del sujeto sugiere la convergencia no solo digital y técnica, sino la hiperconectividad recreando modalidades de comunicación y experiencias vitales, estableciendo un puente constante entre dimensiones del propio cuerpo y la producción de sus vínculos orientados y fundamentados hacia nuevas figuras esquemáticas procedentes de la intensidad, innovación, condición humana y pensamiento crítico, potencializadas en lo icónico, metafórico y ficticio. Provocando así *prácticas tecnológicas* sugerentes que se resaltan de las concepciones manejadas sobre tecnología y sus apariencias como situaciones determinantes en los diferentes momentos históricos poniendo de manifiesto al sujeto ineludible en estos procesos. Estas prácticas tecnológicas se leen en clave, por un lado; a “(...) una construcción cultural y por otro, a un *cultivar* permanente de componentes que tiene enorme valor en el mundo contemporáneo” (Pérez, 2019, p. 38), desde las técnicas con sus artefactos, conexiones y dispositivos electrónicos y una actitud frente al progreso y con ello las mutaciones de quienes están siendo parte de ellas.

A continuación, se presentan las *prácticas tecnológicas* como tensión-motivo para ser pensadas en la configuración de sujeto(s) contemporáneo(s) que, como se dijo anteriormente, pueden ser leídas desde la declaración y no declaración de sujeto(s) contemporáneo(s), por tanto convienen de un motivo de confusión a partir de acuerdos entre la cotidianidad y lo curioso de los actores estando desarrolladas en función a la relación sujeto(s)-tecnología.

#### ***Prácticas comunicativas***

Estudios del lenguaje desde la década de 1970, han venido participando y sustentando sobre las relaciones e interacciones verbales cotidianas, sujetas por gobernanza de normas, es decir “reglas conversacionales” (Díaz,

2009, p. 108), convirtiéndose en rituales sociales (Kerbrat-Orecchioni, 1990). Haciendo de estos, constituciones en un sistema de derechos y deberes, en una amalgama de privilegios, obligaciones y prohibiciones en las cuales los participantes mediante su interacción; respaldan al sistema con expectativas las cuales suponen su cumplimiento o no de los mismos (Díaz, 2009).

Asumiendo que se tienen reglas por lo menos aceptadas, también es bien sabido que estas se pueden romper o transgredir, creando otras o reestructurándolas. Esto dependiendo de la percepción e interpretación como posibilidades de significaciones e intercambios expresivos-comunicativos que se plantean para resaltar una visión cabal de los procesos comunicativos (Díaz, 2009, p. 109).

Los procesos comunicativos se llevan desde varias instancias y dependiendo del contexto, ya que este brinda indicios de la interacción resultando una serie de intenciones, referencias y realidades socioculturales que se construyen a sí mismas, reproduciendo y transformando mediante diferentes interacciones comunicativas encaminadas de manera recíproca, el reconocimiento de deseos, conocimientos y propósitos, en lo cual se refiere una producción de qué y cómo se producen incomprendiones y malentendidos, creando la necesidad de concebir a la comunicación como proceso de intenciones e interpretaciones (Tusón y Unamuno, 1999). Y es en este punto donde convergen otra serie de formas de comunicación, no solo la verbal, sino que se reconoce desde su análisis características, que van desde la voz, pasando por el escuchar, la risa, miradas, sonidos, movimientos, el cuerpo, la expresión de los rostros, la representación desde la imagen, gestos y señales y la relación de comunicación que puede causar un instrumento, artefacto o dispositivo electrónico con el sujeto.

En este caso no es hablar con “alguien” sino con “algo”, un elemento recurrente que se encuentra en el acontecimiento. Haciendo propia la conversación en una relación con lo otro en un yo hablando sin que nadie conteste, sin timidez hacia la conversación desde el escuchar el pensamiento y hablar desde este. Aquí vale la primera idea aun sin ser sensata, correcta o precisa en el momento inadecuado o adecuado y aunque no sea importante.

La voz, elemento dentro de las prácticas comunicativas, pero también dentro de las prácticas del “yo” y el “tú”, una voz en el liderazgo que crea toda una conversación con aquel que no responde, como se esperaría comúnmente, sino que se revela con la reacción inmediata del cuerpo sobre él.

El diálogo se une con el transitar de lo tecnológico, en ella se convierte sujeto(s) contemporáneo(s) en una forma de apertura de pensamientos, se fugan en ellos en la conversación con “algo” que no contesta, pero que, sin embargo, se cuestiona, dirige y consiente con la pretensión de emocionar. Y, absurdamente para algunos y magnífico para otros pretender ser uno solo con su instrumento tecnológico, se podría llamar devenir música o devenir instrumento musical. Estos por nombrar algunas situaciones, sujeto(s) contemporáneo(s) y la tecnología, en una constante controversia de quien controla a quien, una controversia que afirma las brechas mínimas entre ellos, el artefacto ya ha colonizado los mundos o simplemente el sujeto ha creado mundos junto a la tecnología. Así, posiblemente se rompe la tensión y se motiva a crear conversaciones, relaciones, mediaciones, interacciones y realidades.

### ***Prácticas performativas y escritura en la mirada***

Performatividad en la disposición en que el “acto” proviene de “hablar” o “expresiones realizadas” que confirman o alteran normas vigentes, como por ejemplo, al interior del aula escolar (Mclaren, 1995). Por ende, “(...) su objeto de estudio son los actos y acciones de los seres humanos en pleno desarrollo de su vida cotidiana al interior de instituciones que social y culturalmente se rigen por normas” (Cortés, 2018, p. 57). Aquellas que son y brindan elementos para cuestionarse a través del ejercicio mismo, para compartir el resultado de transformación y dar curso a la alternativa en la vida cotidiana. Entonces, tanto como parte de ese hablar y accionar se definen varias características de las prácticas performativas entre las cuales aplican el movimiento corporal-posturas, guía del sonido, las señales y los gestos, emoción y las imágenes, alcanzando formas de accionar frente a lo que se dice, pero una de las más importantes y compartida con prácticas de comunicación y performativas está la escritura en la mirada.



Miradas que se convierten en todo un diálogo de diferentes temas y controversias: miradas de complicidad, miradas de permanencia, miradas a la lejanía, mirada alrededor, mirada enfocada, miradas al lente (cámara fotográfica-telescopio), miradas ocultas, miradas al cielo, miradas de ubicación, miradas de complicidad, miradas de permanencia, miradas a la lejanía, mirada alrededor entre otras. Mientras tanto la *pedagogía de la mirada* consecuentemente es llevada a cabo desde diversos lugares, pero sobre todo se consagra asimétricamente en relación con un tercero. El sujeto(s) contemporáneo(s) que se profundiza entre comunicaciones, socializando y vivenciando o como lo afirma Goity y Tranier (2015) una mirada que da paso a:

Un absoluto reconocimiento del otro en donde la corporeidad queda suspendida o pareciera que diera paso a otro universo de representaciones. Una mirada en donde los ojos reemplazarían las manos y los brazos con una fuerza equivalente o hasta superadora del mundo de lo táctil. En ese especial momento, debemos confesar que nos sentimos como parte –o testigos– de un episodio de “epifanía”, despoblado, claro está, de su concepción religiosa y más ligada al mundo de la revelación o de lo “algo” revelado (p.102).

Concibiendo y resaltando el reconocimiento del otro, establecida entre relaciones y posibilidades de otros encuentros y devenires que solo se encuentran en un *devenir-mirada* dotando al sujeto de resistencia y esperanza dentro de vínculos tanto perceptibles como imperceptibles colmados de responsabilidades y orden en algún tipo de caos. Levinas, en Bauman (2006) dice que:

El rostro ordena y me ordena a mí. Su significación es una orden que significa. Para ser preciso, si la cara significa una orden para mí, no es en la forma en que un signo normal significa su significante. Esta orden es la significación misma del rostro. (...) La responsabilidad es la estructura esencial, primaria y fundamental de la subjetividad. Responsabilidad que significa responsabilidad por el Otro (...) (p. 214).

Compartiendo en ese *devenir-mirada* rompe la tensión del sujeto(s) contemporáneo(s) que se da partir de los efectos de contagio con algo que parece normal, pero en suma corresponde a una conexión y heterogeneidad permanente creando variadas líneas de fuga, entre los actos de resistencia y

performatividad que a lo sumo es una mirada y reconocimiento en el otro, haciéndose responsable de sí mismo, responsabilidad inmersa en la mirada proclive al pensar por sí mismos de forma crítica, creativa y solidaria, pues así podría alcanzarse ciertas reflexiones y análisis del mundo en que se vive.

### ***Prácticas del “yo” y “nosotros”***

Un *yo* es una legión, el *nosotros*, es la palabra clave para todos los aspectos de la vida, es una relación en la que se parte del reconocimiento del otro, pero esta vez en una aceptación o rechazo en su diferencia creando espacios de *identidad* o por lo menos de semejanzas, ocupando espacios y lugares de coexistencia y prácticas compartidas que resuelven variaciones culturales haciéndolas constituyentes de esta. En otras palabras, vale la pena pensar en un constructivismo desde los mensajes en modo de protesta que accionan lo colectivo en conflicto desde un acuerdo, pero siempre marcando unos límites y compatibilidades, y en esos entendimientos la apariencia, actitud e intención embarcan el “yo” y “nosotros”, desde una percepción de lo colectivo, inicialmente dentro de las prácticas tecnológicas, referenciando la relación entre sujeto(s) e instrumento, artefacto o dispositivo electrónico.

En esa relación sujeto-tecnología aparece de gran importancia el *estar – espacio – tiempo* como una triada que toma conversiones y clasificaciones de acuerdo con las intenciones. La permanencia y función, diálogo con instrumentos, paciencia y apoyo, concentración – continuidad – decisión, emoción, apoyo – comprensión – organización, representación de lo existente, transformación de lo existente, realidad-sentidos e individualidad como parte de las características de las prácticas del “yo” y “nosotros”, así que no solo se queda en unos elementos, sino que evidencia la fuerza de transformación colectiva de las realidades a partir de los sentidos, la individualidad es el estante para una colectividad que representa la existencia de sujeto(s) contemporáneo(s) en su propio quehacer tecnológico.

### ***Prácticas de control***

Las prácticas de sí; permiten a cada individuo por decisión propia o con ayuda de otros a formalizar acciones sobre el propio cuerpo, conducta, pensamientos o cualquier forma del ser, adquiriendo así transformaciones

de sí mismos (Foucault, 1990, p. 48), esas formas de sí; no solo aplican a la individualidad o el colectivo desde la *identidad*, sino que es el reconocimiento de las relaciones posibles que establece el sujeto(s) consigo mismo, dando la oportunidad de ejercer un gobierno sobre sí y las “formas” que puede ser en el mundo (Jaramillo, 2015, p. 56). Apostando a la gobernación desde sí mismo, el otro y los otros, pero en este caso en particular se habla del control, posibilitando que, desde la gobernación de sí mismo exista un *control* como proceso de subjetivación desde las prácticas tecnológicas.

En ese control se puede hacer referencia a Deleuze (1991) quien propone que las sociedades disciplinarias se encuentran en estado de crisis y que el control está siendo ejercido libremente, elaborándose representaciones deformantes de sujeto(s) que cambia(n) constantemente, propiciando espacios en que él esté, proponen juegos en el devenir hacia otras perspectivas subjetivas, requiriendo un esfuerzo y realizar recorridos entre avatares, extensiones y aventuras para poder hallarse en y de otro modo, sin embargo, esto no sucede porque la creatividad requiere rutas que están deducidas por el mismo juego de posibilidades de sujeto(s), aquellos que ya se encuentran en un tendido de controles y persuasiones.

Los *controles* del yo, el otro y lo otro; están permeados de una serie de autogestiones; primero; de sí mismo, haciéndose conocedor de límites en la cotidianidad, surgiendo de sí y por medio de la creatividad elementos necesarios (Jaramillo, 2015, p. 65) para su autoconstitución. Segundo, conocedor y representaciones de lo otro; con sus funciones para llegar a definir normas o controles que se convierten en una necesidad, así como las relaciones individuales y colectivas con sus propiedades que desprenden; convirtiéndose en condiciones permanentes y a la vez múltiples (Foucault, 2008, p. 277). Entre una apuesta que alimenta a las prácticas del control: *control de sí mismo, control del otro, control de lo otro* desde lo performativo y la escritura en la mirada, el “yo” y el “nosotros”, dibujando un panorama donde al parecer las prácticas de sí, han sido establecidas y atesoradas por los mecanismos de las relaciones de poder (Jaramillo, 2015, p. 69).

Configurando acontecimientos en las formas deliberadas y complejas de actuar, nuevos saberes tácticos de sí y los otros (Sáenz, 2014) que conversan, pero también se repelen los diferentes *controles* y *controladores*, haciendo

ver que concurre una coexistencia, equiparación y necesidad de una tecnología frente a sujeto(s) contemporáneo(s) y viceversa.

### ***Prácticas del caos***

La teoría del caos (1977), asume que el mundo no sigue exactamente un modelo, por ende, no es previsible y tampoco puede ser determinado bajo una estructura estricta, sino que coincide con aspectos caóticos. A la vez, esta teoría defiende un universo entrelazado, conectado entre causas grandes y causas pequeñas, en que hace la distinción de causalidad y casualidad, dándole a la primera la responsabilidad del origen. El universo recrea la gama de posibilidades y en ellas descansa una libertad, la cual está acompañada de cierta manera por la predicción de exactitudes en las consecuencias de una decisión. Por lo tanto, es necesario aprehender quiénes somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos como parte del arte en la interacción con el universo.

El arte para poder aprehender se resuelve en filosofía siguiendo a Capacete (2011).

Existen distintas concepciones de lo que significa “realidad”. La acepción más corriente de realidad significa una visión determinista y mecánica. Desde este punto de vista no soy realista, pues no creo que la realidad pueda ser reducida a un mecanismo de relojería, ya que de esta manera el universo sería como un autómatas. Mi búsqueda se orienta hacia el nuevo tipo de realidad que también puede ser expresada en términos científicos. En otras palabras, soy un realista para una nueva realidad (p. 2).

Así que puede existir el clima y la ignorancia, estos dos existen de por sí, dependen de circunstancias inciertas, como sucede con las prácticas del caos, haciendo alusión a aquellos eventos, *instantes* de variaciones que generan un efecto tal vez no inmediato, pero si en la construcción de cultura de la que se venía hablando, puede ser un caos en el lenguaje, en las miradas, sentir, emoción, concentración, disposición, entre otros, todo depende del punto de vista, un caos que repercute en el aprendizaje y a su vez en la enseñanza y las intenciones de ella, abriendo un espacio al camino de relaciones diferentes y caóticas, saliendo de lo previsible y determinado, haciendo de la risa mejora o complicación, palabras sutiles, ofensivas y groseras, apariencias que no están claras, actitudes

desalineadas, intenciones fortuitas, emociones que sufren y se alegran a la vez, sentir apesadumbrado y sistemas de fuerza que se trasladan entre el control de sí mismo, control de otro y control de lo otro. Los tiempos transcurridos y restantes que provocan sensaciones de tiempo tanto en el presente como en el futuro, creación de efectos y contrastes en montajes de realidades. Se encuentra entre las causas y los efectos, causas pequeñas y grandes efectos, gotas de agua que fluyen, pero que, al pasar el tiempo, puede producir grandes cambios aun con la aparente nimiedad de la acción-tiempo.

En esa nimiedad de irrumpir la tensión-motivo, a causa de las realidades se acude a la relación en el sentido de dominio, ya que una se determina desde la otra, por lo tanto, es una unión predecible, la existencia de una define la otra desde la comparación, comunión y contradicción, por ende, el sujeto(s) contemporáneo(s) está en la relación de dominios y es decisión de este evocar y producir el dominio al cual quiere pertenecer; a lo sumo dinamizar los sistemas de fuerzas que le preceden a la causa y efecto que provienen de caos en búsqueda de equilibrio que solo puede equiparar el sujeto(s).

### ***Prácticas de lo opuesto***

Al hablar de opuestos se podría pensar en algo diferente u oponente, sin embargo, es más bien un contraste. Este puede resultar concreto o simbólico, pero es aquel que revela la otra forma y asegura que uno necesita del otro para reconocerse. Las oposiciones presentadas como opuestas son más bien interdependientes, ya que un significado es derivado del contraste del significado de lo opuesto, y no de algo inherente o de una pura antítesis (Scott, 1988, p. 89). Así que, en esa divergencia, se halla más que una diferencia, se interpreta una intensidad de diferentes gamas que establece una interdependencia constituyendo a la vez una herencia, por eso Derrida (1989) habla de oposiciones binarias: presencia/ausencia, identidad/diferencia, universalidad/especificidad, unidad/diversidad, parejas que dependen y derivan sus significados y la vez, se convierten en generadores los unos de los otros.

Las características que nutren la *práctica de lo opuesto* precisamente se convierten en binas, palabra-acción, risa-equivocación, representación de

lo existente, transformación de ello y la opción de convertirlo en otras realidades. Otra de las características son las acciones en cuanto a palabras y movimientos, cómo estas dos formas se pueden encontrar, pero a su vez se oponen bajo ciertas circunstancias e intenciones. Entonces, el sujeto(s) se encuentra en continua oposición de sí mismo y de los otros no como ofensa, sino como parte de su particularidad, con la posibilidad de la de-subjetivación y a la vez, subjetivación de sujeto(s) contemporáneo(s).

### ***Prácticas del sonido y el movimiento***

Todo lo que se mueve produce una vibración a lo que se llama sonido. Vibraciones que son transmitidas por ondas sonoras, tomando su tiempo para encontrar el camino y poder llegar, ya sea por aire, agua o sólidos, así que el sonido vendría siendo aire y movimiento. Aclarando, que se diferencia el sonido del ruido, siendo el primero, frecuencias regulares y el segundo lo contrario. Pero para definir el sonido es importante darle sentido al silencio; el cual se presenta en la ausencia del sonido y en su unión dan como resultado obras, no solo musicales, sino también de aceleraciones y velocidades en relación con diversos temas que competen al ser humano; como por ejemplo el poder y la velocidad y diversos tipos de accidentes dentro de las nuevas tecnologías; como lo afirma Paul Virilio (1997), quien habla en primer lugar, sobre las nuevas tecnologías como portadoras de cierto tipo de accidente sosteniendo que, todos los objetos –sean cuales sean– inauguran accidentes específicos, locales y ubicados en el tiempo y en el espacio.

Y en segundo lugar Virilio (1997) afirma que:

Poder y velocidad son indispensables al igual que riqueza y velocidad son inseparables... Poder es siempre poder de controlar un territorio con mensajes modos de transporte y comunicaciones, independientemente de la economía de la riqueza un acercamiento a la política es imposible que un acercamiento a la economía de la velocidad (p. 15).

Todo lo anterior haciendo que las prácticas del sonido y el movimiento se desarrollen desde el interior del objeto –técnica– en relaciones con el tiempo, comunicaciones, política, riqueza y poder, en el entramado de vibraciones que se llevan a cabo en el diario vivir de sujeto(s) contemporáneo(s).

Movimiento y cuerpo, voz y sonido permiten dar paso a la caracterización de esta práctica, haciendo alusión a características que rondan el movimiento del cuerpo en relación con el sonido y el ritmo, porque estas son formas en la que permite participación con aquello tecnológico. Esto en cuanto al encuentro y un acercamiento a tomar distancias entre un territorio y las formas como se mueve el mensaje desde las posturas y el sonido como poseedor del poder y el tiempo en un contexto en el cual la velocidad y la inmediatez toman forma.

“Formas” de quebrar las tensiones del sujeto(s) contemporáneo(s) dentro de la distorsión y modificación de ritmos y velocidades de acuerdo con los acontecimientos, encuentros, sentires y afanes, es decir, la decisión propia de un desplazamiento personal y social que tiene como finalidad realizar un movimiento a un ritmo de ejecución frente al hacer y estar en el vivir, generando distanciamientos, relaciones, causas, consecuencias, razones y perversiones de construcciones y afirmaciones frente a la conformación de sí mismo, pero a su vez segmentaciones, a las cuales se encuentran expuestos en un definir de capacidades y orientaciones de la existencia.

### ***Prácticas de la imagen y representación***

Los códigos que aparecen el lenguaje del cuerpo y las apariencias físicas se arraigan a la cultura “(...) por lo tanto debemos comprender que los mensajes que percibimos con el código de lenguaje del cuerpo son una categoría específica de convenciones culturales que reflejan diversos modos de pensar y distintos valores” (Quin, 2000, p. 131). Requiriendo un análisis del lenguaje del cuerpo dentro de diversas realidades que sirven como comprensiones para mostrar detalles de un proceso cultural, requiriendo interpretaciones del cuerpo en muestras de experiencia del propio texto que escribe esto haciendo de la representación una ideología.

Asimismo, dentro de las representaciones como dispositivo se establece el poder que da las representaciones; produciendo lenguaje e imagen como poder, tal así lo afirma Marín (2009);

La representación como poder, el poder como representación, son una y otro un sacramento en la imagen y un “monumento” en el lenguaje, donde, al intercambiar sus efectos, la mirada deslumbrada y la lectura admirativa consumen el cuerpo resplandeciente del monarca, una al recitar su historia

en su retrato, otra al contemplar una de sus perfecciones en el relato que eterniza su manifestación. Como es sabido, la representación es a la vez la acción de poner ante los ojos, la calidad de un signo o de una persona que ocupa el lugar de otra, una imagen, un cuerpo político (pp. 139-140).

Además, Deleuze (1983) considera a las imágenes como signos, pero en ningún momento las ubica horizontalmente con símbolos o realidades, así que son “(...) determinaciones tomadas de distintos marcos que no controlamos, bajo la apariencia de estar aprehendiendo los conceptos o las ideas, en sí mismas, como si fueran esencias o sustancias, o incluso, relaciones ‘puras’” (Bueno, 1980, p. 60). Por lo tanto, la práctica tecnológica definida desde la *imagen y representación* está cercanamente imbricadas en el uso y la cotidianidad de las personas en relaciones que se deben analizar desde los códigos que aparecen el lenguaje del cuerpo y las apariencias físicas dando la necesidad de comprender desde diferentes perspectivas su presencia e intención.

Intención en identidades, individualidades, colectividad, emoción, fragmentación, sentir, supuestos, captura, movimiento y percepción de la imagen, que representa y constituye condiciones y necesidades de entender las formas como se comprende el sentir, el símbolo, la imitación, las relaciones de poder o la libertad en las acciones y efectos que configuran las palabras, figuras, realidades y convergencias de compartir espacios, tiempos, y culturas. Es decir, la tensión-motivo se afirma al suscitar una serie de circunstancias emocionales, percepciones y lógicas que se traducen en individualidad y colectividad a la vez. Recordando que el instrumento y el cuerpo se unen dentro de una mirada inevitable entre naturaleza-tecnología convirtiendo el movimiento corpóreo, palabra, representación y percepción social y visual en función a las realidades observadas y las realidades a producir por el sujeto(s) contemporáneo(s).

A este punto, las prácticas tecnológicas han tomado su lugar de “formas” de ser sujeto(s) contemporáneo(s) que a la vez cargan tensiones y motivos de confusión para pensar sujeto(s) desde actitudes, maneras de considerar las cosas y relacionarse con los otros; donde posibilitan trasladar la mirada desde el exterior hacia uno mismo, prestar atención al pensamiento propio; implicando una serie de acciones que se cultivan sobre su propio devenir.



### **Tercer tensión-motivo: un sujeto entre rostros persuasivos en un régimen de voluntades**

“Cuanto mayor es el poder, más *silenciosamente* actúa” (Han, 2014, p. 27). Y es por esto, que este apartado está dedicado a la amabilidad, ya comentada por Byung-Chul Han (2014) respecto a El *Big Brother* amable del libro *Psicopolítica*, pero aquí se reclama como un pretexto para que sujeto(s) contemporáneo(s) asuma(n) otras “formas” y a la vez se sume a la tensión-motivo de la confusión del sujeto.

La amabilidad es un acto-hecho, una conducta que realiza una persona con educación y respeto, con frecuencia se toma como una prioridad a la cual se defiende dentro de la cuestión del civismo y que pertenece al género humano como producto cultural dentro de lo cariñoso, afectuoso, gentil, cortés, agradable, incluso gracioso que se debe construir desde temprana edad; aclarando que esta no nace con el individuo; sino que es más bien un impulso por naturaleza, siendo esto aprendido desde lo cotidiano y las actividades que allí se comparten.

Y es precisamente en lo cotidiano que la amabilidad ha permitido tomar formas y recrear otras, o mejor; rostros que se vinculan diariamente con el sujeto desde diferentes espacios que contribuyen a las dinámicas sociales. Algunos rostros de la amabilidad son la seducción, dominación y placebos de felicidad, compañía, libertad, silencio y control de sí mismo que aparecen, por ejemplo; en los medios de comunicación (publicidad, internet), tecnología, cine, series, tradiciones, creencias, entre otros.

Estos rostros de amabilidad se sirven de lo sombrío en cuanto a desilusiones, esfuerzos frustrados y una que otra inseguridad del sujeto, pero también del ego, de aquello donde se presume y a la vez asume un poder no solo individual sino colectivo. Haciendo que los rostros de la amabilidad y el sujeto formen una alianza, con el objetivo de un contentamiento o gozo en la línea delgada de lo desbordante que puede ser un rostro percibido amablemente, pero a la vez uno que oculta un régimen controlador de voluntades.

En consecución, la libertad como capacidad humana, se expone al entredicho entre la fuerza en sí misma o aquella por la que es controlada, es decir; el sujeto se constituye como aquel que –por momentos– no sabe qué

tanto de lo que hace, piensa y dice es en realidad voluntad propia, ya que se vive en “una fase histórica especial en la que la libertad misma da lugar a coacciones” (Han, 2014, p. 12) o en otras palabras un acto caritativo con diferentes rostros que controla hasta el más mínimo pensamiento.

Control que encausa desde su voluntad nuevos pensamientos, lenguas, espacios, aniquilaciones, inteligencias, relaciones y conciencias constituyentes posiblemente de posturas mentales en un cultivo de riqueza interior, ideales y sentimientos. Pero, también fusiona una lógica eficiente y de auto explotación en la concepción del poder que no solo consiste en el control desde un Estado vigilante, sino que además, es un control en el que el sujeto revela por iniciativa propia y con todo el permiso su propia libertad, entregándose a un negocio en el que la vigilancia y el mercado dan su valor cuantificable desde el uso, reutilización y desecho del sujeto y con ella sus emociones.

Entonces, la amabilidad es en un arte de diferentes rostros que en su acto caritativo persuade la voluntad y, por ende, cumple sus funciones de eficiencia, control y vigilancia del sujeto (Díaz-Bernal, 2019), asumiendo reivindicaciones de su poder y los poderes que conllevan la posibilidad de cambios de conciencia en la provocación de rostros y máscaras en el sujeto.

#### **Cuarta tensión-motivo: confrontación y la necesidad de ser**

Anteriormente se menciona la subjetividad como la primera tensión-motivo de sujeto(s) contemporáneo(s), pero aquí la desubjetivización e individualidad toman su espacio, no para ser contrarias, sino para convertirse en la ocupación de sí mismo, siendo esta una práctica constante; en donde el sujeto tiene la posibilidad de movilizarse y transformarse, aunque se encuentre en entornos de múltiples convergencias que a su vez construyen “formas” de vida, por lo que se refiere a construcciones de diversos mundos o mundos posibles, sucesos que requieren multiplicidad en voces, más que la unificación (Lazzarato, 2006).

Así, el sujeto se encuentra en la línea de ser sujeto y no serlo, en la ruptura de producir presencia o simular, comprobar-refutar individualidad o subjetividad y controvertir la exigencia de singularidad para no confundirse

con nadie (Han, 2014). Este último, asumiendo el riesgo de acontecer como movimiento no histórico, en un devenir no histórico, desde una línea de fuga que desterritorializa para reterritorializar nuevamente. En otras palabras “ser instantes” que de una u otra manera dan sentido en la originalidad al “construir *espacios libres de silencio, quietud y soledad* en los que es posible decir algo que realmente merece ser dicho.” (Han, 2014, p. 75) con un acceso a “desobjetivización que arranca al sujeto de sí mismo y lo libera ‘en la inconmensurabilidad del tiempo vacío’ convirtiéndose en un no sujeto sino en ‘más bien una existencia floral: simple apertura hacia la luz’” (Han, 2014, p. 127).

Un constructor de sus propias líneas de fuga generando y siendo acontecimiento, que propone dinámicas en cada espacio, generando cultura sin casualidad, recreando un “yo” que habla y se muestra al tiempo que es autor, narrador y personaje, que, además; como lo afirma Sibilia (2008);

No deja de ser una ficción, ya que, a pesar de su contundente auto evidencia, es el estatuto del yo siempre es frágil. Aunque se presente como “el más irremplazable de los seres” y “la más real, en apariencia, de las realidades”, el yo de cada uno de nosotros es una entidad completa y vacilante (p. 36).

Así, que el estatuto sujeto(s) siendo igual de frágil que el “yo” queda en la reminiscencia del acuerdo entre la individualidad y singularidad, la reflexión sobre el movimiento, discurso, agenciamientos del tejido social, posturas críticas, funciones, y construcción que se enmarca fundamentalmente en el vivir. Conquistada por la incertidumbre de sujeto(s) contemporáneo (s) enmarcados más en tensiones y confusiones que definiciones de sí mismo, pero que en su exposición divulgan un reconocimiento en formas de ser-pensar-accionar que llevan consigo reconocimiento en el valor de su cuestionar.

Sujeto(s) contemporáneo(s) penetra las tensiones en lo más profundo, asumiendo paradojas entre la creación y certificación de sí mismo, determinando los momentos de crear o dejar de hacerlo y solo recobrar un estado de búsqueda en un momento de inspiración o desaparición única. Zambulléndose en lo absurdo de pensar en la finalidad de la singularidad que humanamente se convierte en una relación máquina o tecnología, relaciones que entretejen mutuas implicaciones afectivas y cognitivas; para

desarrollar la creación del hombre en diversos contextos y características que expresan unicidades en un encuentro donde juegan la acción misma del crear y, a la vez, la singularidad del creador en crearse a sí mismo.

## REFERENCIAS

- Bauman, Z. (2006). *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur.
- Bueno, G. (1980). Imagen, símbolo, realidad (cuestiones previas metodológicas ante el XVI Congreso de Filósofos Jóvenes). *El Basilisco*, (9), 57-74.
- Capacete, F. X. (2011). Esfinge apuntes para un pensamiento diferente. *Revista Esfinge*. <https://www.revistaesfinge.com/ciencia/fisica/item/748-47ordenando-el-caos-ilya-prigogine-y-la-teoria-del-caos>
- Cortés, L. C. (2018). La performatividad en la acción pedagógica de profesores/as en formación en artes visuales. *Atenea*, (518), 57-73. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622018000200057>.
- Deleuze, G. (1983). La imagen - Movimiento. (P. Bonitzer, J. Narboni, Entrevistadores, y F. Ramirez, Traductor). Paidós
- Deleuze, G. (1991). Posdata sobre las sociedades de control. En C. Ferrer (Comp.). M. Caparrós (Trad.), *El lenguaje literario*, (pp. 1-4). Montevideo: Nordan
- Deleuze, G. (1996). Extractos de “El abecedario de Gilles Deleuze”. (M. G. notas: Alicia Romero, C. Parnet, Entrevistador (1988-1989))
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas Capitalismo y Esquizofrenia*. Paris: Editions le Minuit.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (2004). *Diálogos. (1972-1980)* Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Díaz, E. M. (2009). *Prácticas comunicativas e identidad en el aula desde el análisis del discurso* (Tesis Doctoral, Universidad Santiago de Compostela).
- Díaz-Bernal, J. (2019). Vigilancia tecnológica: Arkangel en fotogramas. *Praxis & Saber*, 10(23), 235-252. <https://doi.org/10.19053/22160159.v10.n23.2019.9732>
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós

- Foucault, M. (1991). *El sujeto y el poder*. (M.C. Gómez, y J. C Ochoa, Trads). Bogotá: Carpe Diem.
- Foucault, M. (2005). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI Editores
- Foucault, M. (2008). *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.
- Goity, J. y Tranier, J. (2015). Pedagogía de la mirada: dispositivos, sustitución y vínculos entre estudiantes y maestros en las aulas canadienses (Montreal, nivel primario, en la actualidad). *Entramados. Educación y sociedad*, 2(2), 93-105.
- Han, B. C. (2014). *Psicopolítica*. (A. Bergés, Trad.). Barcelona: Herder Editorial S.L.
- Jaramillo, O. A. (2015). Las prácticas de sí contemporáneas como herramienta conceptual para indagar las formas de subjetivación. *Textos y Sentidos* (11), 51-73.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1990). *Las interacciones verbales I*. Paris: Armand Colin.
- Lazzarato, M. (2006). *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Creative Commons: Traficantes de sueños.
- Lévy, P. (2007). *Cibercultura informe al concejo de Europa*. (B. Campillo, Trad.) España: Antropos.
- Marín, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas, Revista de historia intelectual*, (13), 135-153.
- Mclaren, P. (1995). *La escuela como performance ritual. Hacia una economía política de los símbolos y gestos educativos*. México D.F.: Siglo XXI Editores
- Mejía, M. R. (2007). La sistematización como proceso investigativo o la búsqueda de la episteme de las prácticas. *Revista internacional Magisterio*, (33).
- Muñoz, G. (2010). De las culturas juveniles a las ciberculturas del siglo XXI. *Educación y ciudad*, (18), 9-32.
- Pérez, A. Y. (2019). *Prácticas Tecnológicas como componentes constitutivos en*

- las Dinámicas escolares* (Trabajo de Grado – Maestría en Educación). Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja.
- Pérez, A. Y., & Diaz, J. G. . (2021). Construção e ressignificação das práticas tecnológicas em entornos escolares: o rizoma como caminho metodológico. *Texto Livre: Linguagem E Tecnologia*, 14(1), e29523. <https://doi.org/10.35699/1983-3652.2021.29523>
- Poster, M. (2001). *The Second Media Age*. Londres: Polity Press
- Quin, R. (2000). Imagen y representación. *Tabanque: Revista pedagógica*, (14), 131-138.
- Sáenz, J. (2014). *Artes de vida, gobierno y contraconductas en las prácticas de sí*. Bogotá: CES.
- Scott, J. (1988). Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría postestructuralista. *Feminist Studies*, 14(1), 87-107. [http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/005\\_09.pdf](http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/005_09.pdf)
- Sibilia, P. (2007). *El Hombre Postorgánico, cuerpo, subjetividades y tecnologías digitales*. España: Fondo de cultura económica de España.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Barcelona: Fondo de cultura económica de España.
- Tusón, A. y Unamuno, V. (1999). ¿De qué estamos hablando? El malentendido en el discurso escolar. *Discurso y Sociedad*, 1(1), 19-34.
- Virilio, P. (1997). *El ciber mundo, la política de lo peor. Entrevista con Philippe Petit*. Madrid: Cátedra.





**SEGUNDA PARTE:**  
**Visualización y  
audiovisuales**







# Lo político en las prácticas artísticas y la división de lo sensible: la guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica (2007-2009)<sup>1</sup>

*Leidy Yohanna Albarracín Camacho<sup>2</sup>*

## Introducción

Las creaciones artísticas de carácter político pueden ser una forma de manifestación crítica y de resistencia, las cuales se caracterizan por hacer evidentes las tensiones de estructuras sociales que configuran la realidad dada. Además, se inscriben como expresiones culturales y posibilidad de búsqueda de justicia, de memoria histórica y una postura alternativa de los actuales aparatos hegemónicos; espacios propicios para generar líneas de fuga en el campo artístico, se trata de manifestaciones del arte que se salen del modelo esperado y artistas que proponen sus creaciones pensando en las problemáticas que afectan la realidad de determinados contextos, este es el llamado arte “comprometido”.

Es importante señalar que si bien existe esta forma de arte, a la que podemos llamar contra-hegemónica, en la medida que las lógicas del poder se han sofisticado, de igual modo la manera como se persuade a las personas en pos de un sistema económico desbordado por el consumo, así en la actualidad los productos culturales, los sistemas simbólicos y los mecanismos del arte, son absorbidos por el sistema dominante, ya que resultan efectivos en función del poder, en tanto que las producciones acometen directamente la sensibilidad, coaccionando modos de ser, sentir y existir en el mundo, esto a través de la creación de estímulos y el constante flujo de contenido, para posteriormente captar la atención de los espectadores, lo que ocasiona la incapacidad de concentrarse y discernir de forma concienzuda y profunda sobre la realidad sociopolítica que los circunda.

---

<sup>1</sup> Capítulo derivado del proyecto de investigación *Creación, cultura política y educación* con código SGI 2722, financiado por la Dirección de Investigaciones de la UPTC.

<sup>2</sup> Magíster en Estética e Historia del Arte, docente Escuela de Filosofía, investigadora de GIFSE – UPTC. Correo electrónico: leidy.albarracin01@uptc.edu.co

En el contexto de una sociedad como la colombiana, atravesada por una compleja historia de violencias conectadas al sistema predominante, en el que cada vez más se restringen las formas de expresión y manifestación, y ponen en tensión las realidades sociopolíticas, el arte comprometido resulta ser un “otro lugar” fundamental a la hora de proponer escenarios de carácter político que permitan generar memoria, manifestar inconformismo y apropiarse de los territorios simbólicos para generar reconocimiento, resarcimiento, reconciliación y justicia social.

En este marco de ideas, el presente capítulo se centra en plantear un análisis de la propuesta a *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica (2007-2009)*, realizado por el artista y fotógrafo colombiano Juan Manuel Echavarría junto a la Fundación Puntos de Encuentro<sup>3</sup> se trata de una serie de alrededor de cuatrocientas ochenta pinturas elaboradas por actores de la guerra como excombatientes de las FARC-EP, mujeres desmovilizadas de las FARC-EP, las (AUC), el (ELN), también militares afectados en diferentes combates. El propósito de los talleres fue generar un espacio de interacción y confianza que permitiera a los participantes pintar sus vivencias en torno a la guerra (*La guerra que no hemos visto*, 2020). Se trata de un proyecto que da voz a los actores del conflicto, en un contexto de deshumanización y olvido, en el que existe una historia oficial que administra los relatos que deben o no ser contados, de acuerdo con la conveniencia de quienes ejercen el poder político y económico.

Por otro lado, la investigación se enfoca en los efectos que produce una práctica artística como la propuesta por Echavarría en el escenario de la cultura política, haciendo claridad en los conceptos de política, lo político y las prácticas artísticas que se salen del formato establecido, para generar reparación simbólica, en un contexto donde se pretende por todos los medios ocultar la historia de víctimas y actores del conflicto, así como generar olvido histórico, un ejemplo de esto es lo que sucede hoy por hoy en torno al Centro Nacional de Memoria Histórica coordinada por Darío Acevedo, quien tiene una postura que inquieta tomando en cuenta el actual

---

<sup>3</sup> En el transcurso del año 2007 al 2009, junto a la Fundación Puntos de Encuentro, el artista y fotógrafo Juan Manuel Echavarría, Fernando Grisales y Noel Palacios propusieron una serie de espacios de taller enfocados en la realización de pinturas con excombatientes.

proceso de paz, este tiene que ver con la configuración de la memoria histórica, pues niega que haya existido o exista el conflicto armado, así para las víctimas y para quienes contribuyen en la construcción de la verdad histórica, ven con preocupación el manejo de los archivos y testimonios entregados de cara a una revictimización y violación de los derechos humanos (Asociación Minga, 2020).

Esta realidad resulta preocupante, ya que lugares como el *Centro Nacional de Memoria Histórica*, el cual pese a ser una institución perteneciente al Estado, ha contado con cierta autonomía para construir una narrativa de reconocimiento de quienes han sufrido como víctimas el conflicto armado desde diferentes puntos de vista, sin embargo, el actual gobierno se ha propuesto despojar a dicha institución de su autonomía, para encaminarla nuevamente en el relato oficial; que particularmente encubre actos violentos cometidos contra los colombianos y colombianas por diferentes agrupaciones armadas, algunos de ellos avalados por el Estado colombiano. En este sentido resulta oportuno que la construcción de memoria se realice desde distintos escenarios, como el arte el cual, además de recoger los relatos, también cumple con otro tipo de agenciamiento de orden simbólico.

Por este camino, haré alusión en primera instancia a los planteamientos teóricos que movilizan el análisis y permiten la interpretación de la práctica artística en tanto su posibilidad de propiciar otros escenarios para la configuración de visualidades desde la experiencia sensible de quienes han sido invisibilizados y acallados en la guerra colombiana.

En segunda instancia, se abordará el contexto en el que se produce el proyecto respecto a los puntos de inflexión del análisis de la práctica artística que se presentan en *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica (2007-2009)*, como escenario para la búsqueda y construcción de la memoria colectiva.

## **El arte político-crítico**

Reconocer las prácticas artísticas en su carácter crítico y político es primordial, pues se trata de la posibilidad de pensar lo político como un escenario de reflexión, donde se generan propuestas que abordan directamente las problemáticas que atraviesan la realidad del país y que

funcionan como agenciadoras de la memoria de cara a la realidad y los acontecimientos de carácter social que actualmente se viven en Colombia; producto de una historia compleja y violenta, donde la censura, la anulación y el asesinato de quienes se salen de los bordes del aparato gubernamental (atravesado por la corrupción), es cosa del día a día.

Por este camino, haré alusión al carácter político de la práctica artística elaborada por el artista Juan Manuel Echavarría y las visualidades que allí se expresan, haciendo claridad en lo político de la propuesta a partir de los postulados de teóricos, quienes conceptualmente aportan categorías que permitirán profundizar en el trasfondo de la práctica artística en cuestión.

La correspondencia entre arte y cultura política tiene diferentes frentes de análisis, este trabajo se acerca en primera instancia a los planteamientos de la filósofa Chantal Mouffe, en dos sentidos, el primero acerca de las acepciones sobre “la política” y “lo político”, en segunda instancia las prácticas artísticas de carácter político; sobre esto Mouffe propone que “todo arte es político”; bien para legitimar estructuras hegemónicas, en el caso colombiano: el arte hecho para élites económicas o para el narcotráfico, para disentir frente a las estructuras políticas establecidas o para contribuir a la construcción de memoria; como en el caso de las propuestas de Echavarría, sin embargo, es importante señalar que la apuesta de Mouffe (2011) consiste en la identificación de las problemáticas que acarrear la concepción de “la política” y “lo político” (p. 29), si bien tiene que ver con un ámbito teórico, su estado primordial está sujeto a la praxis y a la experiencia vital, es decir, a las prácticas cotidianas, donde se encarna el orden dominante a través de la experiencia sensible.

En este sentido desde Mouffe (2011), la política se prescribe en un nivel óntico, entre tanto, lo político a un nivel ontológico, así las cosas (...) lo óntico haría referencia a la multiplicidad de acciones y dinámicas de la política tradicional cuya existencia se ha naturalizado, es el sentido común y de alguna manera pareciera ser incuestionable, mientras que lo ontológico tiene que ver con la forma como se configura la sociedad.

La política está sujeta a la *praxis* de una tradición que se ha establecido de una forma convencional, se ha normalizado, entre tanto lo político obedece a la manera como se configuran las lógicas de una sociedad,

donde lo ontológico tiene que ver con la razón de ser, pero también, con la comprensión del cómo se constituyó para este caso el orden político, lógica o praxis política, que determina de algún modo su naturaleza.

En el caso colombiano en particular, en cuanto a política se puede hablar de la idea de una construcción bipolar de “derecha e izquierda” como un estado natural de las cosas, en tanto pareciera que refiere a las únicas posibilidades de tener una postura política en el país, mientras que la discusión debería atender a las problemáticas que atañen a la sociedad y el mejoramiento de las condiciones de vida de todas las personas dentro de una comunidad perteneciente a diversas culturas, garantizando sus derechos y no una disputa mediática y casi “farandulera” entre las caras que representan tanto a la derecha, como a la izquierda.

Mouffe (2011) hace una propuesta que permitiría reinventarse políticamente, donde lo negado (el pluralismo, lo antagónico, las identidades colectivas, el disenso, lo hegemónico, la complejidad de los fenómenos sociales y culturales, entre otras) resultan ser la potencia dentro de lo que la autora denomina una “dimensión agonista de naturaleza adversarial” (p. 37), la aceptación antagónica conflictiva y la posibilidad de su domesticación, genera un desplazamiento fundamental a un tipo de relación “agonista”. La discusión que se plantea aquí, es un punto neurálgico que pone en juego una manera de aproximarse a lo político, lo cual es decisivo para entablar y caracterizar la relación que existe entre lo político y las creaciones artísticas como las elaboradas en *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica (2007-2009)*, que permiten leer las tensiones, para este caso, la voz de los excombatientes, las cuales han sido negadas, pues al ser un conflicto latente, verdades e historias que no han sido resueltas pueden salir a la luz, lo que resulta problemático para el estado de corrupción en el ámbito de la política.

### **Otros lugares del arte**

Mouffe (2014), elabora una reflexión en torno al papel de las prácticas artísticas y su función en una sociedad liberal, que se ha instaurado como una verdad absoluta e incuestionable, la cual propone dentro de sus lógicas; la negación del conflicto, lo adversarial, el pluralismo de subjetividades y colectividades, política que se manifiesta tras la máscara del consenso,

excluye y neutraliza a todo aquel que se oponga a sus lógicas o construya desde la experiencia de sus actores una verdad histórica, es decir, que hay un plano estético en lo político, pero también un plano político en las apuestas artísticas, las cuales aprueban y se adhieren al orden simbólico establecido.

Así, un arte que al parecer ocupa un lugar central en las sociedades actuales producto de la plutocracia y el aparente triunfo de una sociedad hedonista, mediadas a su vez por las corporaciones mediáticas y del entretenimiento, se presenta como una experiencia desustancializada. Sin embargo, las prácticas artísticas también pueden actuar en otro sentido, donde las nuevas formas de producción permiten la emergencia de otros tipos de resistencia, lo que conlleva la posibilidad de activar lugares para la emancipación.

En este sentido la autora propone un enfoque “agonista” como la forma de manifestación que encarnarían las prácticas artísticas comprometidas con producir lugares de resistencia; propuestas contrahegemónicas en tensión de la reproducción del orden dominante (Mouffe, 2014), dichas formas de resistencia artística son un potencial político pensadas como intervenciones agonistas dentro del contexto de la lucha contrahegemónica.

Esto plantea la importancia de las prácticas artísticas y culturales, como activadoras de lugares de pensamiento y una postura de disenso frente a la hegemonía vigente, la cual es resultado de una construcción discursiva, que se ha naturalizado dando por sentado que no hay otra forma de existencia política.

Se puede decir, que la hegemonía utiliza y depende de un aparato simbólico sofisticado, que le permite moldear identidades y crear modos de subjetivación convenientes para su reproducción en términos de la negación del otro, sus historias y experiencias, ya que a través de esta lógica se benefician pequeños grupos que ejercen el poder.

Una política contrahegemónica significa entonces, la comprensión del aparato ideológico dominante para sumergirse en las lógicas del común denominador de este orden reproductor del olvido, para fomentar otras formas de identificación y la producción agonista de nuevas subjetividades,

como lo serían aquellas pequeñas, pero muy significativas acciones y visualidades que en el contexto en el que se activan, pueden generar un giro de cara a la realidad dominante.

Se trata del llamado “arte crítico”, este permite alterar la hegemonía imperante y tiene una participación significativa en los espacios públicos compuestos por multiplicidad de superficies discursivas y la activación de los participantes y sus historias de vida. Visto desde el enfoque “agonista”, está configurado por una variedad de gestos artísticos alternativos a la lectura del orden pospolítico. Su dimensión crítica consiste en desocultar las verdades que desde los estamentos oficiales se han anulado, en activar la voz de quienes no han sido escuchados (Mouffe, 2014).

Se puede decir, que una de las posibles praxis de las creaciones artísticas en el orden actual, consiste en la construcción de nuevas prácticas y subjetividades que puedan subvertir la configuración del poder existente, para generar la posibilidad de crear múltiples espacios, donde la política hegemónica sea cuestionada, con acciones que reconozcan el conjunto social y la complejidad histórica que lo configura.

Esta forma de operar del arte comprometido tiene un factor clave, y es comprender las lógicas pluriformes e imaginarios que constituyen la cultura política, la experiencia de taller propuesto por Echavarría en el proyecto para la construcción de memoria histórica, lo compone este principio, no como una determinación, sino como experiencia artística que devela verdades que han sido anuladas; ya no se trata de hacer objetos bellos o productos artísticos, aquí la dimensión sensible está en otro plano; el de los procesos de disenso y develación de esos otros relatos, así todas las personas pueden manifestar sus experiencias a partir de la apropiación de soportes, conocimientos artísticos y de la palabra para manifestarse.

### **Disenso y sensibilidades**

En este mismo sentido, el filósofo Jacques Rancière (1996) ofrece una noción clave para comprender lo sensible, se trata del concepto de “desacuerdo”, que actúa sobre las esferas de normalización y jerarquización de la esthesis, donde el sistema ha cooptado la legitimidad de lo sensible, lo que deviene en la validez o no, de la experiencia sensitiva; pues,



la afirmación de un mundo común se realiza así en una puesta en escena paradójica que reúne a la comunidad y la no comunidad. Y una conjunción tal siempre es muestra de la paradoja y el escándalo que trastorna las situaciones legítimas de la comunicación, las participaciones legítimas de los mundos y los lenguajes, y redistribuye la manera en que se distribuyen los cuerpos parlantes en una articulación entre el orden del decir, el orden del hacer y el orden del ser “(Rancière, 1996, p. 75).

Se puede decir que lo político es un problema sobre la distribución de lo común, donde el habla se traduce en un lenguaje entendible o inteligible según se defina la legitimidad de quien lo expresa.

En espacios como el arte, lo sensible se trastoca en diferentes sentidos, enfáticamente en la idea del artista como un ser sensible, dotado del poder de decir y expresar, el sentido común aquí radica en suponer que es el único ser que posee esta cualidad, sin embargo, en propuestas artísticas como las que atañen a esta investigación, se subvierte este enunciado, pues no se trata ya del “Artista” con mayúscula, sino de la posibilidad de una práctica colaborativa, donde las condiciones de igualdad doten de un lenguaje común, un hacer, un decir y un sentir válido para cualquier persona que así lo requiera, esta apuesta está inmersa en un carácter político-crítico según Rancière (2005), tiene que ver con tomarse el tiempo, apropiarse del lenguaje, un empoderamiento de las personas, quienes generan acciones que no se esperaban a nivel social y político fueran posibles o que emergieran de ellos, aquí la política tiene que ver con la reconfiguración de lo sensible, en tanto se concibe como un espacio común para todos y todas.

Así, el concepto de desacuerdo en Rancière resulta potente en cuanto práctica o gesto artístico, pues no pretende ser una verdad absoluta, sino una posibilidad crítica inmersa en procesos artísticos donde el producto no son los objetos, sino las personas y sus vivencias en relación sensible con el contexto social y político próximos.

En este marco de ideas, es importante aducir al antropólogo Néstor García Canclini, quien presenta la condición postautónoma del arte, como una perspectiva de análisis que permite leer el mundo contemporáneo, sin pretender ser el relato que justifica u organiza la diversidad, se trata de un arte como potencia para el disenso.

Según García (2010), la condición postautónoma del arte, hace posibles vínculos con factores culturales, políticos, sociales y económicos, pues las prácticas artísticas han desplazado su interés a las comunidades, permitiendo la inclusión de obras en los espacios de comunicación masiva como redes digitales, de otra índole como espacios de carácter urbano y rurales, llevando al arte a formas de participación social, debilitando así, paradigmas que sustentaban estéticas de la modernidad.

Para abordar la condición postautónoma del arte actual, García propone comprender la influencia que el exterior tiene sobre el arte y como la praxis artística se ha dejado permear; esto atiende a cuestiones y problemáticas que surgen en el intersticio de diversos campos de conocimiento y a diferentes contextos. Se trata de escenarios que han permitido la emergencia de un arte postautónomo, una metodología que atraviesa diferentes disciplinas, ejemplo: la sociología y la antropología, para explorar la acción del arte actual con relación a las conexiones entre creación y mercado, entre estética y política.

Lo anterior supone estudiar las tensiones entre dichas relaciones, el sistema simbólico dominante, y lo que el disenso produce en contextos específicos, para valorar y potenciar prácticas que han intentado ser excluidas, anuladas, silenciadas y subvaloradas, pero que, al ser públicas, generan diferentes tipos de tensión, las cuales, el presente estudio se ha propuesto abordar en el contexto del proyecto de Echavarría.

La relación estética y política, está dada desde intersticios y desplazamientos, donde se hace evidente una crítica a la supuesta independencia del arte y la estética, ya que se sumergen en un régimen que organiza de otra manera los territorios simbólicos, pasando de centrar su interés en la producción de objetos a procesos y modos de relacionarse en una dimensión sensible con postura política (Ranciére, 2014).

En este sentido, el autor propone una reelaboración de la teoría estética, que contemple las pertenencias múltiples y lo dinámico de las prácticas atravesadas por diversas disciplinas, con diferentes actores y que se exhiben a la vez en museos, en la red, en la calle, percibiendo así, como sus autores generan conflictos y negocian lugares de sentido en los intercambios y relaciones con las prácticas propias de las industrias culturales.

Así las cosas, el arte político de carácter crítico es, en tanto existe la tensión, escuchar a quien ha sido anulado, matizar los complejos fenómenos sociopolíticos que atraviesa el país sin jerarquizar ni subvalorar las experiencias individuales, construir una memoria colectiva para curar el malestar del olvido, para así reconfigurar la dimensión sensible. Esto implica que existan formas de experiencia sensible que son alternativas al relato oficial.

## **Microhistoria**

La apuesta del proyecto de Echavarría busca el reconocimiento de la memoria a partir de los testimonios individuales de sus participantes, esto implica una dimensión histórica que no es la oficial y que se puede sumar a la interpretación sobre la distribución de lo sensible como una praxis de orden filosófico, se trata de la posibilidad de contar, de decir la historia propia, como seres conferidos de palabra. Por su naturaleza autobiográfica estas historias son contra-genómicas, pues contrastan con el relato oficial institucionalizado, desde la filosofía de la historia se puede hablar de “microhistoria”, este concepto hace parte de las teorías desarrolladas por diferentes estudiosos de la historia, así como filósofos, que proponen posibilidades de lectura de las lógicas discursivas de la historia, para desarrollar propuestas como la denominada microhistoria o historia mínima, un ejercicio de contar relatos a escala micro donde el principal objetivo es brindar una gama de posibilidades sobre la perspectiva e interpretación de la realidad, que no es la de la historia universalizante, según el filósofo Walter Benjamin se trata de “la revelación de lo ‘insignificante’, es una aspiración de la historia de lo cotidiano y de la microhistoria (...) para Benjamin el interés en los ‘casos limítrofes’ o ‘fenómenos marginales’ habitualmente desdeñados por la historia universal” (Bolle, 2014, p. 532), versa en que estos sucesos desestabilizan la manera tradicional de ver y construir la memoria histórica, posibilitando otras prácticas discursivas sobre la realidad circundante y su momento histórico.

Estas microhistorias están dispuestas a través de capas de relatos en “*discontinuum*” donde la imagen y las narraciones, no siguen una linealidad, tampoco una jerarquización, sino que atraviesan aleatoriamente la temporalidad y espacialidad de su emergencia; al estar inscritas en lo

cotidiano son actos creativos que posibilitan y producen construcciones alternativas de identidades (singulares y colectivas), fuera de los discursos hegemónicos totalizantes de la cultura y la historia de un lugar.

Las pinturas elaboradas por excombatientes como imagen, son la actualidad de un pasado que genera tensiones de índole social y política, según Benjamin y tomando en cuenta que las tramas sensibles de las heridas sociales ocasionadas por el fenómeno de la guerra colombiana es plenamente vigente,

no es que el pasado arroje luz sobre el presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ‘ha sido’ se une como un relámpago al ‘ahora’ en una constelación: en otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues, mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con él ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal” (Benjamin, 2005, p. 465).

En este sentido, la imagen tiene que ver por un lado con la relación entre diferentes estratos de acontecimientos en una conexión diacrónica que vincula la experiencia individual de la guerra, con las composiciones pictóricas, aquí la imagen es una forma de conocimiento en el que las temporalidades anuladas sobrevienen en la actualidad política en un movimiento latente y constante (Hillach, 2014). Estas imágenes producen tensiones que ponen en evidencia el presente de realidades que han sido anuladas por su carga histórica, por lo que pueden llegar a decir y develar, como sucede con las pinturas elaboradas por los excombatientes que hacen parte de proyecto caso de estudio.

En el sentido de la filosofía de la historia, es importante comprender las condiciones de posibilidad de la práctica artística, como un escenario común de confianza en el que se han develado historias de carácter colectivo e individual, lo cual ha posibilitado la construcción de una memoria colectiva.

### **Desde la otra orilla**

En el año 2005 el gobierno aprueba la Ley de Justicia y Paz que intentaba generar un proceso de incentivo a la desmovilización de personas pertenecientes a grupos al margen de la ley, principalmente paramilitares y guerrilleros, la ley planteaba lo siguiente:

Por la cual se dictan disposiciones para la reincorporación de miembros de grupos armados organizados al margen de la ley, que contribuyan de manera efectiva a la consecución de la paz nacional y se dictan otras disposiciones para acuerdos humanitarios. Artículo 1°. La presente ley tiene por objeto facilitar los procesos de paz y la reincorporación individual o colectiva a la vida civil de miembros de grupos armados al margen de la ley, garantizando los derechos de las víctimas a la verdad, la justicia y la reparación” (Ley 975 de 2005, p. 1).

Esta ley hizo que muchos de los excombatientes se apartaran de las armas para volver a la vida civil, participando y cumpliendo con los compromisos que hacían parte de este acuerdo. La mayoría de los excombatientes que dejaron las armas por esa época eran combatientes rasos.

En este contexto surgió el proyecto *La guerra que no hemos visto*, en un municipio localizado en el departamento de Antioquia llamado La Ceja; el artista Juan Manuel Echavarría<sup>4</sup> visitaba el lugar en el año 2007, cuando encontró una exposición de pinturas realizadas por los actores sociales de la guerra, Echavarría tenía la intención de generar procesos desde el arte para la construcción de memoria histórica, allí surge el proyecto:

Yo había ido a esta exposición con una amiga antropóloga, y ella logró que nos consiguieran una entrevista, para esa misma tarde, con algunos de los ex paramilitares que tenían pinturas en esa muestra. En ese encuentro en La Ceja, vi por primera vez pinturas que mostraban experiencias vividas en la guerra; entonces les pregunté a ellos si les interesaría hacer otras pinturas. Fue un impulso que tuve, y así arrancó el primer taller de pintura. Hace unos cuatro años con la venta de mis obras, creé una fundación en Colombia para proyectos de educación. En esta exposición de la Casa Cultural de La Ceja pensé que la fundación debía tener una línea programática para preservar la memoria de la guerra a través de proyectos artísticos (Tiscornia, 2011, p. 32).

---

<sup>4</sup> La persona que propició estos encuentros ha trabajado por mucho tiempo sobre las realidades del país, Juan Manuel Echavarría Olano, es un artista y fotógrafo colombiano oriundo de Medellín, a través de su trabajo ha explorado múltiples temas en relación con aspectos sociales y políticos inmersos en los diferentes contextos de la guerra colombiana. Echavarría se ha comprometido con un proceso de sensibilización sobre la recuperación de la memoria histórica desde propuestas como las nombradas anteriormente.

Esta preocupación llevó al artista a incluir en sus procesos artísticos a los actores de la guerra, donde el arte por sí mismo no era el fin, sino el medio a través del cual quienes participaron pudieran contar sus memorias de la guerra, aquellas experiencias muchas veces difíciles de decir a través de la palabra, pero que el arte pictórico permitió expresar.

Aunque esta muestra se ha realizado en múltiples lugares del país, haré alusión a la exposición titulada *Ríos y Silencios* que se realizó en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en el año 2018, una muestra que a todas luces tocó las fibras más sensibles de quienes tuvieron la posibilidad de verla, pues se trata de una serie de trabajos de carácter artístico sobre la guerra en Colombia y lo que esta deja en la vida de las comunidades. La muestra reunía trabajos como *Bocas de ceniza*, *Réquiem NN* y el mencionado proyecto conformado por pinturas elaboradas por los participantes de diferentes talleres pertenecientes a grupos armados, que se desmovilizaron a través de la Ley de Justicia y Paz, algunos heridos en combate o desertores, pero todos ellos y ellas militantes rasos, quienes durante dos años pintaron sus vivencias e historias personales, visibilizando que el escenario más recurrente de la guerra es el campo colombiano, testigo de las peores y más crueles realidades que aquejan el país, prácticas que a lo largo del tiempo se han normalizado (Tiscornia, 2011).

### Figura 1

#### *Pinturas excombatientes*



Fuente: Fundación Puntos de Encuentro.

La obra reúne testimonios de excombatientes quienes a través de sus relatos develan esa otra cara de la historia que no ha sido contada, en una guerra que a través del tiempo ha tocado muchas vidas. Hay mucho por

decir, pero son pocos los espacios que brindan la confianza y la seriedad que requiere un tema tan sensible como lo es contar las experiencias de la guerra de viva voz de sus actores. Se trata de generar las condiciones para develar las voces que no han sido escuchadas, el crítico de arte Elkin Rubiano (2018) a través de su estudio sobre *La guerra que no hemos visto y la activación del habla*, hace referencia a cómo los testimonios de excombatientes que se contaron a través de los talleres, permiten pensar y reconocer esas otras voces también silenciadas, que encarnan hechos que tal vez no se quieren hacer visibles.

Esto supone de entrada que la configuración de la verdad histórica ha sido construida desde el sesgo de la institucionalidad, mediada por intereses políticos particulares, el tratamiento de los relatos de los actores de la guerra ha sido pobre y no ha contado con las estrategias que permitan reunir las historias; sin embargo, las experiencias tanto de víctimas como de actores del conflicto desbordan lo que el relato oficial quiere que sea la verdad histórica en el país.

Para este momento, Colombia es un territorio que ha atravesado diversos conflictos y violencias, de acuerdo con estudios políticos realizados en Colombia es un conflicto que se caracteriza por conformarse desde diferentes perspectivas y posturas políticas, pasando por diversas violencias y actores que van desde el narcotráfico pasando por el paramilitarismo, la guerrilla, el sicariato y delincuencia de diferente índole (Pizarro, 1990).

Es importante señalar, que estos sucesos han sido secuela de fenómenos de carácter violento que antecedieron y afectaron la compleja sociedad de la época. El conflicto armado en Colombia es de gran complejidad, pero para acercarnos a este entramado se puede decir que en principio se constituyó a través de los siguientes acontecimientos: por un lado, Colombia ha sido un país que ha vivido múltiples violencias, la llamada bipartidista, la revolucionaria y la narcoviencia, por señalar algunas. En el caso de los grupos armados, de acuerdo con el politólogo Daniel Pécaut (2001), en Colombia existen al menos tres formas diferentes de violencia, la primera tiene que ver con la institucionalidad y lo político es decir, el ejército, los paramilitares y la guerrilla, en segunda instancia, la violencia fomentada desde el narcotráfico; por último, aquellas que tienen que ver



con desacuerdos de orden social, que pueden estar o no constituidas, aclara el autor que cada uno de ellos intervienen de manera simultánea en los diferentes campos de la violencia, complejizando aún más este fenómeno.

Además, es importante especificar que varios de los grupos armados, fueron constituidos y apoyados por el narcotráfico, de acuerdo con el siguiente planteamiento,

(...) los narcotraficantes quienes establecieron, en 1981, la primera de estas organizaciones MAS, y que, enseguida, han asegurado su multiplicación (...) las organizaciones paramilitares han sido también el producto de la cooperación establecida entre numerosos militares y los narcotraficantes frente a las guerrillas” (Pécaut, 2001, p. 117).

En otro sentido, se justifica el paramilitarismo bajo la idea de proteger la comunidad, principalmente terratenientes, quienes veían en la guerrilla un riesgo inminente, ya que parte de su *modus operandi* tenían que ver con el secuestro, la extorsión y el asesinato, de acuerdo con Gustavo Duncan (2015) cuando la violencia se detenta como un mecanismo coercitivo para la extracción de bienes, la explotación, la seguridad y esta es administrada desde intereses particulares y económicos, sobrepasa la capacidad del Estado, constituyendo una suerte de Estado paralelo.

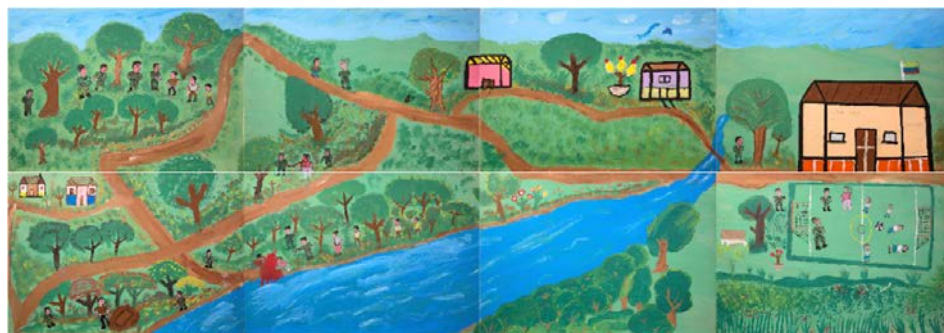
Así, “los factores que alimentaron el surgimiento de estos grupos, están ligados, por un lado, a la desigualdad social, al narcotráfico, la protección y mandato de terratenientes, una fracción de la clase política del país y a que algunas de estas personas han sido víctimas del conflicto armado” (Albarracín, 2018, p. 16), lo que los llevó a enlistarse y convertirse en victimarios, además, los asesinatos también tienen que ver con la presión que el grupo ejerce sobre los combatientes y la deshumanización del “otro” que justifica su eliminación, un ejemplo de esto es cuando los supuestos informantes del bando contrario son llamados “sapos”; deja de ser humano en un nivel simbólico, a esto se le suma el “crimen” que cometió el informante, elementos que redundan en la justificación y legitimación del homicidio.

En las memorias relatadas por Nubia, excombatiente de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP), se puede evidenciar esta problemática:



**Figura 2**

*Crimen a inocentes. Nubia, 2009*



Nota. Pintura vinílica sobre MDF 70 x 200 cm. Fuente: Fundación Puntos de Encuentro.

Esto se llama la vereda El Remanso, para el lado de Salamina en el Caquetá. Esto aquí es una escuela, una profesora... Teresa se llamaba ella. Ella llegó ahí a enseñar porque por allá casi no había profesores y la gente de la vereda se reunió para que le mandaran una profesora.

El comandante “Norbey” la tenía fichada. Supuestamente la profesora era una “sapa” del Ejército porque ella tenía un sobrino que estaba prestando servicio. El sobrino vino a estarse unos días ahí, a visitar la tía, ella como que lo había criado. El comandante dio la orden que la llevaran amarrada y al sobrino también. Y por mucho que hablaron los de la vereda y la comunidad, no... Cuando cogió a la profesora y al chico, “Norbey” le dijo a la gente de la vereda que, si alguno tenía un hijo que iba a prestar servicio militar que antes de pensarlo o hacerlo de una vez fuera desocupando la vereda, sino querían que acabaran con todo, hasta con el nido de la perra. Él estaba muy furioso. Mandó a matar la profesora y mató el sobrino” (Testimonio Nubia. Archivo digital. Fundación Puntos de Encuentro).

El testimonio narra un suceso que resulta devastador, en el país se han perpetrado asesinatos al punto que pareciera que la vida pierde su valor, recoger la memoria particular, permite ya no hablar en términos de cifras, sino individualizar desde un plano sensible lo que trae consigo la guerra.

La violencia ha deteriorado al país en muchos sentidos, pero además de esto, es importante señalar que las pérdidas han dejado niños y niñas sin padres, hermanas y hermanos muertos, hijos, hijas ausentes, y un gran vacío e impotencia en la sociedad civil en general, un sentimiento que ha menoscabado a esta colectividad.

En este contexto no se puede dejar de lado la importancia de construir una memoria histórica colectiva como aporte fundamental para una cultura política alternativa a la hegemónica, instituida en provecho de unos pocos, Tiscornia y Echavarría (2009) hablan de lo fundamental que resulta para Colombia comprender la verdad desde quienes han vivenciado la guerra, es decir, desde adentro del conflicto, haciendo alusión al proyecto se considera que el arte, en este caso la pintura, permite ayudar en una educación contra de la guerra, un proceso en el que resulta importante escuchar los testimonios o encontrar las alternativas sensibles para rescatar las memorias.

Este tipo de propuestas artísticas permiten matizar las experiencias de orden social, político y económico que han llevado al país y a los actores del conflicto, a una guerra fratricida, aquí el papel político del arte como posibilitador de espacios para la memoria resulta fundamental.

En el proyecto *La guerra que no hemos visto (2007-2009)*, Echavarría trabaja una serie de talleres, a través de los cuales se realiza una experiencia de sensibilización con los participantes (excombatientes rasos), lo político radica en que los relatos de estas personas silentes no han sido contados, es decir, el espacio se torna el lugar de reflexión y reconocimiento de esa otra parte de la historia que no ha sido reconocida, comprenderlas implica develar y construir la memoria que el país necesita para dar respuestas, no olvidar y comprender que son historias complejas de carácter agonístico, en tanto develan tensiones que se quieren ocultar.

Las pinturas además personifican los relatos; se trata de paisajes que, pintados de un modo cándido, como si fueran elaborados por niños, lo que representan son acontecimientos violentos y sobrecogedores, de acuerdo al testimonio de uno de los participantes llamado Diego, excombatiente de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP). Donde permaneció allí 12 años.

**Figura 3**

*Pintura: Vereda Campo Hermoso. Diego, 2007*



Nota. Pintura vinílica sobre MDF. Fuente: Fundación Puntos de Encuentro.

Diego (2007) habla en su testimonio acerca de las personas desplazadas y la manera como vivían, y manifiesta cómo la pintura le ha permitido expresar el dolor que ha experimentado durante la guerra.

Aquí lo político del proyecto artístico radica en su poder de agenciar la voz de sus participantes, se trata de la persistencia y seriedad al escuchar las experiencias de los excombatientes, a pesar de las muchas contradicciones que puedan aparecer, es un ejercicio que persiste en el tiempo, se trata pues, del compromiso que tanto la Fundación, como el artista, imprimen al proyecto.

Esto desnaturaliza lo normalizado en la realidad política del país, en la que tanto actores, como víctimas, han sido deshumanizados, cosificados e invisibilizados, esta estructura sería a lo que Mouffe (2011) denomina “política” a las instituciones y sus prácticas, en las que se determina un orden para organizar las maneras de ser y estar en el mundo de una manera conflictiva, a partir de un proceso de normalización.

El efecto de tensión que causa escuchar la voz del perpetrador, desnormaliza lo establecido, lo común, sentido que produce lo “político” como una dimensión de antagonismo. Esto implica mirar con detenimiento diferentes relaciones establecidas tanto en el orden a través del cual se constituye una sociedad, la naturaleza de lo político en las prácticas actuales de la política democrática y las manifestaciones que se derivan en pos del desacuerdo frente a las injusticias del mundo.

Se puede decir, que el agenciamiento de espacios y visualidades que permitan pensar lo político, en tanto su principio de desacuerdo, incide en las prácticas cotidianas, genera cruces, desplazamientos y resignificación de conceptos claves para la reinención de una futura sociedad, donde escenarios como el arte se ven permeados al punto de participar activamente y de forma crítica frente a la realidad, prácticas artísticas como las realizadas por Echavarría, ayudan a desestabilizar el sentido común de la manera como se percibe la guerra, en la que sus actores han sido deshumanizados e invisibilizados.

### **Prácticas artísticas colaborativas**

Se puede decir que el proyecto busca la construcción de la memoria histórica recogiendo las experiencias de quienes no han sido escuchados en el conflicto colombiano, es decir, desde la voz de excombatientes de la guerra, lo cual permite matizar este fenómeno desde otros puntos de vista, como resultado están las 420 pinturas producto de los talleres, lo que prescribe que se trata de una práctica artística colaborativa con sentido político, donde el artista es un mediador, un facilitador de la experiencia, a su vez, la experiencia busca construir una memoria colectiva, la cual resulta en el agenciamiento de lo sensible, desnormalizando el sentido común, praxis necesaria en un contexto de negación y censura trazadas desde las políticas de Estado.

En consecuencia, Echavarría elabora un trabajo de taller donde deja de ser el único creador, es decir hay una “redistribución de lo sensible” según Ranciére (2014) se trata de un sistema de sensibilidad en el que se evidencia el sentido común y desnormaliza las partes que lo conforman, así, en la propuesta que elabora el artista se manifiesta el poder del arte para reconfigurar el sentido común, en lo que se puede llamar una práctica artística, que transformó la vida de las personas que participaron:

#### **Figura 4**

*Museo La Tertulia. Cali, Colombia, 2011*



Fuente: Fundación Puntos de Encuentro.

Escuchar y ser escuchados nos transformó a todos. Algunos pudieron hablar y desenterrar esas historias tan conmovedoras y fuertes que llevaban dentro y que en algún momento habían enterrado para olvidar. Para otros este ejercicio tan básico se convirtió en una poderosa herramienta que nos ayudó a procesar nuestras propias emociones y sentimientos. Fue en los talleres donde lograron hablar, retomar, volver a comprender y comunicar lo increíble: la verdad que pintaron estos desmovilizados sin haberles enseñado a pintar; así iniciaron el proceso para hablar del hecho concreto: sus memorias de la experiencia como soldados rasos de esta violencia interminable que para nuestros ojos era irrepresentable. (Archivo digital. Fundación Puntos de Encuentro)

Lo que implica que la metodología de taller actúa como facilitadora de la práctica artística colaborativa, para detonar espacios de confianza en la que interlocutores y participantes construyen la memoria histórica a partir de sus relatos. El arte aquí tiene una potencia pedagógica.

### **Visualidades, relatos y reparación simbólica**

Una de las estrategias utilizadas durante los talleres elaborados en *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica (2007-2009)*, tiene que ver con lo que Rubiano (2018) a través de su análisis denomina la activación del habla:

el trabajo de Echavarría consiste en propiciar, por medio de la construcción de un espacio creativo (...). La serie de pinturas opera como un dispositivo de activación del habla de aquellos que, por fuerza, debieron permanecer silenciados, de aquellos cuya voz silenciada guardaba una verdad de la guerra (p.76).

Los testimonios funcionan como historias a escala micro, con intensidad narrativa, contadas a través de dos puntos de inflexión; por un lado, la palabra y en otra instancia la pintura, imágenes de la guerra, la apropiación de estos dos medios de expresión se han tornado objetos de testimonio sobre la realidad de la población rural y la violencia a la que han sido expuestos.

Lo anterior posibilita la reparación simbólica en el contexto del proyecto a través de la experiencia propuesta en los talleres que funcionan como prácticas colaborativas, espacio que permite desde el habla y la pintura la configuración de un lugar común, un modo de existencia, de poder ser, de reconocer y ser reconocido. En otro sentido, la apropiación de formas de comunicación desde el lugar de lo sensible, sin prejuicios, brindando desde sus organizadores un espacio de confianza, de igualdad y de acompañamiento constante en el ejercicio pictórico:

con cada superficie en madera de 50 por 35 centímetros, vinilos, pinceles, lápices y borradores—materiales que se convirtieron en el medio más fácil para transformar y reconfigurar sus recuerdos en materia pictórica reconocible. Los excombatientes plantearon la pintura como testigo, como pieza de memoria, como un nuevo espacio que albergaba un sin fin de historias entrelazadas entre sí. Hoy tenemos un archivo con más de 480 pinturas, las cuales nos proporcionan múltiples puntos de vista sobre el conflicto armado en Colombia. El aporte de sus historias en la guerra nos ha permitido exponer sus pinturas para dar a entender y reflexionar sobre nuestro territorio, especialmente desde la distancia que nos aleja de la realidad del campo colombiano, de la existencia de nuestros campesinos, los que se muestran y representan de manera reiterada en estas pinturas, sus formas de vida y, más cerca aún, el sufrimiento al que los hemos sometido”. (Archivo digital. Fundación Puntos de Encuentro).

Esto permite a través de la configuración de otras visualidades perturbar la cultura del silencio, tan arraigada en el modo como opera la hegemonía colombiana y su historia oficial.



Por este camino, se puede decir que las imágenes pictóricas realizadas por excombatientes son acontecimientos espacio-temporales, materializados a través de la pintura, según Benjamin, se trata del narrador que relata cada acontecimiento sin diferenciar entre los mínimos y grandes, en el proceso se fundamenta en la verdad: aquí todo lo que ocurrió es importante para la historia (Didi-Huberman, 2008). Indagar en los relatos implica conectar las imágenes que permiten leer la complejidad de las experiencias vividas en la guerra.

**Figura 5**

*Crimen a un Indefenso, 2008*



Nota. Nubia es excombatiente (FARC-EP). Se unió a los 16 años y duró allí 3 años. Pintura vinílica sobre MDF 70 x 100 cm. (Fuente: Fundación Puntos de Encuentro)

Las imágenes, de acuerdo con lo que suscitan, en cuanto testimonios materiales, tienen los siguientes elementos en común: se trata de pinturas que no buscan la experticia técnica, la experiencia consiste en que el relato que cada participante sea escuchado y materializado, a su vez, la acción de pintar e ir componiendo la imagen redonda en un ejercicio de reconocimiento y reparación simbólica. En cuanto a lo formal, se trata de paisajes coloridos donde domina el verde de la naturaleza allí retratada, es decir, lugares que aluden al campo colombiano, se trata del territorio más golpeado por la guerra.

Las pinturas son cándidas, aunque lo que relatan es el horror del conflicto armado. Estas imágenes generan una tensión dialéctica, pues son acontecimiento que actualiza y subvierte el relato oficial al proponer diversas miradas y subjetividades en torno al mismo evento. Estas múltiples visualidades y relatos trastocan la historia y hacen de la guerra un fenómeno mucho más complejo que el que se pretende relatar a partir de la historia tradicional.

Por otro lado, la manera como esta serie de pinturas han sido expuestas es efectiva y da cuenta de una labor pedagógica, en la que los protagonistas son quienes activan y comparten sus memorias a través de propuestas curatoriales, que han circulado por buena parte del país, además de otros lugares como Ecuador, Alemania y Francia. Esta forma de circulación denota un compromiso que va más allá de los talleres y es que contar los relatos de quienes participaron en el proyecto juega un papel fundamental, se trata de generar una comunidad de interlocutores en diferentes contextos y escenarios, esto permite acercarse a la verdad, fortalece la construcción de la memoria colectiva y esclarece hechos que van a generar justicia, ya no en el sentido de mantener un orden, sino en la desestabilización de lo que se moviliza en las lógicas de la justicia tradicional que reconoce como auténticas las problemáticas de algunas personas e ilegítimas las de otras, entonces hay una redistribución y reconfiguración política de la justicia de cara a la búsqueda de la verdad.

La propuesta *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica (2007-2009)*, se constituye como una práctica producto de la cultura política, que genera posibilidades para reinventar el sentido común y así propiciar afectos en las comunidades a partir de una apropiación de lo visual, de las praxis artísticas y del lenguaje, para expresar, reconocer y generar una memoria colectiva. Por tanto, el arte como posibilidad para pensar la realidad desde un plano político permite desestabilizar lo normalizado, cumpliendo así una función social fundamental de cara a la sociedad colombiana, atravesada por un entramado de acontecimientos complejos que han afectado a muchas personas.

Aquí la verdad histórica juega un papel muy importante donde no se puede dejar de lado ningún testimonio, pues se trata de la búsqueda de justicia, reparación y del reconocimiento de las vivencias particulares que ponen en evidencia acontecimientos que de otro modo seguirían invisibilizados.



## REFERENCIAS

- Albarracín, Y. (2018). *Héctor Méndez (1965-2007): Estrategias del arte crítico desde Tunja*. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Bogotá.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. R. Tiedemann (Ed.). Fernández, L. y Guerrero, F. (Trad.). Madrid: Akal.
- Bolle, W. (2014). *Conceptos Walter Benjamin*. Buenos Aires. Editorial Las Cuarenta.
- Centro Nacional de Memoria Histórica [CNMH]. (2013). ¡BASTA YA! Colombia. Memorias de guerra y dignidad. Colombia: Imprenta Nacional. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/basta-ya-colombia-memorias-de-guerra-y-dignidad-2016.pdf>
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el Tiempo, Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Duncan, G. (2015). *Los señores de la guerra*. Bogotá: Debate.
- Fundación Puntos de Encuentro. (2021). La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica. <https://laguerraquenosvimos.com/es/>
- García, N. (2010). *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores
- Hillach, A. (2014). *Conceptos Walter Benjamin*. Buenos Aires. Editorial Las Cuarenta.
- Ley 975 de 2005. (2005, 25 de julio). Congreso de la República. Diario oficial No 45980.
- Mouffe, C. (2011). *Entorno a lo político*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Mouffe, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Pécaut, D. (2001). *Guerra contra la sociedad*. Madrid: Espasa.
- Pizarro. (1990). El proceso de Paz. *Análisis Político No 10*. IEPRI. Bogotá. Instituto de Estudios y Relaciones Internacionales. Universidad Nacional de Colombia.

- Ranciére, J. (1996). *El Desacuerdo, política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Ranciére, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona; Musueu d'Art Contemporani de Barcelona
- Ranciére, J. (2014). *El reparto de lo sensible, estética y política*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Rubiano, E. (2018). La guerra que no hemos visto y la activación del habla. 71.
- Tiscornia, A. (2011). La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica. *Eleuthera*, 5, 10-11
- Tiscornia, A. y Echavarría, J. M. (2009). *Sacando la guerra de la abstracción: Conversación Ana Tiscornia-Juan Manuel Echavarría*. Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro. [https://seureservercdn.net/198.71.233.44/d82.073.myftpupload.com/wp-content/uploads/2019/09/Conversacion\\_JM\\_AT\\_esp.pdf](https://seureservercdn.net/198.71.233.44/d82.073.myftpupload.com/wp-content/uploads/2019/09/Conversacion_JM_AT_esp.pdf)

# Imágenes e imaginarios en las narrativas sobre la gente negra en Colombia

Patrick Durand Baquero<sup>1</sup>

*“Para hacer una historia de los españoles en América Latina tendríamos que realizar también una historia del miedo al otro”  
(Ceballos, 1996, p. 60)*

## Introducción

El proceso de esclavización en América estuvo vinculado a la expansión del sistema colonial español y supuso, la construcción de un discurso ideológico y una serie de dispositivos que hacen posible la emergencia efectiva de dicho discurso, a la forma como será justificada la esclavitud se sumaran las narrativas sobre el negro y las formas como estas lo representan, todas ellas administradas a través de la principal estructura de poder simbólico con las que contaba el imperio español en América Latina esto es: la religión católica.

El principio mismo de la esclavitud representaba enormes desafíos morales tanto para España como para el resto de Europa, un continente que apenas entraba a la modernidad, particularmente si tenía que justificar la emergencia del liberalismo, y con este de un mundo en el que la experiencia burguesa ampliaba sus horizontes, y con ellos la promesa de un mundo más libre, mientras soportaba el creciente mercantilismo en el mercado de seres humanos nacidos bajo la epifanía del descubrimiento de América.

La América dirá Castro (2005) constituirá el elemento de quiebre para el equilibrio económico, militar y político de las potencias en el viejo mundo y la importancia de este nuevo continente, requerirá la adición de un importante contingente de mano de obra, que será tomado por la fuerza del continente africano, este evento se constituirá con el tiempo en uno de los eventos más lesivos en contra de la humanidad.

---

<sup>1</sup> Magister en Estudios Políticos, docente de la Escuela de Filosofía de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC), investigador GIFSE.

El proceso de la esclavización africana con propósitos económicos, puso de manifiesto el problema mismo de la raza y consecuentemente racializó las relaciones y formas sociales que emergieron en el nuevo mundo, así Davis (1996) describe como en el norte del continente una serie de dispositivos legales buscaron garantizar la separación de las dos razas, pues los anglosajones la consideraban perversa en términos morales o físicos cualquier forma de mestizaje, por este motivo, las relaciones entre blancos y negros estaban severamente castigadas y más aún si se trataba de un hombre negro en relación con una mujer blanca, pues como mencionan Fanon (2009) el mito de la potencia sexual y el vigor *afincado* en el imaginario cultural del europeo, llevaba a estos a pesar de que una vez una mujer blanca conociera un varón negro caería en una obsesión por el deseo cercana a la locura, por esto mismo, menciona Fanon (2009) el castigo contra el hombre negro se caracterizó por la tortura física, pues el blanco europeo consideraba el cuerpo mismo del hombre africano como una afirmación de su propio yo y a la vez el riesgo de caer en negación de sí en virtud del elemento sexualizado inserto en la mitología del blanco de la época.

La importancia de estos sobre los que había que regresar más adelante, evidencia las narrativas que sobre las personas negras se construyen en el proceso de colonización americana.

De tal forma que para preservar un mínimo de orden en la construcción de este mundo ahora racializado por la existencia tanto de la población nativa, como de los africanos esclavizados y finalmente los europeos, era necesario consolidar mecanismos de segregación de las tres razas, mientras cómo se mencionó antes en el norte se estableció y cumplió un complejo dispositivo legal, en el Caribe y América Latina por la dificultad del Estado de hacer cumplir la ley frente a la dimensión física del territorio conquistado, ese mestizaje fue imposible, de modo que muy pronto el nuevo mundo se pobló de mulatos y mestizos de todas las características raciales, el mecanismo que emergía más allá de lo legal, que evidentemente existía, se caracterizó por una serie de mecanismos culturales y sociales, que son aquello que Castro (2005) denomina “dispositivo de blanqueamiento”, esto es un orden social donde lo más importante es ser o parecer blanco, este último punto es muy importante en este rastreo, blanco era considerado el elemento social fundamental en la Colonia.

La pregunta es entonces, ¿Cómo operó ese dispositivo más ideológico que jurídico?, y ¿Cómo este termina estableciendo los imaginarios que sobre raza y nación prevalecieron en este territorio hasta el siglo XX?

Para intentar una respuesta es necesario comprender las mentalidades españolas de aquel tiempo, y lo que heredaron esas mentalidades.

### **Los imaginarios identitarios**

Describe Borja (2009) en *Rastros y rostros del demonio en la Nueva Granada*, como en una ocasión, con motivo de una misa de penitencia en la ciudad de Tunja el oficiante, para teatralizar el acto al final de la ceremonia, pretendía escenificar la entrada de cuatro demonios y para lo mismo convoca cuatro negros y los *atavía* con cadenas y el rostro pintado de rojo, y como por la ignorancia de estos del idioma español, al oír los primeros cantos que dan comienzo a la ceremonia, se arrojan a la plaza vociferando y arrastrando las cadenas, causando un tremendo pánico entre los asistentes, provocando una estampida de pánico y numerosos desmayos entre los fieles, convencidos de que seres del infierno se presentaban en la plaza.

Esta historia ilustra dos elementos que son fundamentales para comprender la construcción de la imagen que sobre la gente negra desarrolló la gente de la Colonia. Lo primero es comprender que para el español llegado a América el demonio no consistía en una identidad metafísica asociada al mal sobre la tierra.

Por el contrario, para el europeo en general, el demonio, como lo señala Cohn (1980), era una identidad física y real que producía mucho miedo entre los españoles, a esto hay que sumar que el imaginario del demonio en España se desarrolló en el marco de la guerra contra los moros y la Contrarreforma, de modo que todo aquello que fuese novedoso o diferente, era considerado demoniaco. También está la consideración de la oscuridad como propia del demonio y la luz como muestra del dios católico, de modo que esta asociación vindicaba lo negro como aliado de satanás, a la noche, los animales oscuros, gatos, cuervos, perros, ratas y en este listado entraban también los africanos a quienes se les consideraban en virtud de su color y costumbres, cercanos al diablo.

Este imaginario religioso establece entonces una dialéctica racial, en la que el blanco europeo se ve a sí mismo como el representante de su dios, y ve al negro y al indio en el extremo opuesto, es decir, los establece en la categoría de lo otro, de aquello que no puede ser explicado. Pero en virtud del compromiso cristiano, el deber será salvarlos, esto es hacerlos tan parecidos al europeo como sea posible aun a sabiendas de que el color de piel constituirá la llamada mancha de la tierra<sup>2</sup>, es decir la evidencia permanente de un origen no europeo, en esto consiste el dispositivo de blanqueamiento, una serie de medidas, narrativas concepciones, celebraciones religiosas tendientes a homogeneizar los usos y costumbres y relegar los elementos racialmente diferentes.

De modo que ser blanco ya no consiste en una particular tonalidad de piel, obviando el que aquel que lo sea entra en primer lugar en la estima social, sino que ser blanco, además de los rasgos, implica una serie de comportamientos y costumbres, que incluirán el idioma español y su uso correcto o si se quiere hípercorregido, el vestuario, los hábitos de vida y costumbres, entre estos las religiosas y hasta gastronómicas, con el propósito de evidenciar una senda hacia la constitución de un ser humano, es por tanto, el dispositivo de blanqueamiento en la Nueva Granada primero y luego en la naciente República de Colombia, un elemento cultural e ideológico fundamental en una sociedad que considera la blancura como valor supremo e inserta a su vez en el individuo, un deseo permanente de verse menos a sí mismo en tanto sujeto, de modo que como establece Fanon (2009), se genera un discurso ontogenético de negación de sí.

De tal manera, se plantea una necesidad de construir un acervo cultural común centrado en la religión católica como elemento de homogeneización, esta homogeneización llevará aparejada una pretensión igualmente racial, como lo expone Lafaye (2002) en su texto *Quetzalcoatl y Guadalupe*, en el que evidencia una lógica racial hispánica en el nombramiento de cargos en la iglesia mexicana durante la Colonia, la religión funcionará como dispositivo de homogeneización, ya que como dice Ceballos “La meta del

---

<sup>2</sup> Castro (2005) en el segundo capítulo de su texto, “La hybris del punto cero”, refiere como la condición de ser nativo originario de América constituía una mancha en la ascendencia social de una persona que debía ser limpiada, para el caso de los descendientes de los negros llegados a América, el limpiar esa mancha sería casi imposible.

santo oficio no era exterminar a los herejes, sino hacerlos buenos católicos. Solo quienes se rehusaron a cooperar a semejante reforma mental- los protervos, impenitentes negativos (...) serían considerados a la hoguera” (1996, p. 45). Este celo afincado en la conversión europea se traducirá en América en fuente permanente de conflictos y apreciaciones disímiles frente a las cosmovisiones tanto de los africanos, como de los nativos.

Castro (2005) 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, pero se puede pensar que la semilla de esta razón objetiva la siembra la iglesia católica, al construir una religión como saber universal dogmático e incuestionable, todo lo que sea diferente será herético, como el islam o la herejía de los cátaros, mientras que las formas religiosas de las comunidades nativas americanas y africanas, entrarán en el terreno del paganismo que será perdonado en tanto no es doctrinariamente opuesto a la fe, pero debe ser convertido a la fe verdadera. Con el tiempo, toda manifestación religiosa diferente a la doctrina católica en América, será asociada con la presencia del demonio.

El tribunal del santo oficio de la inquisición fue instalado, en América, como un método de control social y religioso, encargado de salvaguardar la fe, las tradiciones de España y las buenas costumbres; como aparato de control de la herejía de españoles y extranjeros, y como elemento de aculturación de los grupos dominados, neutralizador de las prácticas médicas y de todo tipo de prácticas culturales diferentes de las de la metrópoli (Ceballos, 1996, p. 52).

Sin embargo, es importante anotar que la particular naturaleza social de la Nueva Granada hará muy complejo el cabal cumplimiento del propósito de dicho tribunal<sup>3</sup>, de modo que el dispositivo ideológico de la religión como mecanismo de homogeneización social se verá menguado por la

---

<sup>3</sup> Ceballos menciona como en el siglo XVII comienza la decadencia del santo oficio español, que se podrá considerar como el periodo de apogeo de la inquisición del Tribunal de Cartagena, que según la autora nunca existió por el nepotismo, la ineficiencia de los inquisidores, que dice la autora “se ocuparon más de pelearse entre ellos, tramitar intrigas ante la Suprema y discutir privilegios con el brazo secular, que de velar por el mantenimiento de la fe en estas tierras” (Ceballos, 1996, p. 55).

religiosidad espontánea y no siempre ortodoxa de los pobladores de estos territorios.

Como señala Castro (2005), un papel más importante será el que juegue la lengua, al establecer el castellano como única lengua en estos territorios se inicia el proyecto político moderno que los Borbones pondrán en marcha, el resultado de esta debilidad institucional de la religión, sumada al exotismo y la mezcla racial configuraran la importancia del dispositivo de blancura.

Un elemento que se resalta y que sirve para ratificar este hecho, es que la complejidad territorial sumada a la complejidad misma de las relaciones sociales hacía muy difícil la aplicación de la justicia, que solo actuaba cuando se trataba de un blanco como víctima, en los demás casos, se consideraba que no ameritaban siempre una actuación rigurosa “(...) la tolerancia era reina, siempre y cuando el agredido no fuese un blanco, porque llegándose a este punto, el rigor no se hacía esperar” (Ceballos, 1996, p. 105).

Esto se explica en la poca importancia que se le daba, por ejemplo, a los indios, cuyas muertes no se consideraban graves en general, pues su aporte a la economía era menor, por el contrario el negro esclavo, en tanto bien productivo de alto valor era más importante y aunque legalmente el indio estaba protegido, los hacendados ponían por encima a los esclavos frente a cualquier pleito o delito, asunto diferente para los negros libres, mulatos y miembros de las castas, en este orden la justicia era blanca o negra esclava según el caso y aún hoy en Colombia el imaginario asocia el concepto de justicia con la blancura o la riqueza.

Adicionalmente los costos de la justicia muchas veces corrían por cuenta de acusados y acusadores, Ceballos (1996) señala que estos solían tener bienes exiguos, lo que llevaba implícito la desconfianza en la justicia, no por ineficiente, sino por costosa, en tal caso, se puede llegar a pensar que la justicia por mano propia constituía un camino más confiable y menos oneroso.

## **El dispositivo de blancura**

Para Fanon, el dispositivo de blancura está relacionado con un elemento cultural propio de la ideología o de la forma como se constituye la identidad, pues Fanon (2009) en *Piel negra, máscaras blancas*, afirmó que



esta surge del margen mismo de la intersubjetividad y se determinan desde lo otro que no es el ser negro, esto es en tanto, es lo blanco lo que se piensa como civilización, como progreso, como condición de ser, así las cosas para Fanon el ser resulta de una condición misma dada por lo blanco y la blancura, esto entendiendo que el mundo mismo se piensa desde allí, la literatura, el lenguaje mismo, y todo aquello que rodea la construcción del mismo orbe occidental, incluyendo por supuesto el factor fundamental de la religión que hacen de este el lugar donde lo blanco como concepto está necesariamente ligado a lo bueno, y lo negro, por tanto, se relaciona con lo malo, así las cosas desde la comprensión misma que se ha configurado, Europa se figuró un mundo que se determinaba por su propia apreciación de sí, y es a través de esta forma de reconocerse como se reconocen a sí y a los otros.

Será entonces el hombre negro quien debería reconocerse o encontrar escenarios de reconocimiento con relación a un mundo que ya no le pertenece, su propio espacio geográfico, esto es, su lengua, su religión, su cultura le han sido arrebatados, y en su lugar el lenguaje del esclavista y su visión de la realidad se ha entronizado, las identidades del negro esclavizado se constituían a partir de allí usando un término de Hall (1996), bajo borradura, esto es que los africanos deberán reinterpretar su mundo desde aquello que se ha constituido como ausentes, ya no son africanos, dirá Fanon (2009), África ya no significa nada para ellos, tampoco son americanos, debe resultar curioso imaginar como los esclavos traídos de África pueden haber pensado este lugar al llegar, como lo habrán narrado, como lo habrán comprendido, como se habrá insertado en sus imaginarios. Lo cierto es que el Nuevo Mundo ha sido y será cada vez más interpretado y apropiado por el hombre blanco europeo, sus formas, sus gentes, sus costumbres serán introducidos en una serie de categorías previamente establecidas, serán estas las estructuras y los lentes que permiten comprender este espacio, lo que sea bueno estará avalado por el dios católico primero y luego por la razón moderna, como lo describe Castro (2005), lo que no sea bueno, será entonces desde la misma lente asociada primero con el demonio y luego con la idea misma del atraso.

Así las cosas, las identidades negras se constituirán en falta, anclados en el error mismo de lo que significa ser negro o más bien desde el problema de no ser blanco, si entendemos entonces la condición ontológica del hombre

negro como un espacio de no ser, como una dimensión de ausencia de sí enmarcada en su propia relación con el mundo del blanco y con un sistema de creencias que le ha sido dado, no es extraño pensar que la gente negra haya construido parte de su identidad desde allí, desde todo aquello que constituye la negación misma de ser el africano llegado a América entrará entonces en el plano mismo de la suspensión de sí, no será únicamente la brutalidad del robo, del secuestro, la tortura del viaje en un barco negrero, atado por semanas en una bodega que hiede a vómito y heces, compartiendo espacio con otros tantos como él mismo, que se lamentan en lenguajes incompresibles para todos, incomunicados de su propia tristeza en esa babel oceánica, ya culpables por su condición de ser, una raza, una piel, un color, allí se sitúa la negación misma del ser, su puesta en duda ontológica, de allí en adelante ser, será blanco, humano será blanco, bello será rubio, el ser negro ha sido definitivamente despojado de sí.

Es en esto en lo que radica el dispositivo racial de blanqueamiento, un imaginario que establece la dimensión de ser del sujeto y niega la del otro, no se trata de una estructura legal como se mencionó antes, se trata de una serie compleja de elementos narrativos que ubican al negro al borde mismo de la condición de humanidad, en la grilla de la monstruosidad, si se quiere ser humano se debe renunciar a sí, hacerse blanco. De este modo, dirá Fanon, funciona el dispositivo, hacerse blanco implica hablar como blanco, renunciar por ende al ser, esto es al ser propio que se ha creado, la lengua del conquistador será la lengua del conquistado y del esclavizado, una completa enajenación de sí, lo han hecho desaparecer delante de los ojos de los esclavos así como cuando García Márquez (2003) en *El otoño del patriarca*, narra el momento en el que los gringos vinieron y se llevaron el mar, realismo mágico lo llamamos, así el mundo del esclavo se perdió con la pérdida de su lenguaje y de su propia posibilidad de reconocimiento.

Hacerse blanco implica dejar aquello en lo que se cree, el mundo dual, el mundo espiritual, el mundo panteísta, donde los orishas al menos entre los yoruba, habitan ese mundo y lo comparten con el hombre, este lugar es mágico, porque la vida misma es mágica y allí la magia es la respuesta epistemológica al espacio que se habita, la magia no es buena o mala es magia, para el europeo todo lo que no es oración es pecado, es herejía, es blasfemia, sobre un lugar significado y totalizado por esa religión, todo

lo que no abarca y se explica desde allí carece de valor, la modernidad cambiará a la religión por la razón, pero al final nada más cambiara, la realidad y la verdad se seguirán explicando desde allí, y el negro tendrá que asumir lo que el europeo cree como propio, y tendrá entonces que explicar su cosmovisión usando los imaginarios medievales españoles usando el bestiario, como menciona Cohn (1980). En los demonios familiares de Europa. De tal modo las creencias europeas, por causa de la evangelización, el miedo y la tortura terminarán en boca de los esclavos, para satisfacer lo que el español quiere oír.<sup>4</sup> Se van al arcabuco y allí hablan con el Diablo y se untan con la yerua del diablo la qual les da Bartolomé bruxo y luego quedan hechos diablos en el ayre y buelan, esta confesante como paxaro de arcabuco que son diablo y quando vuelan en el ayre queda su cuerpo en la cama (...) (Ceballos, 1996, p. 138).

El fragmento de la confesión de Catalina, negra del contador Pedro de Soran, como cita Ceballos (1996) evidencia la apropiación de un imaginario bestial construido por el hombre medieval, un imaginario narrativo en donde el español ha decidido establecer al negro y donde las gentes negras aceptan entonces establecerse, es más económico aceptar y narrar el mundo como el blanco español quiere que sea narrado, se ahorra sufrimiento si se acepta lo que el otro quiere oír. De este modo, las personas negras en América apropian una concepción de sí y del lugar que se habita orientada desde los códigos que les ha dado el otro

Muchos autores han precisado acerca de la capacidad del negro para adaptarse a las circunstancias ambientales del Nuevo Mundo y apropiarse de los usos y costumbres de la sociedad hispana. El descendiente de los africanos, o el negro acriollado, se fue sintiendo paulatinamente tan americano como el que más, a tal punto, que no faltaron las ocasiones en las cuales discriminó al propio negro bozal o recién llegado del África (Triana y Antorveza, 1997, p. 21).

---

<sup>4</sup> Lafaye (2002) menciona como en el mito de Santo Tomás en América y de la virgen de Guadalupe opera el mismo principio, las comunidades indígenas de América les dan a los españoles lo que estos quieren oír para poder explicar desde su propia episteme religiosa, un mundo que ellos mismos no entienden de tal forma que ya no es posible distinguir la verdad del mito, ni el origen del mito, pues los habitantes de este continente se acostumbran a responder lo que el español quiere oír, así se privan en parte de los abusos, algo similar dice Ceballos sucederá con los esclavizados.

Este fragmento traza con claridad un elemento determinante en la constitución misma de ser negro en esta tierra, y es aquello que está referido a la asimilación de lo otro para constituirse así, es decir, el mecanismo de diferenciación opera de igual forma en todas las variantes raciales del mestizaje, y hará posible establecer la primacía de lo blanco sobre las demás razas y mezclas raciales surgidas en las Américas.

El mundo ha quedado así determinado y fragmentado en lo que corresponde al blanco y al negro, la realidad de la persona negra se va a afijar en sus cantos y alabaos. Para el hombre blanco, el negro entonces irá pasando por un proceso que progresivamente lo lleva de extraño indeseable a aliado del demonio, para finalmente terminar convertido en un infante de tiempo completo, de un sujeto carente de la capacidad de pensar o de tomar decisiones políticas críticas o autónomas.

Será sobre esos tres momentos que finalmente se representará el imaginario sobre el hombre negro en Colombia y así será entonces en general representado<sup>5</sup>.

### **De la fe a la razón**

“Santanás se les aparecía en figura de negro, en cueros solamente un calambre con que tapaba las vergüenzas y en la cabeza un paño con que cubría los cuernos” (Borja, 2009, p. 287).

Con el proceso que fue transformado la fe religiosa como mecanismo de explicación del mundo, y el consecuente paso a la razón moderna como enuncia Castro (2005) la imagen del negro se fue también transformando progresivamente, pasando del exotismo por lo extraño asociado al demonio, a la tonta inocencia de sujetos poco capaces de pensamiento alguno.

Explicar lo negro no se refiere tanto a explicar un origen racial, hace referencia a la constitución imaginaria de un otro que ha sido puesto en un determinado lugar al interior del orden social, esta otredad moral es la que debe ser justificada y es la que da origen a los mecanismos discursivos con los que se apropia y se describe al negro, es por esta razón, que negro

---

<sup>5</sup> Una revisión muy interesante sobre la infantilización del hombre negro en el pensamiento de las élites intelectuales en Colombia se encuentra en Restrepo (2007).

se convierte en sustantivo, es un mecanismo para englobar una serie de comportamientos asociados particularmente a los hombres y mujeres provenientes del África subsahariana durante el proceso mismo de la esclavización, y dada la implicación moral que debía tener la esclavización para el europeo cristiano, que practicaba además un cristianismo terriblemente simbólico, y como evidencia Cohn (1980) plagado de demonios y seres sobrenaturales, seres que terminarían asociados con los africanos que habitan América, de modo que esta primera explicación hace referencia a la necesidad de salvar las almas paganas y convertirlos al cristianismo, de modo que en primera instancia, la esclavización es vista como una vía de salvación, entronizada en el pensamiento de San Pablo<sup>6</sup> que pone la salvación en un estadio ajeno a la condición misma de la vida.

De modo que asociar negro y demonio son una necesidad del primer imaginario explicativo del europeo en el proceso de colonización de América, de modo que casi es posible afirmar que hasta el siglo XIX el negro como esa entidad mágica, infantil, noble y resistente, es un imaginario que corresponde por sí mismo al africano o descendiente de africanos, que habita el continente americano.

No cambiarán la necesidad de justificación con la evolución del pensamiento, se hará eso si más sofisticada la explicación y más matizada en torno a la condición de humanidad de las personas negras, pero las construcciones imaginarias que ubican a negros y blancos en extremos diferentes de un mundo explicado desde el paradigma de blancura, se mantendrán inamovibles hasta bien entrado el siglo XX y se podría decir que aún sobre el final del mismo y el comienzo del presente siglo, esa necesidad de un dispositivo ideológico y cultural que explique la racialización aún hoy en día se mantiene inamovible, particularmente en las relaciones centro-periferia y al interior del crisol racial que son las américas.

Si bien en términos jurídicos el esclavo tenía una consideración que lo asimilaba a una cosa:

---

<sup>6</sup> Esta perspectiva paulina está establecida en la primera epístola de San Pablo a los Corintios.

(...) el amo tenía los derechos de evicción, embargo, depósito prenda, hipoteca, usufructo, y de expropiación, requisa y ocupación transitoria, contrabando y robo, limitación judicial a la propiedad, etc. Empero en la práctica el esclavo estaba configurado de forma mixta, es decir, como persona con elemento de cosa (Triana y Antorveza, 1997, p. 142).

En términos de la construcción social el asunto era diferente, la determinación jurídica de cosa se complejizaba al ingresar en el plano de las relaciones humanas, y es allí donde los imaginarios culturales juegan un papel fundamental para justificar la condición misma del negro.

A la luz de la legislación y de los relatos de los plantadores se puede imaginar la esclavitud hispana con un reino de armonía donde esclavos felices y bien alimentados, trabajan en caridad cristiana al lado de sus amos, que cuidan de ellos y los aprecian como pupilos, nada más alejado de la realidad, es bien sabida la enorme distancia que en la América Latina hay entre lo escrito en el papel y las prácticas cotidianas, estas evidenciaron una presencia permanente de crueldad y validaron las explicaciones morales acerca de la inferioridad y maldad del negro, de modo que en la práctica cotidiana se le asociaba al mal.

Así en la temprana narración que hace Rodríguez Freyle (s.f.), la escasa aparición que de los afroamericanos hace entre las gestas que deben ser contadas, están fundamentalmente asociadas a la brujería y a actos sobrenaturales propios de su exótico origen:

Desterraronla a ella y a las hijas, de este reino. En su confesión dijo que cuando fue a la Bermuda, donde se perdió la Capitana, se echó a volar desde el cerro que está a las espaldas de Nuestra Señora de las Nieves donde está una de las cruces; y después, mucho tiempo adelante le llamaban Juana García, o el cerro de Juana García. (Rodríguez, s.f., p. 122).

El autor está haciendo referencia a la persona de una negra libre, a quien en su narración asocia con la brujería y con poderes propios del demonio “esta negra era un poco voladora como se averiguo” (Rodríguez, s.f., p. 116).

Se puede entonces afirmar que desde el primer momento al margen de la religión, las relaciones sociales en la América hispana, estuvieron articuladas más por el dispositivo ideológico de blancura y menos por

las estructuras legales, de modo que la lucha en estos territorios no fue política, la lucha del negro fue básicamente ontológica y estuvo y ha estado determinada por el derecho a ser negro sin avergonzarse de ello, es por esto que en la historia de Colombia desde la Nueva Granada, hasta nuestros días, las características de la resistencia han sido culturales e ideológicos, en desmedro de formas de organización política o jurídicas.

Estas han perseguido entonces fundamentalmente deconstruir el dispositivo social de blancura, pero muchos de estos esfuerzos han sido vanos, pues la forma en que este opera aún no es ni clara, ni está completamente reconocida, más allá del esfuerzo de autores como Restrepo y Castro (2008) por hacerla mucho más visible.

Ahora bien, es fundamental diferenciar el dispositivo establecido por el principio religioso, del dispositivo de blancura implementando por los modernos y descrito por Castro (2005). En el caso del principio religioso este se apalanca por igual en conceptos teológicos, como en conceptos legales, que para el uso de la época son muy cercanos.

El soporte teológico como se menciona, se remonta a la justificación bíblica de la esclavitud de los descendientes africanos de Cam tras la maldición de Noé:

Luego que despertó Noé de la embriaguez, sabido lo que había hecho con él su hijo menor. Dijo maldito sea Canaán, esclavo será de los esclavos de sus hermanos Y añadió: Bendito el señor Dios de Sem, sea Canaán esclavo suyo. Dilate Dios a Japhet, y habite en las tiendas de Sem y sea Canaán su esclavo (Génesis IX 9 24-27).

La iglesia católica medieval interpretó este fragmento de la escritura bíblica para explicar el mundo europeo, asignando a cada uno de los hijos de Noé la responsabilidad de haber poblado cada uno de los tres continentes conocidos, Asia, África y Europa, serán los vergonzosos hijos de Cam los que poblarán África, de modo que los descendientes de este deberán en algún momento seguir el orden histórico de la providencia ser esclavos de los descendientes de Japhet. El segundo elemento está presente en la epístola de San Pablo a los romanos, epístola en el que el evangelista exhorta al hombre a mantenerse en el estado de gracia que le asignó la providencia, de modo que en este estado sea donde alcance la salvación:

Manténgase pues cada uno en el estado que tenían cuando Dios le llamó. ¿Fuiste llamado siendo siervo? no te impacientes sintiéndote en tal condición: antes bien saca provecho de eso mismo, aun cuando pudieses ser libre. Pues aquel siendo esclavo es llamado al servicio del señor, sé liberto del señor: y de la misma manera aquel que es llamado siendo libre, se hace esclavo de Jesucristo. (Corintos, VII, 21- 24).

De una interpretación marcada por las formas de aquel tiempo, se podría pensar que dado que los hijos de Cam han sido dispuestos para la esclavitud, esta debe servirles según lo expuesto por San Pablo como vehículo de salvación, y que dado que la libertad solo se alcanza en Jesús, la condición humana en el mundo tan solo es un accidente más y por tanto, la salvación sucede en ese momento y es a través de los mecanismos espirituales y sacramentales, ahora bien tengamos en cuenta que estamos hablando de una religión que se ha adaptado para interpretar el mundo, uso y costumbres del hombre europeo y que desde esta concepción ha sido utilizada para establecer un orden histórico en el mundo en el que la Europa cristiana se sitúa por encima de los demás lugares geográficos en los que el mundo ha sido constituido.

Por lo tanto, visto así, la esclavitud no constituye una desgracia moral, sino una oportunidad de salvación en el seno de la Iglesia, por lo tanto, no se debe pretender alterar el orden de la divina providencia, sino actuar en consecuencia de esta.

Las condiciones fácticas y jurídico-políticas en las que cada uno se encuentra no deben ser hipostasiadas ni simplemente cambiadas. El llamado mesiánico no confiere una nueva identidad sustancial, sino que consiste principalmente en la capacidad de “usar” la condición fáctica en la que cada uno se encuentra (Agamben, 2017, p. 120).

En tanto, el mundo es solo un escenario dispuesto para la salvación, el mismo no es propiedad del hombre, a pesar de la bula papal<sup>7</sup> que divide la América entre los monarcas de España y Portugal, el mundo es el lugar en el que la salvación se lleva a cabo y aun los hombres libres son esclavos en Jesús, la idea de libertad desde el dispositivo religioso es solo una ilusión

---

<sup>7</sup> Sobre el proceso político del Vaticano en el ordenamiento político del mundo se puede revisar el artículo de Bejarano (2016).



y el hombre o mujer al aceptar su destino en el plan del dios blanco y europeo, sirve a este mejor como esclavo que como hombre libre, claro esta es una religión de hombres blancos y son ellos los esclavizadores.

Cuando la razón se abre paso y desvanece la mirada religiosa del mundo, la modernidad rearticula las explicaciones del mundo, pero la estructura social que justifica el orden imperante desde la blancura permanecerá intocable, sin embargo, no será ya como evidencia Castro (2005), un dispositivo ideológico cimentado en algún aparataje teológico “Me refiero a una subjetividad formada en el cruce de dos imaginarios diferentes y, en apariencia, contradictorios: de un lado el imaginario colonial de la limpieza de sangre y, del otro, el imaginario moderno de la objetividad científica” (Castro, 2005, p. III).

Sobre esta idea se constituirá el mundo organizado en castas, desde la concepción del criollo que considera el mundo racionalmente dividido entre atraso, escenificado por los grupos nativos americanos y los negros africanos y el progreso representado en el cúmulo de saberes blancos europeos, de este modo, ser blanco no se soporta en un paradigma racial, es más bien una postura cultural, ideológica y de comportamiento frente al mundo, ahora bien, en la práctica de comprensión del mundo juegan un papel central, la lengua castellana, como articulador del saber occidental, el derecho y las explicaciones religiosas del mundo y el paradigma científico que a través de un método investido de racional pretende poder dar cuenta de todas las dimensiones que constituyen el mundo.

En este sentido entonces el conocimiento es blanco y al ser así la verdad sobre el mundo también lo es, por lo tanto, no serán posibles otras epistemologías u otras ontologías, solo las del occidente europeo, y los demás pueblos articulados en un orden histórico que establece un pre, es decir, en un estado previo que conduce a esa modernidad como paradigma de progreso, o aquellos que estando fuera de dicha consideración van a ser denominados como atrasados, y sus aportes a la razón y al desarrollo serán entonces negados o desestimados, frente a este horizonte los pueblos originarios de América y África serán condicionados a aceptar que la verdad es europea, cristiana y blanca.

“Como diría Hegel, la civilización recorre el mismo camino del sol aparece en oriente (allí tiene su arché) pero se despliega y llega a su término (es decir a su telos, a su fin último en occidente)” (Castro, 2005, p. 45).

Entonces, entre los dos discursos coincide en la estructuración de un mundo que se rige por un paradigma constituido en la lógica que dará origen al capitalismo, como menciona Mignolo (2000) sería ingenuo pensar que el capitalismo se originó en la Revolución Industrial, este se generó en una serie de fases que para el autor incluyen la fase de colonización, la expansión del territorio y por ende, de la frontera agrícola, las economías de plantación y por supuesto, el aumento en la circulación de los metales; por este motivo, se puede pensar la esclavitud como un elemento trascendental del sistema ideológico que da fruto en el capitalismo, este sistema estará soportado en los elementos ideológicos articulados de la religión y razón.

Durante el siglo XVI, cuando América empezó a ser conceptualizada como tal, no por la corona española, sino por intelectuales del norte (Italia, Francia), estaba implícito que América no era ni la tierra del Sem (el oriente) ni la tierra de Cam (África) sino la prolongación de la tierra de Japhet. No había otra razón para la distribución geopolítica del planeta implementada por el mapa cristiano T/O para percibir el mundo como dividido en cuatro continentes; y no había ningún otro lugar en el mapa cristiano T/O para América que su inclusión en los dominios de Japhet, esto es el occidente. El occidentalismo es entonces, el más antiguo imaginario geopolítica del sistema-mundo moderno/colonial (Mignolo, 2000, p. 59).

El dispositivo racional va a modificar el paradigma, pero no la forma de ver al otro ni la esclavitud, la institución a pesar de la oposición de algunos, será justificada de diversas maneras, por la economía y el pensamiento ilustrado de la época, de modo que el racionalismo no toma una postura frente al asunto mismo de la esclavitud, convive con este ignorándolo.

Será sobre estos paradigmas de verdad que la sociedad granadina construirá su imaginario social o como Castro (2005) lo denomina la “sociología espontánea de las élites”, un dispositivo cultural nacido al margen de la estructura jurídica que separa al hombre negro del blanco en algunos

casos específicos<sup>8</sup>, y en el mismo el negro va a ser clasificado y por ende representado en la base de dicha pirámide social.

Esta representación se articulará a través de las formas de pensamiento, el lenguaje, el arte y cualquier manifestación de la cultura, por ende será difícil rastrearla y no tomará en la mayoría de los casos recursos jurídicos, más bien se va a mantener todo el tiempo en el plano de lo meramente discursivo, de modo que finalmente establecerá ese espacio de saber social autogenerado del que habla Castro (2005) ya no hará referencia de negro a esclavo o a demonio, con la inmediatez que se daba en los estadios iniciales de la esclavización, la progresiva marcha hacia la emancipación completa va a requerir la desaparición del paradigma del negro enemigo, el tradicional miedo político al negro, configurado como un miedo biopolítico será remplazado por un temor sociológico a la razón negra como un todo general, pero este ya no se traduce en espanto por el negro-demonio, se asemejará más al aseo por la representación social de lo negro, lo sucio, lo que huele mal, lo que es deforme o degenerado, en contraposición a lo rubio, lo hermoso, lo que es puro y perfecto.

El principio es claro; la sangre negra no puede ser redimida. Por el contrario, entre mayor sea el porcentaje de sangre negra, mayor sea también la degeneración racial y social. El uso de categorías zoológicas (lobo, coyote) indica que los individuos pertenecientes a estas castas en poco o nada se diferencian de las bestias (Castro, 2005, p. 76).

El dispositivo biopolítico de la raza recurrirá entonces en el paradigma racional a la construcción de un imaginario exotizante de lo afroamericano, tras el declive de la trata y asimilación cultural progresiva de los miles de hombres y mujeres negros, el recurso más extendido de la segregación en la naciente república será la reiteración discursiva de los defectos morales e intelectuales de los negros. Así se hablará de su inocencia un poco infantil y cercana a la torpeza, de modo que aparecerá el afrodescendiente como alguien incapaz de conocimiento, dado a creer en mitos irracionales y muy dados a la idolatría y a la inmoralidad que esta conlleva, será de hecho en este punto como menciona Fanon (2009), donde se establecerá el

---

<sup>8</sup> Las restricciones jurídicas y sociales de negros y mulatos son reseñadas por Triana y Antorvenza en el capítulo dedicado al derecho y estructura esclavista.

elemento distintivo fundamental asociado a la gente negra, para el blanco el negro demonizado tornará poco a poco en el negro sexualizado, una especie de depredador, anormalmente dotado y, por lo mismo, incapaz de contener el deseo mucho más cercano a lo animal que a lo humano, por ello se buscará mantener en particular a la mujer lejos del hombre negro, un elemento más de la estructura heteropatriarcal, pues la mujer débil moralmente y descendiente de Eva era presa fácil por su curiosidad a caer en la tentación sexual con el hombre negro, tras lo cual, nunca más hallaría paz o satisfacción, esto marcó la forma habitual del castigo sobre el negro, maltratándolo físicamente para doblegar su cuerpo.

De la misma forma la mujer negra era vista como tendiente a la inmoralidad “la mujer mulata era muy apreciada por su belleza, pero tenida como heredera de la tendencia a la promiscuidad sexual propia de sus ancestros negros, por lo que la caracterización más difundida era su irrefrenable sexualidad” (Castro, 2005, p. 80).

La pecaminosa tendencia de las mujeres de las castas contrastaba con la virginal pureza de la mujer blanca asimilada en cualidades y belleza a la madre del dios católico. Estos elementos constituyen el centro por el que se desplaza el fluido cultural que articula la compleja estructura social, y es que al determinar el paradigma social de la blancura como el valor absoluto a alcanzar, la segregación y sus mecanismos se darán de forma automática aun entre las llamadas castas, es decir, la estrategia de dominación enterrará sus raíces en la particularidad de lograr que los dominados se rechacen a sí mismos al rechazar su condición racial no blanca, sea esta mulata, mestiza o cualquiera de las diferentes denominaciones raciales que surgirán en el proceso de colonización.

Por ende, una vez implantado el dispositivo funcionará prácticamente de forma inconsciente, y sus límites y recursos serán siempre difíciles de rastrear, pues progresivamente avance la emancipación y se integre la población a la naciente república, las leyes sobre raza y población tornarán a ser más universalistas, pero el dispositivo seguirá funcionando en la conciencia de los individuos, que asumirán cualquier forma de no blancura como un defecto o una deformación, así rasgos como, labios grandes, nariz chata, pelo crespo, que entre otros serían los más caracterizables en individuos de piel no negra o no tan negra, serán socialmente rechazados y tenidos como

evidencia de pertenecer a las castas y por ende, haber heredado todos los defectos morales de los africanos y los pueblos americanos originarios. De modo que el dispositivo operará de forma más agresiva entre las llamadas castas que entre las élites, sin que estas, claro está, intenten de forma alguna modificar *el statu quo* racial “En consecuencia, no preguntar a los sujetos cómo, por qué y en nombre de qué derechos pueden aceptar dejarse someter, sino mostrar cómo los fabrican las relaciones de sometimiento concretas” (Foucault, 2002, p. 50).

Y si la política es la continuación de las guerras por otros medios, como afirma Foucault (2002), el ejercicio de la dominación cultural es el elemento que legitima el poder y sustenta la política, de modo que si está bien esta legislación granadina o colombiana, no usó nunca explícitamente el elemento racial, si es cierto que el ejercicio mismo de la política promovió una estructura cultural, una inteligencia estatal que establecía una forma de orden racial natural como elemento de verdad y en tanto verdadero, será este el norte constructor del edificio social.

La raza negra, salvo excepciones que convencen de su actitud para la civilización, solo bajo el amparo de la blanca puede servirla con provecho, disfrutar sus beneficios y elevarse en religión, mediante los actos exteriores del culto, hasta el sublime de la caridad, pero perezosa y sensual, cuando se la deja entregada a sí misma, torna presto a la barbarie primitiva. (Triana y Antorveza, 1997, p. 216 citando a Arboleda).

Entonces si opera un cambio, uno que disminuya el miedo al negro, al menos de forma individual, y lo convierte en un niño interno, pero el miedo a la degeneración moral y social que produce la raza africana se mantendrá presente en el discurso durante mucho tiempo.

De modo que como manifiesta Foucault (2002), el motor que constituirá la soberanía del Estado, será el cimentado por el impulso de lo racial la idea de la guerra de razas manifestada en la necesidad permanente de dejar atrás lo negro pues está lleno de atraso y sensualidad y adoptar para siempre lo blanco, que permitirá orden y progreso, así negro y blanco pasarán de ser características raciales a categorías ontológicas, y sobre esas categorías se deberán comprender las relaciones de poder y las narrativas que desde ambas orillas se producen y reproducen al establecerse la estructura social

y política colombiana ¿Qué tipo entonces de imaginarios e imágenes describirán tanto a lo blanco, ya no racial, ahora categoría de ser, como a lo negro?

## **El imaginario blanco**

Así como sucede en el ámbito de la concepción del otro, en la aproximación a las imágenes se reproduce la escala que va de lo religioso a lo científico y en algún caso, a algunas formas de incivilización, al respecto dirá González (2003) que:

las primeras representaciones de la raza negra en la época colonial se encuentran en un arte que procede de la contrarreforma. Un arte codificado, con leyes y modelos, que debe servir en Europa para la lucha contra el protestantismo y en América como material pedagógico (p. 460).

Resalta la autora, la obra que representa la adoración de los Reyes Magos, como la primera y más difundida, luego es difícil encontrar imágenes del negro en Colombia.

Durante el siglo XIX destaca la autora las imágenes de Torres Méndez, ilustraciones que intentan situar al hombre negro en un contexto, pero su validez científica, se estrella con una satirización permanente de los sujetos a los que se representa “Se sirve del tema de la reyerta popular para hacer la burla del pueblo, poniendo siempre a los negros como protagonistas. Representa a las empleadas del servicio, los soldados indolentes o los obreros agresivos” (González, 2003, p. 466), estas imágenes van de lo grotesco a lo físico en torno al imaginario del cuerpo y la fortaleza del hombre negro; finalmente, la misión coreográfica, cita la autora, dará una mirada más de carácter censatorio a los hombres y mujeres negros, situándolos en un contexto, sin tomar una postura intentando representar un hombre negro, incorporado a la vida democrática.

Finalmente, menciona González que “al iniciarse el siglo XX, el costumbrismo reaparece y se renueva el hispanismo; por lo tanto, la figura del negro desaparece” (2003, p. 468). De esta forma el imaginario del negro traducido en imagen está prácticamente ausente de la vida pública del país, algo en el arte religioso, muy poco dada la connotación de las personas negras, algo en el inventario científico del siglo XIX, más inclinado a la burla que al reconocimiento y luego su incivilización a comienzos del XX.

Hasta que según González en la década de los años 40 del siglo XX, Enrique Grau recupera lo negro con su obra *La mulata cartagenera*, ganadora de un Salón Nacional de Artistas, y precursora de la recuperación de lo negro para la cultura en Colombia, particularmente en torno a la idea de la belleza de la mujer negra, todo un hito para aquel tiempo.

Esto evidencia que no era común representar en imagen a la gente negra para determinar la forma como eran vistos y narrados, es necesario entonces acudir a los textos, discursos y narrativas que sobre el otro hacia la élite blanca en Colombia para la época. Soportada esta narrativa desde sus horizontes ideológicos, como se explicó en las primeras partes de este texto.

El catolicismo, religión admirable, que se acomoda a las más claras como a las menos perspicaces inteligencias, y que pone aún lo abstracto de la moral al alcance de todas, es la única que ha podido hermanar las tres razas en este continente y hacer que juntas lleven las andas de la civilización (Arboleda, 1972, p. 90).

Una particularidad de la forma como el pensamiento moderno europeo echó raíz en América, es que lo hizo de mano de la religión católica, es por ello que se habla por momentos de la no llegada de la modernidad a este territorio, esto es como precisa Castro (2005), la construcción de una narrativa que explica el mundo únicamente desde la razón científica, pero no solo lo explica en términos de la verdad, construye en torno a esta explicación un complejo aparato de justificación ideológica de la historia y es allí donde los elementos raciales se hacen determinantes, para América Latina, el problema de la raza será el problema de la identidad nacional, construida socialmente como producto de un intenso proceso de migración y mestizaje, la necesaria guerra de razas tomará en este medio un acento caótico y apolítico, en torno a la necesidad de preservar lo blanco con desespero, como único mecanismo de preservar la civilización y por ende alcanzar el progreso, serán estos los denominados por Restrepo y Castro (2008) como regímenes de colombianidad, al referirse a aquellos esfuerzos consientes del poder político de producir una idea nacional homogénea, que en Colombia encarnará en la católica Constitución del 86, como mecanismo articulador, pero que en su concepción imaginaria y en su representación narrativa, se ilustra como idealmente blanca y europea.

De este modo, el dispositivo de blancura se apalancará en el elemento social responsable de la homogenización nacional, y será sobre este discurso religioso que se haga posible la nación, pero eso implica mantener vigente el paradigma epistémico que rechaza otras formas de concebir la espiritualidad, la religión del blanco será llamada entonces religión verdadera y ubicada en la parte superior del conocimiento necesario, a la par de otras ciencias.

La pregunta por las figuras de la diferencia o por conceptos historiográficos que prefiguran identidades históricas y políticas, es también una pregunta importante por la configuración de la blancura como imaginario cultural desde el cual se construyen hegemonías políticas (Restrepo y Castro, 2008, p. 13).

La blancura constituirá en esta sociedad un valor en sí mismo un intangible social muy apreciado, pues su existencia hace posible la fantasía posible del progreso capitalista. Por lo tanto, ser blanco en Colombia es en sí mismo un supremo valor de ser, y este se representará en las cualidades morales y religiosas que caracterizan al hombre blanco, serio, adusto, prudente, virtuoso, valiente, justo y cariñoso, pero no dado a las pasiones propias de las mujeres, un verdadero caballero modelado por la épica y las narrativas de caballería andante, el verdadero hombre blanco parecerá un émulo de Tristán o Lancelot, tanto en sus modales, como en su palidez y será ese su distintivo frente a los pueblos bárbaros.

Gobernó el doctor Andrés Díaz Venero de Leiva este reino tiempo de diez años, con grande cristiandad. Doña María Dondegardo, su legítima mujer, mujer valerosa, les ayudaba mucho a las obras de caridad, porque nadie salió de su presencia desconsolada. El presidente mantenía a todos en paz y justicia; ponía gran calor en la conversación con los naturales, mandándolos poblar juntos en sus pueblos, fomentando las iglesias de ellos. (Rodríguez, s.f., p. 128).

Así se retrata el caballero letrado, el jurista que a través del correcto uso de la ley y la religión católica iluminará a las gentes menores y llevará progreso a la comunidad, acompañando esto del adecuado orden moral, a su lado, la esposa virtuosa y piadosa, característica de la familia, presta a ayudar en las tareas de gobierno, pues es en últimas el gobierno es cosa de hombres ilustrados, pero para las tareas piadosas, la mujer capaz de sensibilidad e inocencia, presta una gran ayuda.



Es este el imaginario colonial del paradigma del hombre y mujer blancos, un Cid campeador ilustrado, casado con una santa mujer, que juntos llevan orden y justicia a los pueblos donde los naturales y otras gentes habitan, el imaginario contrastará con la salvaje realidad de la conquista y la colonia, con los sistemáticos abusos y la crueldad de una cruzada en esta tierra, así mismo, la trata de esclavos será una actividad caracterizada por una extrema crueldad considerada por los mismos esclavistas como lesiva para la moral.

Para dicho escritor, “la esclavitud de los africanos mantenía abierta una úlcera peligrosa” (Arboleda, 1972, p. 148). Aunque reconocía con franqueza la importancia del elemento negro en el desarrollo demográfico de América y en particular de ciertas regiones, empero consideraba que el hombre blanco debía ejercer una especie de tutoría política social sobre el negro. (Triana y Antorveza 1997, p. 216).

Allí aparecerá la figura del amo virtuoso, el hombre blanco que solo es esclavista por fuerza de los acontecimientos, pero que aun en esta condición, resalta por su cristiandad y nobleza, que quiere a sus esclavos como a sus hijos y es visto y querido por estos como un padre, no importa si estos son mucho más viejos que él.

En este paradigma del hombre blanco superior gobierna con caridad, justicia y orden a todos estos pueblos de la América prácticamente olvidados por la providencia, se convierte entonces en el motor del progreso social y económico de la nación, blanco como los europeos, ilustrado como ellos, pero mejor que la mayoría de ellos pues sigue siendo un verdadero católico, representante del dios de sus gentes, dispuesto a llevar la salud moral y el progreso material a este mundo, el carácter de cruzada no desaparecerá con la independencia, una cruzada contra la barbarie y el paganismo, llevada a cabo por criollos virtuosos, cumplidores de la ley y temerosos de su dios.

En ese orden de ideas, la esclavitud del negro resulta ser un mal necesario que será sanado mediante la servidumbre, el trabajo obligado y la evangelización hasta que el negro haya ganado o comprado su libertad, pues como dice un personaje de una telenovela colombiana contemporánea “*La esclava blanca*”, el negro debe pagar por algo que por derecho debería pertenecerle, pero es que para el blanco esclavista la libertad del negro

es sinónimo de pecado y anarquía, pueblos de negros sin ley y dios son pueblos que llevan a la nación al atraso, mientras que como menciona Isaacs (2010) “los esclavos bien vestidos y contentos hasta donde es posible estarlo en la servidumbre eran sumisos y afectuosos con su amo” (p. 33).

Al pagar por su libertad en realidad el hombre negro está pagando por el derecho a ser reconocido en el mundo del blanco, está pagando por su blanqueamiento, ha dejado de ser bozal, ahora es persona en tanto ha sido sumiso y ha demostrado cierta altura moral e intelectual, ahora es un poco menos negro y más blanco, una ilusión de ser, ha renunciado a su condición de ser, es acá donde ser negro se convierte en una categoría ontológica negativa, cualquier forma de progreso moral o espiritual se alcanzará solamente en tanto la población sea blanca, si en el siglo XX Europa emprendió esta tarea aniquilando o segregando a quienes eran racialmente diferentes, la Nueva Granada y la República de Colombia no podrán en función de su complejo proceso de mestizaje, eliminar partes enteras del cuerpo de su población para alcanzar esa homogenización identitaria. “En ese momento, la temática racista no aparecerá como instrumento de lucha de un grupo social contra otro, sino que servirá a la estrategia global de los conservadurismos sociales” (Foucault, 2002, p. 66).

En tanto solo existe un paradigma ontológico posible, ser blanco, el hombre negro al comprar su libertad ingresa de forma automática en el dispositivo de blancura, por esto para la América Latina resulta fundamental el elemento religioso, porque más allá de que lo blanco se constituya en una articulación entre la razón y la ciencia, dando origen a la Hybris del mundo moderno, como menciona Castro (2005), ese elemento estará reducido a la mentalidad criolla del mundo, el relato imaginario de la élite será el de un mundo racional que progresa en tanto acepta la superioridad del conocimiento europeo y se deja guiar por él.

Pero lo que comprenderán los conservadores es la necesidad de sostener el dispositivo moral, ese elemento cultural que asocia orden, libertad y bondad a las cualidades religiosas de un hombre y que implica que necesariamente para ser blanco se debe ser católico, al asumir el paradigma religioso, el negro ingresa a la categoría de persona y automáticamente su dimensión moral se acrecienta, aun frente a aquellos de su misma raza, ese es el

dispositivo de blanqueamiento en acción, para ingresar al orden social se debe parecer blanco y aceptar la superioridad de la cultura blanca, no es un problema jurídico o epistemológico en su base, es un problema moral dado que negro y malo son sinónimos, el negro y todas sus variaciones está en pecado por el solo hecho de ser, una doble dimensión del pecado original, no solo nacer, sino nacer negro.

De modo que la esclavitud allí no es en sí misma un delito o no es lesiva para el negro, si acaso lo es, es para la moral del amo, que pone en riesgo su salvación al entrar en el mundo del pecado constituido por la esclavitud y el mercantilismo, “Si la mayor parte de las naciones europeas se habían contaminado por la trata de esclavos, había sido América la que las había llevado por mal camino” (Davis, 1996, p. 15), al interpretar los textos de Rynal y otros, en el capítulo primero de su texto *El problema de la esclavitud en la cultura occidental*, Davis (1996) explica cómo una parte importante de los pensadores del siglo XVI y posteriores culpan a África y América de la esclavitud y de haber corrompido con esta práctica la moral europea, el viejo continente y su población deberán aceptar y conducir dicha práctica al orden cristiano de modo que sus crueles efectos sobre la moral se atenúen, la narrativa del amo bueno será la narrativa consistente con ella, el imaginario de amo, que como un patriarca bíblico libera sus esclavos del pecado y del demonio, “Pude notar que mi padre sin dejar de ser amo, daba trato cariñoso a sus esclavos, se mostraba celoso por la buena conducta de sus esposas y acariciaba a los niños” (Isaacs, 2010, p. 34).

La religión operaba entonces como mecanismo de articulación, excusaba las prácticas esclavistas y se ponía como referente homogeneizador para todos los referentes sociales, si bien como hemos visto para el africano y sus descendientes llegados a América, por momentos oponerse al catolicismo constituyeron una base para sus formas de resistencia a la esclavización, también articularse al mismo, sirvió como entrada cultural al mundo blanco y de hecho, una forma de comprender un mundo que era en sí mismo completamente nuevo y extraño para ellos.

No es entonces de extrañar que pueblos tan volcados a diversas formas de espiritualidad, hayan interpretado el mundo usando las categorías culturales que les prestaban la religión del blanco, plagada también de formas extrañas y repleta de manifestaciones demoniacas, porque no es

como se pretende que indígenas americanos y africanos hayan deformado la doctrina católica en sus procesos sincréticos, más bien, como evidencia Borja, esta venía desde España tan plagada de imágenes, iconos y seres fantásticos, que pululaban y llenaron las iglesias del Nuevo Mundo, con un arte religioso plagado de imágenes del infierno, el demonio y aun, el cielo y el paraíso. Imágenes que fueron tomadas e interpretadas a su vez por los evangelizados, sería ingenuo pensar, que una práctica religiosa, tan deformada por los españoles en la misma península, lo fuera menos acá, máxime cuando los encargados de su promoción se hallaban lejos de poder aproximarse con comprensión clara y completa a la mayoría de los elementos doctrinarios y a los textos teológicos que la cimentaban.

“Al llegar a tierras americanas, los negros trastornados encontraron en el cristianismo un refuerzo cultural que, indudablemente, ejerció una poderosa atracción sobre ellos” (Triana y Antorvenza, 1997 p. 331). Como menciona el mismo autor, el mundo hispánico trasladó un lenguaje plagado de términos e imágenes religiosas para resignificar el mundo recién descubierto, los nombres de barrios, haciendas, ciudades, puertos, de los blancos y aun de los esclavizados, muchas veces tenían referentes en la religión católica o utilizaban el santoral, en las haciendas la vida y las horas se seguían según el uso católico y en muchas de ellas el campanario rigió la vida cotidiana.

“Entre los medios de evangelización empleados por la Iglesia, debo mencionar el empleo de la teología popular cantada, el teatro teológico, las danzas religiosas, las cofradías y hermandades, el culto a los santos y las fiestas patronales” (Triana y Antorvenza, 1997, p. 332), todos estos elementos didácticos tenían como propósito llamar la atención y seducir culturalmente al esclavo para inclinarlo a la práctica religiosa.

El mundo americano no tenía ningún parecido con el mundo europeo, las dimensiones, colores y climas daban otro contexto a la religión, la explicación y apropiación de esas narrativas entre sujetos que apenas conocían esa lengua y estaban difícilmente familiarizados con la ritualidad católica, todas estas prácticas debían traducirse en elementos mágicos que luego interpretaban en sus propias canciones y experiencias culturales.

“Bendita sea la luz del día  
y el señor que nos la envía,  
alabemos a María  
con gran gozo y alegría  
en la virgen soberana  
Reina del Cielo, María”

(Perdomo Escobar, citado por Triana y Antorveza, 1997, p. 333).

Este fragmento de una canción que se cantaban como oraciones al amanecer en algunas haciendas caucanas y del valle, explican y evidencian la penetración progresiva del imaginario católico en la vida del americano, español, indio y esclavo, sería obvio afirmar que las figuras y las imágenes culturales forjadas en torno a estos elementos entre todos los grupos implicados en la colonización, enfrentados como ya se dijo a un mundo que para todos resultaba cambiante y que para españoles y negros constituía una novedad permanente, fueran similares a los que forjó el proceso religioso europeo. Una frase como **Reina del cielo, María** debía tener una enorme cantidad de connotaciones para aquellos que vivan en la esclavitud e intentaban comprender el Nuevo Mundo a la luz de sus categorías culturales.

Un mundo tan plagado de religión, de una religión que les pertenecía a los blancos y era el elemento fundamental de articulación social y gobierno era entonces un mundo significado por entero por un mecanismo arcano, entender la religión significaba entender el mundo, entrar en la religión del blanco podría ser entonces el mecanismo simbólico para entrar al mundo del blanco y escapar a la condición de esclavitud.

Todos estos elementos evidencian la forma como el dispositivo de blancura permeó las comunidades negras y constituyó un tipo particular de sujeto, el sujeto que emerge de dicha relación será el hombre y mujer, negro y negra, participantes del proceso de emancipación, proceso que pondrá una vez más en tensión las narrativas raciales y los imaginarios sobre lo que significa ser una persona negra en Colombia en el siglo XIX.

## **Narrativas e imaginarios del dispositivo emancipador**

- ¿Me creerá que yo he soñado que era cierto todo eso que le venía diciendo?
- Que Tiburcio no te quería ya?
- ¡Mal haya! ¡Que yo era blanca!

(Isaacs, 2010, p. 344)

La carga freudiana de la negación de sí, como fundamento de aceptación de la potencia verdadera de ser, la explica como se revisó antes Fanon (2009) en pieles *negras máscaras blancas*, la pregunta de cómo se inserta ese mecanismo en la cultura es la que vamos a revisar, por último, al introducir la emancipación como un dispositivo de racialización.

Un primer elemento para tener en cuenta es que más allá de la retórica libertaria y los intentos argumentados por parte de Juan de Corral, la liberación de los esclavos en la Nueva Granada tras la Independencia no fue posible y se quedó en una promesa.

A cambio de la liberación inmediata de los esclavos se planteó y dilató por cerca de treinta años un proceso de emancipación, proceso que se incorpora también al dispositivo de blancura, pues crea los elementos que le exigen al esclavo probar sus cualidades morales, es decir, su fe católica, de modo que pueda hacerse libre y otorga la libertad a los nacidos esclavos al cumplir la mayoría de edad, es decir, se garantiza que el hombre negro acepta la imagen del amo blanco tutelar y el orden racial como el orden que sustenta la sociedad, de modo que al hacerlo, aceptar también su lugar marginal en dicha sociedad y en su estructura política, de modo que eso podría ayudar a explicar la ausencia de liderazgos políticos de la gente negra, que sean históricamente reivindicativos de lo racial y que hayan sido políticamente determinantes, al fin y al cabo de tanto Estado soberano como el mundo político, son asunto de hombres blancos y la Iglesia blanca.

Regresando a la discusión y a los imaginarios surgidos en el proceso de emancipación, el desacuerdo sobre la conveniencia o no de la incorporación del negro como un sujeto libre y pleno de derechos, dará origen a diversas manifestaciones que intentarán dar una imagen apocalíptica o justa y necesaria del proceso.

Algunos miembros de la élite conservadora serán muy críticos del proceso de emancipación alertando sobre el peligro que implica para la nación la libertad de los esclavos, mientras que la institución cristiana de la hacienda esclavista es para ellos ejemplo de orden y progreso “Según don Sergio cuando el amo sabe ordenar a sus esclavos, alcanza a construir su pequeño e idílico reino esclavista” (Zuluaga, 2003, p. 402).

Las razones que impidieron el adecuado desarrollo de la liberación de los esclavos son de todo orden, moral, social, político y económico, para muchos esclavistas la institución de la esclavitud constituirá un importante patrimonio y no estaban dispuestos a terminar con ella a menos que fueran adecuadamente indemnizados, de modo que será necesario mirar con detenimiento el proceso que llevó a la manumisión, pues un estudio detallado de la estructura legal y las trabas ilustrara las dificultades que afrontaron las comunidades negras en su organización, y el rechazo y desconfianza de estas frente al Estado.

Los conservadores de la esclavitud se aferraron a toda suerte de elementos jurídicos y de cualquier tipo para ralentizar el proceso, cita Zuluaga (2003) una carta de Vicente Hurtado a José María Mosquera

En el congreso se presentó un proyecto de ley para contener el desafiero de los negros, que entre otros artículos tenía el de fijar la edad de 25 años a los manumitidos, para salir del dominio de sus amos; pero se perdió, pues nosotros hemos de perecer porque esos malditos filántropos no quieren convencerse de la ruina que nos amenaza (Zuluaga, 2003, p. 403).

Para la élite esclavista la manumisión se traduciría en el final del orden racial establecido, y resultaba para ellos fundamental mantenerlo, más allá de la consideración de este texto, de que la manumisión resultó al final en un dispositivo para asegurar el imaginario de blancura, esta era vista como liberal y peligrosa por algunos miembros de la élite criolla, que dicho sea de paso, esperaban obtener cuantas indemnizaciones por ella, de modo que no solo el proceso de independencia no liberó a los esclavos, sino que tampoco evidenció una política de Estado para su incorporación social, política y económica, como tampoco registró un reconocimiento y acto de contrición por parte de la élite criolla contra la esclavitud que fue siempre achacada a España, sino que además, para muchos hacendados miembros de la clase política el proceso de manumisión como cita Reales (2003), constituyó un importante negocio.

Por otro lado, llama la atención el hecho de que el general José Hilario López, presidente del senado en el último lustro de los cuarenta del siglo XIX, haya tenido toda la influencia del caso en el proceso de aprobación de las leyes previas a la abolición de la esclavitud, y no por ser el presidente abolicionista, sino más bien por ser esclavista, si, López, al igual que otros presidentes esclavistas fue partidario de la indemnización. Es decir, los llamados filántropos no dejaron de recibir dinero por dar la libertad (Reales, 2003, p. 429).

La extensión de la cita anterior tiene como propósito ilustrar los intereses ambivalentes y las tensiones políticas asociadas a la manumisión, un dispositivo diseñado para garantizar la inserción moral del negro al ser dejado libre al cumplir 25 años, además de ser un proceso lento, plagado de intereses y corrupción, es probable que haya dejado importantes ganancias de fondos públicos a los esclavistas, no es posible asegurarlo y se necesitaría una revisión histórica profunda de este proceso en Colombia, lo cierto es que los recursos para la manumisión siempre resultaban insuficientes por lo que al no darse el pago de las indemnizaciones, la liberación se demoraba, esto hizo que muchos esclavos y esclavas decidieran trabajar para pagar ellos mismos su libertad, elemento que como se ha afirmado antes, contribuyó a consolidar el dispositivo de blancura pues obligó a la gente negra a pagar por algo que les era obligatoriamente suyo, la libertad.

La liberación entonces parecía amenazar las bases morales y económicas que sustentaban la nación, un ejemplo, no del caso colombiano, pero si de un proceso similar, es el poema que se transcribirá a continuación, publicado por Pardo Aliaga un miembro de la élite criolla peruana opuesto a la manumisión que se da en dicho territorio:

### **A mi hijo en sus días**

Dichoso hijo mío, tú,  
que veintiún años cumpliste;  
dichosos que ya te hiciste  
ciudadano de Perú.

Este día suspirando  
celebra de buena gana,  
y vuelve orando mañana  
a la hacienda y esponjado,



viendo que ya eres igual,  
según lo mandan las leyes,  
al negro que unce tus bueyes  
y al que riega tu maizal.

(citado de Triana y Antorveza, 1997, p. 302)

El poema ilustra en buena medida el sentimiento de importancia de la élite criolla más conservadora que percibe amenazada la estructura social imperante al permitir a miembros de las castas la igualdad jurídica.

De tal forma, la élite criolla colombiana, adopta posturas que mediaban entre el cinismo y el catastrofismo al enfrentar la disolución definitiva de la institución esclavista, esto evidencia también una carencia práctica de reflexión del proceso, que no llevó a una adecuada armonización de la realidad nacional con el final de la esclavitud, para la gente blanca en su cotidianidad, los negros cimarrones constituían una suerte de amenaza a la vida buena y moral, como evidencia el siguiente fragmento publicado en **El Granadino**, donde un lector cuenta un sueño, que más que una experiencia onírica, es la transmisión de las preocupaciones que articulan a porciones de la población blanca de las ciudades, metaforizado en un sueño:

Vi toda la calle ocupada en efecto por gente de a caballo ¡vi que la mayor parte de los jinetes eran negros!, ¡sospeché que estos negros serían de los que en el Cauca habían manumitido Obando. \*entre estos negros vi uno más corpulento que todos los otros negros, ¡montaba un caballo más alto que todos los demás caballos! ¡En la mano llevaba una lanza más larga que todas las otras lanzas! En la punta de la lanza llevaba una cabeza [...] ¡Oh dolor! ¡Oh desesperación! ¡Oh crimen espantoso! Era la cabeza del presidente de la república jeneral Pedro Alcántara Herrán. (Reales, 2003, p. 426).

Casi un siglo después, durante la violencia, el miedo es utilizado como elemento que justifica la marginación, no será todavía el miedo al pueblo, se tratará en este caso del miedo al negro cimarrón, un temor infundado y construido en cafés y notas de prensa, que luego llenaban el voz a voz de los almacenes y viviendas de las gentes de bien, de todas las razas, el imaginario del atraso y la violencia representado en un “feo negro presentaba en espectáculo por las calles de Bogotá”(Reales, 2003, p. 426),

el cimarrón era así la imagen del retorno a la barbarie, la idea del negro africano que interrumpía la marcha hacia el progreso, la vergüenza de la nación evidenciada en el mestizaje, en este escenario no es de extrañar que personas negras, tomaran distancia de esa noción de negritud y se calificaran así mismos como no negros, tampoco blancos en ningún caso, pero si morenos, o mulatos, o piel canela, o chocolate o simplemente con el neutro, la gente de color, que en cualquier caso no era negro, el que es negro es el cimarrón, el otro, el salvaje aquel que está en el monte, de tal forma, negro es un imaginario de otro que no se puede precisar ni determinar, pero que se considera vergonzoso y negativo, así que nadie quiere ser negro, ni emparentar con uno,

I hay en este punto personas tan preocupadas, que pretendían dar la mano de sus hijas a un borracho, jugador i ladrón, a un tiempo siempre que fuera blanco, a dársela a un descendiente cercano de un esclavo, fuera o no fuera negro. (Reales, 2003, p. 425).

El dispositivo de blancura en la extensión misma de su uso, la vergüenza de ser una persona negra se suma a la segregación social para establecer relaciones particularmente si de una hija se trata, pues siempre se espera casarla bien, con un individuo que mejore la raza.

Como se evidencia en el artículo del Neogranadino de 1850, citado por Reales (2003), en dicho artículo 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 de esto solo se vendrán serios disturbios en el porvenir, dice Reales, que el autor de este artículo promueve la segregación legal pues considera que la inclusión de la misma en la vida nacional será fuente de 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 caucasa son activos, laboriosos, inteligentes, entusiastas por la libertad, bien formados i morijerados en sus pasiones i Sentimientos.” (Reales, 2003, p. 427).

He aquí en términos foucaultianos una semilla para un proyecto nacional, un proyecto biopolítico racial, la repoblación a través del mejoramiento

de la raza, la estructura social debe entonces segregar al negro ya liberado y promover que los vientres de las hijas de los criollos sean fecundados por europeos, el imaginario de la regeneración patriarcal establecido como fundamento para la salvación de la patria.

### **Del imaginario de la incivilización**

En su defensa de la emancipación Don Felipe Restrepo intentará, rechazar el imaginario que constituyó la idea del negro en el territorio, como uno de los argumentos de un programa muy juicioso, que pretendía incorporar a las gentes negras a un proyecto de nación, programa que jamás se llevó a cabo y que valdría la pena estudiar en una revisión de teoría política.

Dice Restrepo:

Los negros están dominados de todos los vicios, son perezosos, embusteros, ladrones; con todos estos efectos causarán grandes males en la sociedad, si no los contiene el miedo al castigo. Así hablan los apóstoles de la tiranía. No creo que sean tan viciosos como se pondera. Según el testimonio de los viajeros, los negros son capaces de la más completa civilización; tienen inclinación por la música y las artes; poseen virtudes morales; son compasivos, hospitalarios, y en la presente transformación política han dado ejemplo de generosidad heroica. La fidelidad con que guardan un depósito es inviolable (Restrepo, 2003, p. 241).

Puede parecer extraño que un discurso para presentar un plan de integración del esclavo negro manumitido, contenga una visión crítica del imaginario del negro en Colombia, pero probablemente de todos era este el mayor obstáculo para su liberación, la doctrina que aceptó la institución de la esclavitud, justificó la esclavitud con la idea del paganismo y la conveniente evangelización del negro, ya en el suelo americano construyó la idea de que negro y demonio son casi sinónimos y que el negro, no un hombre específico o una persona particular sino el negro como sustantivo, era cercano al animal, durante el proceso de colonización lo exótico de lo negro se asoció con vicio y sexualidad y por ende, con los conceptos católicos de pecado.

El proceso de independencia no mejoró la narrativa del negro y en una sociedad preocupada por la pureza racial asociada a la piel blanca, la

presencia de la gente negra constituía una barrera difícil de superar, de modo que, al imaginario de esclavo y demonio, le sucedió el de bruto o degenerado que acompañó la imagen permanente del negro, asociándolo a fealdad y maldad.

Tras la manumisión el ser negro perdió su potencia en el plan de construcción del país, será entonces en términos de Agamben racialmente inoperoso, es posible incluirlos, ni es posible excluirlos o son incluidos en el proyecto nacional excluyéndolos en función de su condición racial, esperando a su vez, poder incluir otras razas que mejoren la degeneración del mestizaje.

Tras casi siglo y medio de invisibilización y exclusión la Constitución de 1991, intenta reconocerlos, modificar ese imaginario y hacer de los hombres y mujeres colombianos descendientes de los esclavos en miembros activos del proyecto nacional, casi treinta años después de la promulgación de la Constitución quedan aún muchas formas de segregación, discriminación y un imaginario social del negro aún no termina de disolverse del todo en las narrativas cotidianas del colombiano.

El esclavo, demonio, exótico, sexualizado, bruto, inútil para la construcción de un proyecto político, debe dar paso al sujeto pleno en derechos y partícipe de la construcción social en igualdad de condiciones; se ha escrito mucho en el papel y en artículos como este, pero aún en los territorios de las comunidades negras la tarea está por hacer, ojalá evidenciar el origen perverso de las narrativas e imaginarios que establecieron un lugar y momento de las personas negras en la sociedad sirva para disolver esas mismas narrativas e imaginarios, que han sido tan lesivas en la búsqueda de una sociedad democrática y libre.

## REFERENCIAS

Agamben, G. (2017). *El uso de los cuerpos*. Buenos Aires.

Arboleda, S. (1972). *La república en la América española*. Bogotá, D.C: Banco Popular.

Bejarano, M. L. (2016). Las bulas Alejandrinas: Detonantes de la evangelización del nuevo mundo.

- Borja, J. (2009). *Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada*. Valencia: Pre-textos.
- Castro, S. (2005). *La Hybris del Punto Cero*. Bogotá, D.C: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Ceballos, D. (1996). *Hechicería, brujería e inquisición en el Nuevo Reino de Nueva Granada*. Medellín: Editorial Universidad Nacional.
- Cohn, N. (1980). *Los demonios familiares de Europa*. Madrid: Alianza.
- Davis, A. (1996). *El problema de la esclavitud en la cultura occidental*. Bogotá, D.C: El Áncora editores.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Editora Akai.
- Foucault, M. (2002). *Defender la sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García, G. (2003). *El otoño del patriarca*. Bogotá, D.C: editorial Norma.
- González, B. (2003). Las imágenes del negro en las colecciones de las instituciones oficiales. En *150 años de la abolición de la esclavización en Colombia (458- 472)*. Bogotá, D.C: Editora Aguilar.
- Hall, Stuart y Du Gay, Paul. (1996). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires. Amorrurtu editores.
- Isaacs, J. (2010). *María*. México: Editorial Porrúa.
- Lafaye, J. (2002). *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, W. (2000). *Historias locales/diseños globales*. Madrid: Editora Akal
- Reales, L. (2003). La imagen de la población afrocolombiana en la prensa del siglo XIX. En *150 años de la abolición de la esclavización en Colombia (413- 456)*. Bogotá, D.C: Editora Aguilar.
- Restrepo, E. (2007). Imágenes del negro y nociones de raza en Colombia a principios del siglo XX. *Revista de estudios sociales* No 27.
- Restrepo, E. y Castro, S. (2008). *Genealogías de la colombianidad*. Bogotá, D.C: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Rodríguez, J. (s.f.). *El carnero*. Cali: Ediciones Nacionales.

Triana y Antorveza, H. (1997). *Léxico documentado para la historia del negro en América*. Bogotá D.C: Instituto caro y cuervo.

Zuluaga, F. (2003). El discurso abolicionista de las élites hacia 1852. En *150 años de la abolición de la esclavización en Colombia (390- 412)*. Bogotá, D.C.: Editora Aguilar.





## TERCERA PARTE:

# Cine y Filosofía







# Apreciaciones preliminares de la filosofía sobre el cine<sup>1</sup>

Juan Guillermo Díaz Bernal<sup>2</sup>

## Introducción

Presentar algunas consideraciones preliminares sobre el cine en el marco del proyecto *creación, cultura política y educación* establece un diálogo entre la filosofía y otras áreas de la cultura, específicamente, con el séptimo arte. Aquí, el estudio de la tradición filosófica –con más de dos mil años– sea esencial e ilimitada, en la actividad reflexiva de pensar sobre el presente.

La filosofía gana nuevos contenidos culturales sobre los cuales puede reflexionar, como la cultura del presente puede beneficiarse en virtud de una reflexión sobre ciertas características que han configurado el sujeto contemporáneo. El objetivo del capítulo se centra en alimentar desde los diálogos cine-filosofía, enriquecer la producción de ideas en el ámbito de la tradición filosófica y que también están presentes en la transformación que ha tenido el cine tanto en lo técnico como en lo práctico.

De esta manera, el texto guarda una estructura en cinco partes: la primera, trae a colación los binomios de pintura y escultura; música y literatura como antecedentes del cine-arte mostrando *una exploración estética*. La segunda, resulta de la reflexión sobre la antigüedad y la modernidad como épocas que forjaron el desarrollo del pensamiento contemporáneo donde germinan *palabras e imágenes*. La tercera, trabaja a partir de la problematización del cine como *representación o reproducción*. La cuarta, se concentra en *la imagen en movimiento* que definen las bellas artes, en la cual todo se centra en el lenguaje configurado por el cine. La quinta, esboza la recepción del cine y sus respectivas *narrativas del séptimo arte*. Finalmente, se presentan unas *consideraciones finales*, las cuales puntualizan la tarea del espectador como foco común de los diálogos entre filosofía y cine.

---

<sup>1</sup> Capítulo derivado del proyecto de investigación *Creación, cultura política y educación* con código SGI 2722, financiado por la Dirección de Investigaciones de la UPTC.

<sup>2</sup> Doctor en Educación, docente de la Escuela de Filosofía en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, investigador GIFSE.

Aquí, se pone de manifiesto un enfrentamiento sobre uno de los tabús existentes en el medio académico filosófico y cinematográfico: la creencia que, filosofía y cine representan una actividad para pocos. Así, una de las características de este texto es utilizar un lenguaje comprensible al público lector no versado en cine o en filosofía de manera especializada, sin perder el contenido o la precisión conceptual. Por lo tanto, se presentan dos desafíos típicos del sujeto contemporáneo, a saber: por un lado, llevar la filosofía en diálogo con otros contextos y por otro, posibilitar el acceso de un público lector amplio al conocimiento cinematográfico.

### **Hacia una exploración estética**

Hegel murió casi ochenta años antes del momento inicial, en el cual se atribuye el nacimiento del cine; sin embargo, esta connotación histórica sirve para introducir las relaciones entre literatura y cine que, son pertinentes tanto para las consideraciones sobre las bellas artes —realizadas por el filósofo alemán en su curso sobre estética— tratando, específicamente, de binomios tales como: la pintura y la escultura; la música y la literatura. El primer binomio —según Hegel— se destaca por la inmovilidad de la creación que representa un fragmento de la realidad, ejemplificado por una obra como el *Discóbolo* de Mirón o la *Mona Lisa* de da Vinci, entre otras obras. A su vez, la escultura ilustra el arte figurativo como “(...) el espíritu que expone en sí mismo sólido y no múltiplemente dispersen en juego de las contingencias y pasiones” (Hegel, 2001, p. 99); lo que implica una exterioridad, en cuanto espacialidad abstracta en todas las dimensiones.

Tanto la escultura como la pintura inmortalizaron —e incluso immortalizan— un momento fijado en una tela, el mármol, las paredes, entre otros, sugiriendo al observador la ilusión del movimiento: el cuadro que sale del molde, la estatua que prolonga el gesto, son manifestaciones materiales limitadas por la forma particular que representan.

Siguiendo la estética de Hegel, se podría percibir cierta influencia de Lessing el cual, dejó a la tradición alemana una reflexión muy rica sobre los efectos de la obra de arte en los espectadores; notablemente, analizados en la escultura *Laocoonte y sus hijos*, inspirada en personajes de la *Ilíada* de Homero (2014) donde es estrangulado por dos serpientes marinas. Esta escena homérica —materializada en mármol— llamó de la siguiente manera la atención del alemán:

(...) el dolor del cuerpo es la grandeza del alma son distribuidas por toda la construcción de la figura con la misma fuerza. Laocoonte sufre, (...) su miseria y penetra hasta nuestra alma; pero solo desearíamos poder soportar la miseria como ese gran hombre (Lessing, 2014, p. 83).

La descripción anterior presenta dos motivos fecundos para el desarrollo de las bellas artes. Por una parte, el *inicio*, llama la atención para composición de la figura, el equilibrio entre la grandeza del alma y el dolor del cuerpo, algo que se encontraba únicamente en la poesía y que, en la escultura, ganaría su máxima expresión. Luego, el autor sugiere *compartir* el sufrimiento de Laocoonte, como una experiencia estética, la cual llama la atención sobre el dolor ficticio que penetra el alma del espectador, dándole una tenue sensación donde cualquier dolor merece ser soportado con el mismo heroísmo que el personaje homérico. Por lo tanto, la imagen en movimiento ya era preanunciada en la estética del romanticismo.

Con base en lo anterior, Hegel interpreta la historia universal a través de los diferentes modelos artísticos y afirmó que tanto la pintura como la escultura, son manifestaciones predominantes durante la constitución del sujeto. Sin embargo, el segundo binomio propuesto; a saber, la música y la literatura, llegan a la cúspide en el nacimiento de la modernidad causando revoluciones en cuanto al concepto de “composición”. La expansión de la música y la literatura no apagan por completo el primer binomio; sino, por el contrario, se reafirman como punto central de la educación.

Es así como el Romanticismo no fue solamente un movimiento estético, sino que, su influencia hizo parte del dominio filosófico cuyo vigor se desarrolló, principalmente, en la música y en la literatura. La dialéctica de la historia hegeliana trajo la madurez a las manifestaciones del espíritu; teniendo —en la poesía y en la música— elaboraciones que le antecedieron y que se van integrando poco a poco, considerándolo como un proceso de creación en el cual, su vitalidad es más rica que el resultado aislado del contexto. Con lo anterior, se podría destacar que, para la música hay una síntesis del arte del espíritu como composición donde se conserva todo lo demás “(...) construye (...) el punto de transición entre la sensibilidad espacial abstracta de la pintura y la espiritualidad abstracta de la poesía” (Hegel, 2001, p. 101).

La poesía y la música difieren de la escultura y la pintura porque sobrepasan la configuración de lo particular. En ese binomio hay todo un movimiento que tiende a conducir la sensibilidad hacia la universalidad del pensamiento, llegando hasta la frontera entre arte y filosofía; sin embargo —como se manifestó anteriormente— no es la música la síntesis que transforma y conserva todas las artes en el momento mismo de celebración con la universalidad del espíritu como prerrogativa dada a la poesía (entendida no solamente como modalidad literaria). La poesía quiere designar el género creativo del artista completo, cuya sensibilidad sobrepasa las formas particulares y reúne en la palabra o unidad en el sentido, el paisaje multiafectado que impregna la existencia esculpiendo la condición humana en el mundo:

el arte poético es el arte universal del espíritu haciendo libre en sí mismo y que no está preso al material exterior y sensible para su realización que, se anuncia apenas en el espacio y en tiempos anteriores de las representaciones y sentimientos (Hegel, 2001, p. 102).

Hay una distinción entre lo que Hegel atribuía a la poesía y aquello que en la actualidad es caracterizado por el cine; la poesía es autónoma porque independiente del “material exterior y sensible”; el cine, como la pintura de Leonardo da Vinci, devuelve la visión a la plenitud de lo real, resignificado en un *film*. El cine es más espectacular cuando existe una materialidad que trae a la visión una sensación y, por lo tanto, marca el inicio de un nuevo estado en las artes (visuales), tomando en plenitud la inmersión del espectador, que es llevado a experimentar nuevas situaciones y posibilidades: cognitivas, afectivas, estéticas, entre otras, siendo una condición vital para la existencia.

### **La modernidad: entre palabras e imágenes**

El movimiento ideal desencadenado por la lectura o por la audición demanda el esfuerzo vigoroso de *quien se entrega* a esas actividades. La filosofía como exhortación a la imaginación del espectador —sea en Platón o sea en Descartes— invitan al pensamiento para apelar a la capacidad creativa de *quien recibe* el mensaje. La apertura hacia el diálogo escénico que Platón muestra en la *República* —especialmente en el libro VII— es el llamado para la construcción de una escena a ser compartida entre el

narrador y él escucha, de manera ejemplificada, se trae a citación a Sócrates y Glaucón: “(...) imagina hombres que están en una casa subterránea, semejante a una urna, cuyo acceso se hace por una abertura que tiene toda la extensión de la caverna que está hacia la luz” (Platón, 1992, p. 267). Luz y sombra sustentan la alegoría, claro y oscuro el exterior e interior como una proyección sensible a la luz en una pared. ¿Quién no haría esa asociación entre la alegoría de la caverna platónica y la dinámica del cine? Sombra y luz, desde el principio, tal como en la modernidad, el universo era concebido en la *Monadología* de Leibniz con la que trabaja Deleuze (2006) en la cual, de momento en momento, se disipa la oscuridad.

Como se esbozó anteriormente —siguiendo a Sócrates en los recuerdos de Platón— parece ser que el teatro, como toda una institución griega altamente cultivada en los festivales anuales y, especialmente, en este pasaje de *la alegoría a la caverna*, se diseña una máscara que oculta el rostro de los personajes quienes se debaten entre comedia y tragedia a pensar de la imaginación y la creación de los autores que proyectan palabras de los héroes o dioses que provocan la complicidad de la vida común y, a su vez, sus angustias. No es el arte poético, el cual es representado en los textos platónicos y sí, el oficio de los artistas, el arte que supera el deslindar de nuevas perspectivas existenciales tal como un “esclavo” en la caverna oscura que escapa de las sombras opacas para ver el mundo que pasa frente a ellos, pero afuera. Quizás aquí hay implícita una paradoja entra las decisiones cuya repetición en el día a día se vuelven costumbre y la imaginación como un arte de vivir el cual, no se confunde con la imitación alienada.

Por otra parte, Aristóteles (2011) muestra que la poesía es superior al teatro “(...) como espectáculo escénico, que es lo más emocionante, pero también es lo menos artístico y menos propio de la poesía” (p. 207). De esta manera, se inicia un abordaje hacia las manifestaciones mediante la arquitectura y continua con la inclusión del teatro en las bellas artes. En la contemporaneidad, es evidente retornar a los antiguos y a los modernos para evidenciar que “(...) el espectáculo teatral no consigue ser una reproducción convincente de la vida porque el propio espectáculo hace parte de la vida y de modo mucho más visible” (Metz, 2002, p. 23).

El pensamiento moderno consolidó la tendencia platónica —abandonada en el medioevo— y rescatada hasta Descartes quien refuerza el estatuto del idealismo y, sutilmente, presenta la imaginación como una fuerza que moldea de nuevas imágenes, inéditas; es decir, que no encuentran en la naturaleza sino el motivo de la creación y jamás pierden su reproducción. Nos llama la atención el párrafo de la primera meditación cartesiana “(...) porque también los propios pintores, cuando se esfuerzan por imaginar Sirenas y Sátiros en formas extremadamente inusitadas, no pueden atribuirles, de todos los puntos de vista, naturalezas nuevas, sino apenas combinan entre sí los miembros de diversos animales” (Descartes, 2009, p. 109).

Las frases insisten en que Platón fue superado en cuanto a las “formas extremadamente inusitadas”, es decir, formas nuevas e inesperadas maneras de reproducir los cuerpos naturales; el pintor es libre de combinar o crear diferentes representaciones que se escapan de la inmovilidad de los índices establecidos (fijos) de la naturaleza. El encierro que produce el “yo” cartesiano es la posibilidad de pensar una estética desde la modernidad. Los pintores, por ejemplo, pueden inventar “algo de tan inesperadamente nuevo que nada de semejante se vio” y también, se conserva el gusto por la creación de “colores con los que se componen las verdades” (Descartes, 2009, p. 109). Son los colores —incluyendo lo monocromático— aquello que representa a las imágenes que provocan el pensar humano. Sin embargo, no todos desempeñan en la vida la función de cineastas, como indica Gramsci (2018), un pensamiento es el componente principal en los cuadros en movimiento para expresar la percepción de la realidad, tal como una película, en la cual lo que es, debería ser una mezcla entre lo plasmado y las nuevas figuras que, limitan la permanencia en la virtualidad. El cine es la virtualidad materializada en la obra de arte porque el cine de hecho, es denominado el séptimo arte.

## **¿Representación o reproducción?**

La técnica está para el arte tal como la teoría para la filosofía; técnica y arte, desde la etimología, se complementa, dando a la teoría el objeto de la contemplación otorgado desde la antigüedad como muestra Aspe (1993). En la cultura griega siguiendo a Jaeger (1997), el arte fue considerado

debido a su singularidad de representación una composición sensible, es decir, figurativa que extrae del mármol macizo una figura precisa y detallada. La escultura solo puede ser vista en el lugar donde se encuentra; Homero, por ejemplo, solo pudo ser conocido gracias a la voz humana de los rapsodas que lo interpretaron. El arte entonces, está directamente ligado al artista como una extensión de su cuerpo. Además, el vínculo de pertenecer la obra de arte a una única posibilidad de originalidad y quizás admitir una reproducción daría paso a la invención de la fotografía cuya obra de arte se hace en el instante. Antes de la invención de la fotografía, la obra de arte se mantenía en un “aura” sagrada con la cual, fue marcada en el surgimiento de su tiempo. Esta cuestión ocupó, principalmente, a un filósofo de la teoría crítica llamado Walter Benjamin quien se encargó de ofrecer una buena definición de este concepto, “(...) una figura singular, compuesta de elementos espaciales y temporales” (Benjamin, 2017, p. 17); *singular*, quiere decir aquí que no se puede o no se debe reproducir. Con la llegada de la fotografía, el “aura” abandona a la obra de arte y da paso a la reproducción técnica que la disuelve entre las múltiples copias. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿esto es bueno o malo? Sin que haya un consenso definitivo, se puede someter a un juicio estético al estilo de Kant (2007) sobre algunos preceptos morales; pues, sino se incurre en la inmovilización de la producción artística.

La idea sobre lo sublime, introducida por la estética en el Romanticismo, reinterpreta los momentos artísticos, situándolos en conjunto con los autores en la esfera del humanismo: la veneración hacia la obra de arte. Los estudiosos de la historia del arte recibirán a la fotografía como la formación de lo divino, por lo tanto, Walter Benjamin ofreció otra lectura del mismo fenómeno. Siguiendo al filósofo alemán, el acontecimiento de la fotografía provocó una transformación de la “función social y política de la obra de arte”, porque: a partir de la reproductibilidad técnica las obras se emancipan “(...) por primera vez en la historia, de su existencia parasitaria, se destaca del ritual. La obra de arte reproducida es cada vez más la reproducción de una obra de arte creada para ser reproducida” (Benjamin, 2017, p. 17).

La fotografía rompió la idea del objeto artístico como índice, algo único que, se comporta como copia, pues ella es “creada para ser reproducida”.



Esa transformación parece privar al artista de la capacidad casi divina (poética), porque la fotografía puede también reproducir otras obras que reposan en las salas de los museos. Los comentarios de Benjamin (2013) captan la relación conservadora a la novedad, de aquellos que llegan a la reacción conservadora de las novedades o de aquellos que llegan a la reproducción fotográfica a la profanación de algo que debía estar abrigado y disponible para pocos iniciados en los cánones de interpretación artística y manteniendo la distancia de las vastas plateas sin sentido artístico. La fotografía y el cine son producidos para públicos cada vez más amplios y variados, proporcionando la democratización de las artes; vale también agregar, haciéndolas accesibles para todos.

La relación desfavorable a la fotografía y al cine según Agamben (2005), no siguió a partir de juicios estéticos que preanuncian la profanación de la obra de arte. Otras críticas vinieron a fortalecer el discurso nostálgico del arte restringido al espacio especializado de la erudición el cual, solamente considera, las formas eruditas como manifestación artística. Los efectos de las críticas pretendían fijar la distinción entre arte-cultura, siendo la *primera*, del dominio conceptual y sometida a las reglas de composición que deben adecuarse a los cánones de la creación artística y, la *segunda*, a finales del siglo XIX, para muchos críticos, servía para designar el entretenimiento de las masas: la fotografía en oposición a la pintura, el cine en oposición al teatro, la radio en oposición a las salas de conciertos.

Fue la Escuela de Frankfurt (Wiggershaus, 2015), en contraposición a las expectativas de Walter Benjamin, quienes afirmaron que tanto el cine como la radio no necesitaban presentarse tal como si fueran arte, y explicaron la ideología de legitimar la basura que producen: “(...) definiéndose a sí mismas como industrias, y las cifras publicadas de los rendimientos de sus directores generales suprimen toda duda tanto la necesidad social de sus productos” (Adorno y Horkheimer, 2005, p. 114).

De hecho, el aura del arte fue rota por la indagación y la contrastación: ¿la ruptura no remonta al momento mercantil del Renacimiento? Berman (2016) analizó una situación similar —al encontrarse con los escritos de Karl Marx— en los cuales, el filósofo alemán denunciaba la pérdida de halo que se alojaba en la cabeza de los intelectuales y profesionales liberales; también, sometidos al trabajo asalariado, pasando a ser parte de

la economía del mercado. Todavía, es necesario notar que la crítica de Marx permite extraer de lo negativo, el aprendizaje del avance burgués: la desacralización de la actividad intelectual puede aproximarla a la de los hombres comunes, haciéndolas accesibles a las zonas populares.

Adorno y Horkheimer (2005) se muestran apegados a la primera parte de la lectura de Karl Marx: intelectuales y artistas como simples asalariados y sometidos a las leyes del mercado, solamente, la erudición conserva el purismo que supuestamente caracteriza las bellas artes. La cultura de masas es sinónimo de la basura producida por la industria cultural. El filósofo frankfurtiano no es capaz de elucidar el criterio que confiere la cultura erudita, el estatuto del arte que la distingue de aquello que indistintamente es rotulado de basura; aun así, no aclara el porqué de la cultura de masas lo ve como único agente de alienación, que favorece la propagación del autoritarismo, tampoco justifica el carácter edificante del arte erudito, lo que se mostró ineficaz para evitar o, al menos, resistir a la propagación de las manifestaciones fascistas en el mundo contemporáneo.

En sus comentarios sobre la obra de arte, Benjamin (2017) afirmó que, solamente los momentos en que pierde el aura sagrada es que las obras de arte pueden ser contempladas por el mayor número de personas. Es posible interpretar en los comentarios la función propedéutica de la obra de arte que, es tan admisible como el carácter ideológico destacado por Theodor Adorno y también por Max Horkheimer, al querer reducir la “cultura de masas” al entretenimiento, teniéndola como el aniquilamiento del poco tiempo de descanso como una actividad alienante. “Superando ampliamente al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensamiento de los espectadores ninguna dimensión en la que pudieran pasear y moverse por su propia cuenta sin perder el hilo” (Adorno y Horkheimer, 2005, p. 171), el *film* adentra el espectador entregado a él para identificarse inmediatamente como la realidad.

Lo cierto es que la cultura de masas —dejando en suspenso el purismo de los eruditos— se hizo cada vez más, presente en el cotidiano de todas las clases sociales. La radio y el cine trajeron la industria fonográfica y la televisión, medios que se caracterizan por el involucramiento y mayor participación de los espectadores, no solamente de las clases populares como también de los segmentos más abastados, denominados por Hobsbawm (1999) de élite.

¿Arte o industria? Difícil responder a esta pregunta; pues la diferencia no está en la técnica, lo que opone a los estudios de la estética y los productores de las grandes empresas mediáticas es de orden económico. La cultura erudita está en los museos, salas de conciertos, entre otros. El acceso a los espacios destinados a la cultura erudita es oneroso y dificulta que sean frecuentadas por las clases sociales populares. Por lo tanto, la cultura erudita también se encuentra sometida a las relaciones económicas. La diferencia entre las dos modalidades culturales es que, solamente, los grandes coleccionistas pueden ser propietarios de cuadros o esculturas, obras celebradas por el tiempo como de inigualable valor artístico. En contrapartida, el progreso de la *reproductibilidad técnica* permite al público adquirir la copia de los filmes, las múltiples reproducciones fotográficas de las diferentes obras de arte; cabe resaltar, la reproducción no deja de democratizar la circulación de las bellas artes. Además de esto, producen nuevos objetos artísticos, renovando y ampliando el patrimonio cultural de la humanidad. Si hay un bajón cultural generado por el cine se pregunta Hobsbawn (1999, p. 507), ¿cómo explicar el hecho de que el declino de la lectura ya era perceptible desde la década de 1950, afectando inclusive los segmentos medios y abastados en la sociedad europea?

El cine —tal como la poesía en el tiempo de Hegel— integra todas las artes al incorporar en la película el sonido, el ritmo, la textura, la profundidad, la palabra y la fotografía; con todas las cuales, de las bellas artes, el cine produce una unidad que funde en los veinticuatro cuadros por segundo, música, danza, pintura, escultura, teatro, literatura y fotografía, todas juntas, hacen del *film* algo que supera la sumatoria de esas artes; por eso, el cine es capaz de envolver al espectador.

### **La imagen en movimiento**

El cine es definido como una materialización de las bellas artes, el cual surge de la necesidad de estudios específicos donde las reflexiones someten el filme al análisis estético partiendo de su relación con otras manifestaciones artísticas. Buena parte de estos estudios quiere identificar la dependencia del cine a este o aquel arte en particular o entonces, cayendo en otro extremo o en el contraste absoluto, en el cual el *film* es visto como algo sin correlación alguna con otras artes. En este tópico, el análisis recae sobre

el vínculo del cine con la literatura, sin arbitrar la dependencia establecida en esta relación, opinando sobre la primacía de la imagen sobre la palabra o lo opuesto. En cuanto a la imagen y la palabra como productos de la imaginación creativa, la cual da expresión a la percepción que se sirve del signo y así, comunicar una representación de la realidad, es decir, la palabra es imagen y traduce tanto lo que se piensa como lo que se ve, en resumen, todo es lenguaje, las imágenes y las palabras forman la semiótica del cine.

Superando la palabra y la imagen, al reunir las se obtiene la composición literatura-cine cuyo resultado es la aplicación de la percepción de la realidad. Si el cine hubiera permanecido restringido únicamente al registro de los hechos, por ejemplo, el tren llega a la ciudad (fue ese el tema de la primera película que se tuvo noticia, producido por los hermanos Lumière en 1895) o, de una reunión social, aun así, si el *film* no supera lo meramente factual no se hubiera alcanzado el poder artístico.

Antes de adelantar el tema de este ítem, es oportuno presentar algunos argumentos que refuerzan la solidaridad entre la imagen y la palabra y, en contrapartida, procuran elucidar el porqué de ciertas técnicas que —parecen estar directamente relacionadas con el cine— no serán tan determinantes para el estatuto artístico del *film*. Parece ser este el caso del arte escénico y la fotografía. En una *primera mirada*, tanto el uno como el otro, parecen ser los únicos que explicitan aquello que se denominó “el séptimo arte”, sin negarle la autonomía, es decir, sin los actores y la fotografía no habría cine; desde una *segunda mirada*, la línea de análisis que sigue, insiste en la relación literatura-cine para defender la autonomía del *film* como obra de arte que tiene en sus técnicas particulares de análisis el soporte y no la esencia.

Hay una diferencia crucial entre la fotografía y el cine, tal diferencia se aproxima a la de la narrativa del filme; pues, aun así, la fotografía al estar asociada al cine es superada día a día. En cuanto a la fotografía como registro que se fija en un momento-eternidad, se conserva inmóvil e inerte; el cine, se vale del enredo literario que va más allá de la descripción deslindada por la fotografía. La narrativa fílmica es expresiva, lo que hace posible cuando ocurre el paso del lenguaje a lo propio de la fotografía para el lenguaje fílmico que, se sirve de los múltiples recursos técnicos, los

cuales hacen del *film* una semiótica estética, plástica y envolvente, lo cual solo es posible con la interacción con la obra literaria, es decir, el cine es, simultáneamente, representación-narración.

En algunos de los apartados anteriores de este capítulo, se puso en evidencia que el cinema difiere del teatro; sin embargo, los dos se sirven del arte escénico. Al momento de explicitar la diferencia crucial, en un espectáculo teatral el espectador acompaña el acto tal como evoluciona desde el palco, teniendo atrás de sí, un escenario lleno de artificios. El cine se sirve de los espacios reales; así como, los rodajes que ocurren en estudio dan la impresión de tratarse de lugares que realmente existen. Esa sensación resultante del montaje del filme, la edición de varias tomas captadas a partir de algunos distintos y que, después de montarlos, ofrecen un movimiento multidimensional creado en la sensación del espectador de estar recorriendo el espacio en el cual, la acción se desenvuelve como la realidad de la escena fuese verdadera. Esto sucede porque en el filme no está más visible el *set de grabación*, con escenarios, luces, grúas y andamios que hacen a la cámara captar en una misma escena diversos encuadres que dan al espectador algo distinto de lo que sería la misma situación en lo cotidiano que parece ser apropiada para el teatro. En contrapartida, en el *film* “(...) el material del director de cine no consiste en los procesos reales que acontecen en el tiempo y en el espacio reales, y si de aquellos pedazos de celuloide en los cuales estos procesos fueron registrados” (Pudovkin, 1999, p. 66). El teatro está restringido al palco frente a la platea, valiéndose de la carga dramática de los actores y de uno u otro recurso técnico, sino que no superan la escena.

La distinción entre el teatro y el cine no quiere atribuir la existencia del cine apenas como técnicas de producción fílmica: el montaje y los planos (Deleuze, 2017); estas y otras técnicas son soportes para la realización del filme; especialmente, el encuadramiento y los planos secuencias surgen de la sensibilidad del director, es él el autor de la obra que, siendo compleja y multiforme, nace de la imaginación. El director es determinante para dar expresión a la historia. El cine con efectos especiales —todo filme es un efecto especial— pues, no se diferencia mucho de los primeros registros en película: el tren llegando a la ciudad, la realeza desfilando para los súbditos, el trabajo en la fábrica, entre otros. Lo que hace del

cine el séptimo arte es la mano y el ojo del director; luego, en el cine de autor y también el cine-arte. Antes de la fotografía, de la dramaturgia y en la representación de las tecnologías de la información y el conocimiento (Díaz-Bernal, 2018) es el artista, el que anticipa en su ruta (*storyboard*), todas las escenas, deteniéndose en los detalles, los cuales hacen la historia fascinante.

La buena historia comienza con la intuición del director, es él el responsable por el arte que había sido mitigada por Theodor Adorno, en la obra autoral está el parámetro que distingue el arte del entretenimiento fútil. Es así que, reaparece la problematización anterior: ¿arte o industria? Para algunos críticos no hay como recibir el cine entre las bellas artes como bien lo había anunciado el filósofo frankfurtiano anteriormente. Por lo tanto, es innegable la dimensión artística en la que se reconoce el declinar del cine de autor a finales de la década de 1960; sin embargo, no se asocia esta crisis al desaparecimiento del cine de arte.

El cine es la poética de la imagen en su plenitud, las fotografías en movimiento funden palabras e imágenes, una composición de signos sensibles, la semiótica por excelencia; pues, esta es “(...) toda la cultura se considera como un sistema de signos, en el que el significado de un significante a su vez se convierte en significante de otro significado o incluso en significante del propio significado” (Eco, 1994, p. 184) entonces, el cine expresa en lenguaje fílmico la interpretación artística de las escenas de la vida cotidiana.

### **Narrativas del séptimo arte**

La recepción del cine, después del descubrimiento de los hermanos Lumière, está acompañada de muchas expectativas; por lo tanto, no se pensaba que el invento se haría célebre como una manera de contar historias; sin embargo, hay que pensar la diversidad del lenguaje cinematográfico, el *film narrativo* es lo que encuentra mayor interés, sea del público o sea del abordaje estético; pues, allí reside el hecho artístico resultante de la composición de la palabra y de la imagen porque el cine y la literatura están situados en el mismo plano semiótico.

La literatura es el manantial para las buenas historias, esa asociación había sido percibida por el cineasta ruso Sergei Eisenstein quien en el ensayo titulado “Dickens, Griffith y el cine en la actualidad”, identifica los personajes del maestro del cine norteamericano con matices extraídos de las páginas de Charles Dickens, quien compuso las figuras humanas extrayéndolas de los paisajes siguiendo los romances humanos. Tal procedimiento es “(...) uno de los medios más expresivos para revelar el mundo interior y el talante ético de los propios personajes” (Eisenstein, 1999, p. 185).

La cita anterior trae un elemento bastante fecundo: el hombre común, los fundamentos de la *narrativa literaria*, las figuras en el cine que, allí ganan un rostro son dotados de expresividad escénica, lo que en la obra escrita apenas es fijado en el plano de la trama, sin movilidad para acompañar la escena en su núcleo de acción. Cine y literatura componen la figura de lo cotidiano porque las mejores historias son las más plausibles, aquellas que retratan las situaciones existenciales, incluyendo hasta el cine épico el cual, parte del drama existencial de sus personajes centrales. La institución cinematográfica tiene que ver con el deseo, con lo imaginario y lo simbólico; insiste en los juegos de identificación y en los complejos mecanismos que regulan el funcionamiento de nuestra psique, de nuestro inconsciente.

La literatura complementa al cine y se enaltece cuando los hombres comunes son traídos para la narrativa, dentro de la escena, no solo para dar volumen a la acción, sino para evidenciar el contenido social de la misma; la atención dada a la singularidad de los trazos distintivos de aquellos que permanecen por segundos en el encuadre, son ellos, los que colorean la escena, también, la mayoría no sea capaz de fijarlos, o que sean percibidos solamente por un instante.

La obra en detalle, las figuras de la calle que, parecen invadir la pantalla —tal como el tren llegando a la estación— son momentos mágicos proporcionados por los lentes que captan diversos ángulos de un mismo instante que compone con otros tantos un enredo, en el cual el montaje da a los ojos lo que ellos solos no sería capaces de sugerir para la imaginación. A esta constatación llegó Merleau-Ponty (2000) en alguna de sus consideraciones sobre el cine hablado dice: “(...) con su diálogo

envolvente, completa nuestra ilusión. De ahí, se concibe muchas veces el filme como la representación visual y sonora, la reproducción más fiel posible de un drama, el cual la literatura podría apenas sugerir con palabras” (p. 97).

Las palabras del filósofo francés no están alejando la literatura del cine, lo que pretende es reforzar la composición, un complemento el uno del otro, la literatura conduce el lector a un estado poético, susceptible de compartir las expectativas del escritor, llenando espacios vacíos que, le dan vuelo a la imaginación. El *film* incorpora la virtud de la literatura e invita a la reflexión sensible en el intento de “(...) descifrar tácitamente el mundo y los hombres y de coexistir con ellos (...) una imagen no está pensada sino percibida” (Merleau-Ponty, 2000, p. 98).

Es necesario considerar la complementariedad entre los dos lenguajes, porque hay en el escritor la misma particularidad de lo cotidiano que se hace presente en el director de cine. La diferencia entre ambos está en el déficit de la escritura, lo que exige del escritor el esfuerzo magistral para componer una historia sabiendo que la escritura es el límite a ser contrapuesto para que la narrativa tenga ese ambiente artístico; por eso, la literatura está hecha de lagunas originarias en la falta de las palabras para expresar determinado sentimiento humano. El escritor, que se hace artista, ofrece en su obra el silencio, explicando; por un lado, la impotencia de las palabras disponibles en las lenguas orales y escritas y, por otro lado, es el silencio que envuelve el lector y lo que está inmerso en la trama. El director de cine parte de la misma situación en que se encuentra el escritor, su elección se concreta en la composición de imágenes para compensar y superar el marco de la escritura, conforme había mencionado Pasolini (2005) “(...) no existe un diccionario de imágenes. No hay ninguna imagen que encaje a otra para ser usada (...) el autor de cine no posee un diccionario, sino una posibilidad infinita” (p. 139). La magnitud de la imaginación del director lo lleva a encontrar la composición de las escenas extraídas de lo vivido a la situación concreta para la narrativa fílmica, es decir, lo sublime del *film* es la recreación de lo vivido.

Una última palabra sobre el cine-arte que, no se confunde como la industria y sobrevive a ella. Es propio de la producción industrial, el ofrecimiento de una calidad creciente de artefactos para el consumo de las horas de



entretenimiento, lo que se revierte en lucros cada vez mayores para los estudios cinematográficos. Por lo tanto, aún es posible experimentar lo sublime y encontrar placer en una bella historia, cuya belleza obviamente no está solamente en las escenas agradables a los ojos, la belleza de que se habla aquí es también a las situaciones de dilatación de la existencia humana llamando la atención, por ejemplo, para la fragilidad de la vida, de todas las formas de vida. El cine-arte acontece cuando la narrativa se aleja de lo factual para reinterpretarlo, sea como metáforas o —lo que es más difícil— lanzando otra mirada que consigna revelar ángulos olvidados, por ejemplo, el filme desarrolló rápidamente y su marca narrativa característica y así, *creó* sus propias historias, en vez de meramente reproducir las existentes. Así una adaptación fiel de una pieza o romance es una forma de historia única, existiendo por si solo y de manera bien distinta del original (Armes, 2006, p. 117).

El cine-arte-industria tiene gran interés de la humanidad, en esos abordajes las guerras siempre se hicieron presentes en las pantallas, la insistencia en el mismo tema causa, naturalmente, el desgaste del género. Así también, el interés del público por las guerras hace que todos los años, varios filmes dedicados a los conflictos bélicos, del presente y del pasado, ganando terreno en las salas de proyección.

El movimiento bélico ilustra bien la grandiosidad del arte cinematográfico; pues, el cine-arte deja atrás la banalización de la violencia y consigue ofrecer al espectador una lectura sensible de las privaciones inherentes a las guerras, así como también, la plasticidad de las batallas sangrientas en contraposición a la expresión fílmica; pues, en el trabajo del director —el efecto opuesto— sensibilizar para la necesidad de la convivencia armoniosa y de la tolerancia entre los hombres.

### **Consideraciones finales**

Se defiende aquí la dimensión estética del cine; por lo tanto, hay un lenguaje fílmico como hecho artístico que solo puede ser admitido cuando los análisis no pretenden realizar síntesis reduccionistas que toman el cine por la estructura técnica cuya producción se hace mediado por la relación imagen-máquina. Negar la dimensión artística del cine en virtud de la producción industrial implica complementarse con las otras artes que

también se sirven de la producción instrumental, es decir, la fotografía, el libro, las instalaciones visuales, entre otras, donde hay buena parte de la producción artística está en riesgo de perder el estatuto por el anacronismo de la lectura estética.

El espectador tiene en la conciencia, previamente, que el *film* es el resultado de un proceso creativo compuesto de diversos lenguajes que culminan en las conjugaciones deleuzianas imagen-movimiento, imagen-tiempo, es decir, lo que se ve no es solamente el producto de la manipulación de las últimas tecnologías mediáticas, sino la cuestión más fecunda para pensar el cine en el ámbito artístico y sus relaciones con la técnica; pues, desde el inicio, las bellas artes dependen de las técnicas: la producción, la elaboración e incluso la concepción. En el cine no es diferente, sin embargo, la presencia de la mano humana es una firma en filigrana que, no es visible como tal a la autoría reconocida por la percepción del espectador. Ciertamente, la firma es lo que distingue el cine de las otras artes que traen en algún visible la marca del artista. El cine, a su vez, es una obra colectiva que trae en las imágenes algo más que el simple resultado técnico de la producción-máquina o la mera sumatoria de diferentes expresiones artísticas.

Es la firma colectiva de la autoría del filme la que le rinde un lugar entre las bellas artes, permitiendo la distinción entre el cine y la industria. Más allá del entretenimiento, el cine-arte hace posible la formación de imágenes mentales a partir de las imágenes en movimiento, ambas componen la imagen-relación. La semiótica fílmica o la imagen-relación, instaura otro movimiento que lleva al espectador hacia el *film* y, en ese mismo momento, alcanza la imaginación del espectador, adentrándose en la imagen mental elaborada por él. Estas palabras quieren insistir en la dinámica del cine que se sirve, esencialmente, de las imágenes mentales, bien como las imágenes en movimiento, siendo las técnicas de filmación, un dispositivo útil, por lo tanto, solamente ellas no dan al filme el estatuto de “artístico”.

Finalmente, resta decir que el filme, siendo imagen-relación, recurre a la acción para contar historias, sobre todo, el cine que capta al público y lo afecta, colocando en movimiento las imágenes mentales, construidas por el espectador. En esto reside la magia del cine como composición que hace el gran arte de las imágenes sublimes: las del director (imagen en movimiento) y las del espectador (imágenes mentales). Esta interacción

confiere al realismo del cine, el inicio de una obra que encierra la reflexión sin dejar el registro de la percepción cerrando con Deleuze (1984): “(...) los más puros filmes de acción valen por los episodios fuera de la acción o por los tiempos muertos entre las acciones” (p. 251).

## REFERENCIAS

- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (2005). *Dialéctica de la Ilustración*. (J. J. Sánchez, Trad.). Madrid: Trotta.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. (F. Costa, Trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aristóteles. (2011). *Poética*. (J. D. García Barca, Ed.). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Armes, R. (2006). *On Video*. New York: Taylor & Francis.
- Aspe, V. (1993). *El concepto de técnica y arte y producción en la filosofía de Aristóteles*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2013). *Sobre la fotografía*. (J. Muñoz, Trad.). Valencia: Pre-Textos.
- Benjamin, W. (2017). *Escritos sobre cine*. (D. Pitarch, Ed.; A. Brotons, J. Navarro, J. Barja, M. Cuesta, y A. Gómez, Trads.). Madrid: Abada Editores.
- Berman, M. (2016). *Aventuras marxistas*. (A. M. Vidal y D. Castiñeiros, Trads.). Madrid: Siglo XXI Editores.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento, estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2006). *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2017). *Cine I. Bergson y las imágenes*. (S. Puente y P. Ires, Trads.). Buenos Aires: Cactus.
- Descartes. (2009). *Meditaciones acerca de la filosofía primera*. (J. Díaz, Trad.). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Díaz-Bernal, J. (2018). Os paradoxos da representação na era da informação. *Educação e filosofia*, (31), 1675–1692. <https://doi.org/10.14393/REVEDFIL.issn.0102-6801.v31n63a2017-18>

- Eco, H. (1994). *Signo*. (F. Serra, Trad.). Barcelona: Labor.
- Eisenstein, S. (1999). Dickens, Griffith y el cine en la actualidad. En J. Leyda (Ed.), *La forma del cine* (pp. 181–234). Madrid: Siglo XXI Editores.
- Gramsci, A. (2018). *Pasado y presente: Cuadernos de la cárcel*. (M. Macri, Trad.). Barcelona: Gedisa.
- Hegel, G. W. F. (2001). *Cursos de estética*. (M. A. Werle, Trad.). Sao Pablo: Universidad de Sao Pablo.
- Hobsbawn, E. (1999). *Historia del siglo XX*. (J. Fací., J. Ainaud., y C. Castells, Trads.). Barcelona: Crítica.
- Homero. (2014). *Iliada*. (E. Crespo, Trad.). Barcelona: Gredos.
- Jaeger, W. (1997). *Paideia: Los ideales de la cultura griega*. (J. Xirau y W. Roces, Trads.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Kant, I. (2007). *Crítica del Juicio*. (M. García, Trad.). Madrid: Espasa.
- Lessing, G. E. (2014). Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía. (S. J. Castro, Trad.). Barcelona: Herder.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *Sentido y sinsentido*. (N. Comadira, Trad.). Barcelona: Península.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Pasolini, P. P. (2005). *Empirismo herético*. (E. Nicotra, Trad.). Córdoba: Editorial Brujas.
- Platón. (1992). *República*. En Platón, *Diálogos: Vol. IV*. Barcelona: Gredos.
- Pudovkin, V. (1999). Os métodos do cinema. En I. Xavier (Ed.), *A experiência no cinema*, (pp. 66–70). Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Wiggershaus, R. (2015). *La escuela de Fráncfort*. (M. R. Hassán y M. Madureira, Trads.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

# Imagen, razón y sentimiento: el cine y la modernidad<sup>1</sup>

*Óscar Pulido Cortés<sup>2</sup>*

*Manuel Alejandro Ojeda<sup>3</sup>*

*Geraldine Juliana Becerra Daza<sup>4</sup>*

*Zamira Neme<sup>5</sup>*

## Introducción

El texto que se presenta a continuación es un experimento, una forma de ensayar, un ejercicio de pensar con otros, una manifestación del arte, la filosofía y la pedagogía. Los pretextos que se han elegido para hacerlo están referidos a la problematización de las relaciones cine/sujeto, razón/sentimiento, imagen/acción, tiempo/pensamiento. Y el dispositivo en el cual está inscrito es el objetivo número tres del proyecto de investigación Creación, cultura política y educación. El ejercicio ha estado atravesado por lecturas, reflexiones, discusiones y conceptualización de aspectos relevantes de las formas como sujetos contemporáneos con diferentes experiencias como los autores del texto han abordado la problemática y reconocen en el cine la posibilidad de conocimiento, transformación, cuidado de sí, confrontación y creación. El escrito se organiza de la siguiente manera: la primera parte aborda la relación cine, sujeto y modernidad posicionando una hipótesis donde el cine se convierte en una metáfora culmen del pensamiento moderno y de las aspiraciones de los individuos que, con el ánimo de atrapar la realidad, en su esquema racional la representa, la sienten, la recuerdan y la olvidan. Describe acudiendo, a herramientas de la filosofía, un camino que permite comprensiones sobre la aparición del cine, su consolidación como espacio de interacción ciencia/ética/arte y su posicionamiento en la sociedad y en la intimidad de personas

---

<sup>1</sup> Texto que presenta resultados de investigación del proyecto Creación, cultura política y educación, con SGI 2277 financiado por la Vicerrectoría de Investigaciones VIE y la Dirección de Investigaciones DIN de la UPTC.

<sup>2</sup> Doctor en Ciencias de la Educación, docente de la Escuela de Filosofía en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, investigador GIFSE.

<sup>3</sup> Magíster en Educación, Investigador de GIFSE - UPTC.

<sup>4</sup> Estudiante de la Licenciatura en Psicopedagogía, semillero de investigación GIFSE - UPTC.

<sup>5</sup> Estudiante de la Licenciatura en Artes Plásticas, semillero de investigación GIFSE - UPTC.

de las clases sociales en muchas las partes del mundo; la segunda parte, acudiendo al andamiaje conceptual de Deleuze y su filosofía del cine, se muestra la autonomía del cine como forma de conocimiento contemporáneo que no depende del espectador ni de la ciencia para ser y aparecer, se profundiza en los conceptos imagen-movimiento e imagen-tiempo y la percepción como espacio de relación y constitución del sujeto; la tercera parte del texto presenta la problematización que el cine para ser forma de conocimiento tiene una particularidad y es la relación razón-emoción que permite a los creadores de los films y a los espectadores, producir comprensiones completas de la realidad a través de la dimensión lógico-racional y la dimensión del sentimiento y la emoción.

## **Cine y modernidad**

La relación cine, sujeto y modernidad que se presenta en este apartado, asume como organización metodológica la propuesta por Badiou (2004), donde plantea cuatro trayectos de comprensión; la imagen, el tiempo, el cine como arte y la ética. El texto hace al comienzo un recorrido por la noción general de cine y su lugar moderno de emergencia.

El cine es una construcción que debe su existencia a la invención de un aparato técnico: la cámara de captación automática, eso significó se pudieran tomar secuencias de fotografías sin la necesidad de hacer todo el proceso de enfoque y ajustes del encuadre del que dependía las fotografías primitivas del *daguerrotipo*<sup>6</sup>, es importante notar que la velocidad es primordial en la fotografía cinematográfica, pues es este elemento el que permite asir un aspecto de la realidad visible: el dinamismo y el movimiento.

El cine se debe a la fotografía y está detiene el movimiento en un instante privilegiado que saca del devenir del mundo, como lo llegaría a decir Barthes (2007), la fotografía capta instantes, y los instantes son por única y última vez. Separa el movimiento de los objetos y los representa en el instante de existencia y actualiza sus posibilidades de encuentro. Representar es en este caso, devolver a la presencia lo ausente, la fotografía trae a la presencia lo ausente, lo que ya no es en el sentido existencial.

---

<sup>6</sup> A pesar de que el inventor originario de la fotografía como proceso fuese Joseph Nicéphore en la segunda década del siglo XIX, quien popularizó el invento fue Louis Jaques Mandé Daguerre (Gubern, 2014).

El cine es el encuentro secuencial de instantes detenidos y proyectados a la eternidad, de acuerdo con la lógica que lo vincula a la fotografía. Según Gubern (2014) el movimiento en el cine se da por la asimilación continuada de la visión de imágenes fotográficas, logrando por la secuencia de imágenes, que, al superar la velocidad de las posibilidades perceptivas, actúa a modo de ilusión de movimiento; es decir, que el movimiento del cine tiene lugar por la incapacidad del ojo de seguir la velocidad de la secuencia.

Hasta ahora solo hemos mencionado elementos que quieren acercarse a la comprensión del fenómeno técnico. Esta lógica no es satisfactoria con el fenómeno cine, Eisenstein (1999) considera que la fotografía, constituye el material, con el que el cineasta opera; pero como en las demás artes, esto no significa que los elementos o materiales, como las notas en música, el color en pintura o la roca en escultura, sin ser intervenidas o juntadas con otros elementos, antes de componer la obra, signifiquen; así, los elementos detenidos en la fotografía, si se valoran por sí mismos, tendrán que decir algo con relación a la inmediatez que les ocupa, no hay que olvidar que la fotografía en sí misma enmarca alcances expresivos artísticos; pese a eso, para Eisenstein es claro que cada imagen al integrar la obra ya no puede leerse en su particularidad y se difumina en la composición y sentido que adquiere en el interior del corpus cinematográfico.

Para Benjamin (2017) el único elemento cinematográfico, es el montaje. Es cercano a la idea de Canudo (Romaguera y Ramio, 2010) que afirma que el cine incorpora en su estructura a las otras seis artes; por tal, es un arte de la síntesis, pero la síntesis no se reduce a las artes pues también junta las capacidades técnicas, que se han venido gestando desde la revolución científica. Es importante reconocer los efectos en el ámbito filosófico, cultural y artístico como expresión de una época y de una forma concreta de ser y de estar en el mundo.

Se podría estar tentado a pensar que por estar relacionado con la imagen más inmediata, la de la fotografía, sería el más realista de las artes, una *mimesis* tal como lo pretendía (Vertov, 1985) al concebirle como una conciencia inorgánica, cercana a la del percibir o del mirar, recordando la propuesta de Aristóteles (1994), en la que declara que del mejor entre todos los sentidos es el ver y que a este se debe la conciencia de mundo, pero esta

vez, puesta en una máquina, en ese sentido el cine revela el mundo como una conciencia.

Por el contrario, para Eisenstein (1999), el cine no transita por la realidad, puede relacionarse con cierta materialidad es claro; la del objeto captado por la cámara, la única creación cinematográfica, es la relación entre imágenes inconexas o el encajonamiento de imágenes en un orden discursivo; es decir, el montaje. Pues como idealista, no concibe que la obra se encuentre disponible en el solo acto de captar la naturaleza, en la fotografía, como lo veíamos unas líneas arriba, la forma es un acto deliberado, que se consigue con la actividad del trabajo.

El movimiento, que permite el cine puede hacernos creer que es el fenómeno cinematográfico *per se*, algunos autores proponen que el movimiento de imágenes, o de sombras es tan antiguo como el teatro chino de sombras y en ese sentido la emulación del movimiento no sea asunto exclusivo del cine. Sea exclusivo si lo son los micro movimientos y las formas mostradas, de la alternación del movimiento, en el *ralentí*<sup>7</sup>. Asumiendo que el cine posee una forma de discurso, tendrá que decirse, que un autor como Deleuze (2008) lo relaciona con el pensamiento, pero no en el mismo sentido del pensamiento conceptual de la filosofía, sino de un estadio de pensamiento prelingüístico, es decir, al de la percepción de la imagen.

El cine como una experiencia estética antimetafísica<sup>8</sup>, por ser una experiencia, se concibe en tanto que presenta el fenómeno, no desde las concepciones de los principios abstractos; sin embargo, si se tiene en consideración, que se desarrolló de acuerdo al cálculo deliberado de la máquina, entonces, el cine es una realización o materialización de la

---

<sup>7</sup> Este concepto es apropiado de la mecánica de motores a explosión y hace referencia a la aceleración mínima de las revoluciones que en las que el motor puede funcionar. En cine hace referencia a la ilusión del movimiento ralentizado. Que resulta paradójico, pues el *ralentí* es una proyección de secuencias de imágenes más lenta, con la misma velocidad.

<sup>8</sup> Es una impresión que se dio sobre los estudios de cine al relacionarse con el objeto directo de la experiencia, y en tanto que la experiencia técnica advenida de la organización técnica de objetos. A este respecto, no se mantiene la misma opinión, pues al relacionar el cine con la ciencia moderna y a la tecnociencia, tendremos presente, que se trata de una objetivación metafísica. Es la objetivación de los descubrimientos de química, pero antes que nada, con el aparato teórico que les da lugar.



metafísica, esta idea la apoya la intención Eisenstein de hacer una película sobre *El capital*, texto clásico de la filosofía marxista, apropiándose del componente hegeliano de la dialéctica marxista.

De acuerdo con Flusser (2010) la imagen producida por un aparato, es técnica, siguiendo la lógica de producción de los aparatos, estos se construyen desde el texto; que es en últimas, lugar donde se concreta el conocimiento, el aparato en este sentido, la cámara, es el encuentro del saber con la técnica y el arte, la imagen técnica, sin que se diga en sentido peyorativo, es una secreción de la ciencia, lo que no implica, que la imagen técnica no se pueda categorizar como arte. En este sentido el cine no solo es tributario de la ciencia moderna, sino que reúne en su apuesta técnica aspiraciones modernas como atrapar la realidad o por lo menos creer que se atrapa en la representación mimética.

La relación que establece Badiou (2004) entre, *número, tecnología y realidad* a propósito del uso de la matemática, como fundamento de los alcances digitales, recuerda la necesidad que se ha instaurado en obligar a los materiales a responder a las lógicas de los circuitos, que en principio, funcionan en respuesta a la lógica aristotélica, pues los circuitos establecen sus relaciones de acuerdo con permitir pasar o no un impulso eléctrico, respondiendo a las condiciones que se esperan del silogismo o la ruta trazada por un algoritmo. Matematización del mundo que se acerca a la realización del sueño pitagórico (y por tal metafísico) de reducir lo perceptible al número. El cine transita entre el arte y la ciencia, el aparato de captación es en esa manifestación artificial de lo real; pues, aunque da la impresión de ser el más cercano de los modos del arte a la apariencia del mundo, no es por ello el más extraño, puesto que el aparato del que es deuda es una sistematización de los conocimientos de mundo establecidos en un modelo teórico y por tanto, tal uno de los medios más artificiales. Las formas digitales y de expresión digital no han superado el modo cine<sup>9</sup> se

---

<sup>9</sup> Se puede establecer que la tecnología ha alcanzado medios de expresión; sin embargo, ninguno ha significado más que el reajuste de los modos tradicionales de ser del arte, mientras transite por el medio de imagen con la apariencia de movimiento, podemos considerar que se trata en esencia de un fenómeno, si no igual por lo menos no muy distante a las primeras exposiciones públicas de los hermanos Lumière. Las demás discusiones que se han establecido a cerca del cine como arte y sus alcances expresivos son cuestiones que corresponden al ser un arte el cine.

vincula con la idea que el cine, no supera la modernidad o el modernismo; sino que lleva al extremo la matematización de lo real.

Es preciso ahora establecer una distinción sobre lo moderno entre dos concepciones en las que se suele ubicar el cine, según Dominique Chateau (2012) “(...) por un lado, el cine sería, desde su nacimiento, un arte de la modernidad; por el otro, habría necesitado acceder al valor de la modernidad librándose de la hipótesis de su origen” (p. 172). Las dos versiones de la modernidad, una relacionada con la noción histórica del concepto; es decir en la ubicación cronológica y puesta en el advenimiento de la tecnociencia en el siglo XIX. Y otra vinculada a la conciencia de la eclosión del concepto en Baudelaire, la modernidad, “Es más un estado de espíritu, que una simple constatación, una ideología que exige del artista que ajuste la ontología del arte a la ontología del mundo actual” (Chateau, 2012 p. 73). Es a la vez, en consonancia con Baudelaire (2008) lo que se da en el tiempo de inmanencia, la inmediatez cambiante, juntado con la aspiración de detener el tiempo, de hacer de la obra un floculante de época.

## **La imagen**

Este trayecto seleccionado para comprender las relaciones cine-modernidad es la imagen, concebida como imagen mental, vinculada inicialmente con la psicología Badiou (2004). La imagen se relaciona con el problema moderno de establecer las relaciones de la conciencia o la mente con lo objetivo o lo fenoménico. De esta manera, el primer encuentro con el espectador y la imagen cinematográfica es la de ser un sujeto que ve imágenes de objetos ausentes, es decir, que ve imágenes de imágenes. La relación del espectador con la obra cinematográfica, no se da en el mismo sentido del encuentro de los realizadores sobre las imágenes, pues estos tienen el objeto frente a ellos.

De tal suerte que para el espectador la obra se representa en un sentido fenoménico y esto no en el sentido del encuentro con un objeto como lo hace el camarógrafo, sino que la obra se configura como un objeto que fluye en duración espacio temporal, a esta cuestión se le puede llamar el carácter óptico de la imagen del cine, pues como objeto de reflexión sobre las posibilidades de la representación pasa por el problema de la independencia de su existencia como objeto imagen de mundo.

La distancia con la experiencia del objeto es propia del medio fotográfico del cine, que su cualidad es presentar lo tridimensional en dos dimensiones. Lo que hace que la imagen según Alain Badiou (2004) se dé con dos cualidades que en apariencia se excluyen, *el artificio* y *la realidad*; puesto que se da como la copia más cercana a la naturaleza del objeto, pero el medio con el que se capta es el más extraño, tal vez el más improbable de los fenómenos, esto en tanto artificio.

## **El tiempo**

El abordaje del concepto de tiempo en el cine lo tratamos desde la concepción de Badiou (2004) que nos propone dos maneras de ser del arte de la imagen del aparato técnico, por un lado, la cualidad de artificio y por el otro, la capacidad mimético realista. ¿Qué es arte y qué no lo es? El cine es un arte de masas; si nos atenemos a ese principio, tendremos que aceptar que el refinamiento de la obra, lo es en él mismo que es posible asimilarlo por su público. En ese sentido, bien puede suscitar experiencias estéticas profundas o no hacerlo.

Si la filosofía versa de la síntesis, Badiou lo reúne con el cine en cuanto invención o modificación de síntesis. El tiempo ha sido en filosofía, un lugar de síntesis, recuérdese que es una de las dos categorías fundamentales del pensamiento kantiano; puesto que el tiempo no tiene relación directa con la experiencia y a pesar de ello ninguna de las experiencias se concibe sin tiempo (Kant, 2007). El tiempo es la síntesis de la experiencia del movimiento, espacio y la materia, de acuerdo con el concepto acuñado por Bergson (2006) y profundizado Deleuze (1987) *La dureé*.

El asunto no tiene que ver con la medida del tiempo en el sentido cronológico. Es el tiempo del estiramiento, del desdoblamiento desde el relato, para Badiou, el cine presenta al tiempo en dos sentidos: como construcción de montaje y como estiramiento narrativo del tiempo inmóvil o detenido por el dispositivo. Y al entender que la filosofía es una construcción de síntesis disyuntivas, y el cine es del interés por presentar dicho acontecimiento del pensar. La relación de la temporalidad del cine no asume el antagonismo de dos categorías de tiempo; es decir, el cine no hace irreconciliable el tiempo de la experiencia, al cual podemos llamar puro y el tiempo del extendido del montaje, como tiempo interno.

Deleuze (2008) cierra su texto de imagen movimiento, dando cuenta de la crisis de la imagen acción en la historia del cine, que, para hacer un recuento, hace referencie a la época de los orígenes del cine donde el movimiento captado por la cámara dependía los móviles dentro del encuadre, no lo podemos figurar como la grabación de la obra de teatro y en todo caso se debe a la inmovilidad de la cámara. Esto es significativo, en la medida que es el tránsito para hablar del cine y el tiempo.

## **El cine como arte**

El primero en plantear que el cine es una forma de arte es Riccioto Canudo (Romaguera y Ramio, 2010)<sup>10</sup> en su *Manifiesto de las siete artes*. Quien lo conciben como el *arte total de síntesis (el séptimo arte)* esto en dos sentidos, por un lado, como integración de las artes y por el otro, como el encuentro entre ciencia y cultura. Se asumió el vínculo con las artes por la facultad, que se suponía era finalidad de las artes, detener el devenir del mundo. De acuerdo con esa idea, el cine es la realización mejor lograda de romper, con la necesidad extinción de los objetos e incluso de detener la muerte, por ser el medio que mejor presenta el movimiento.

Sin embargo, la teorización formal de una estética del cine, es, según Montiel (1999, p. 95) una discusión que se mantiene, pues los alcances técnicos y formales de la obra cinematográfica a pesar de transitar por un siglo desde su invención, no se agota, siempre es posible, que bien sea en el campo de lo técnico o de lo narrativo el cine encuentre otros modos de expresar. Cuestión que frente a las artes clásicas cobra sentido en la imposibilidad de la formalización de realización que se encuentran frente a las artes *clásicas*.

La *estética y cine* para Chateau (2012) es una relación incuestionable; aunque cabe mencionar que ese encuentro aún transita, en una definición de arte que dista de las concepciones que se han tenido de la estética llamémosle *normal* “(...) ocurre que el cine no es un objeto estético de manera absoluta. «Cine» es una etiqueta que denota una práctica social realizada en un marco espectral que responde a toda una gama de finalidades diferentes del gusto y el arte.” (Chateau, 2012, p. 161).

---

<sup>10</sup> *El manifiesto de las siete artes* (1920) de Canudo se puede seguir en el compilado realizado por Romaguera y Ramio (2010).

La discusión se desarrolla en torno al medio de exposición; es decir, que, si existe pintura de aficionados, esa pintura, a pesar de valerse de un medio que se puede categorizar con derecho como arte, en su particularidad no lo es; en ese sentido, no todo el cine es arte, existirán realizadores que pretendan hacerlo, pero también existirán quienes estén trabajando en el cine en lógicas del entretenimiento de masas y del comercio de entretenimiento, esto tiene que ver con la flexibilidad del uso del material cine y los fines con los que se presentan los trabajos relacionados con la imagen en movimiento, hay que tener presente, por lo menos eso, que como obra de arte tiene un carácter político, como le considera Benjamin (2017). Recordando la declarada relación y dependencia de los artistas que reconocía Nietzsche (2011) sobre todo con el poder.

La definición del objeto del cine, como arte, corre el peligro por la proliferación o mejor democratización que significa el acceso a la cámara de video. Pese a tener presente que la *obra cine*, por ser una obra de masas, de acceso disponible, no en los mismos niveles técnicos para todos, claro, está en relación con los artefactos disponibles, pero relativamente abierto. Ese estado nos hace plantear una hipótesis, apoyados en Benjamin, sobre los artes de exposición; exposición, en esta caso, está vinculado con la cercanía a la obra en la que participa una comunidad, recordemos, que en la perspectiva de Benjamin el arte cumple una función social, fuera de la idea que lo pone en los lugares de lo excepcional del museo o de la reliquia; esta concepción de arte, está vinculada a la vida misma, pero que evidentemente no participa del ser útil y tener una funcionalidad, en el sentido de la manutención de bienes indispensables o vitales.

La exposición o el acceso al cine lo hace omnipresente, como se puede entender la arquitectura y, conceptualmente, las formas del espacio de la arquitectura permiten una relación espacial con el objeto que es creación y energía vital humana, pero que por ser habitado es naturalizado y no le contemplamos como obra, el cine está en el lugar de la arquitectura, habitamos el cine y olvidamos su ser obra, pero ese olvido de su ser obra es cercano al olvido que tiene el hombre del renacimiento frente al templo, no es una obra lo que contempla sino las posibilidades de su representación del mundo y de lo divino (Díaz-Bernal, 2017).

## ¿Cómo nos cambia el cine?

El cine desde la propuesta de Badiou, corresponde a una alteración de tipo ético y político, y por tal, de lo real de la vida del sujeto, en cierta medida debido a la cercanía con lo narrativo (al pensarlo como medio de construcción narrativa, lo vincula con el modelo de la tradición oral, guardando las distancias, es solo asimilable en el sentido de la construcción de sentido comunitario) a esto se le pueden adherir los proyectos pedagógicos de Eisenstein en lo relativo a la formación y aclaración de la conciencia del proletariado en la concepción de la dialéctica, por mencionar una intención consciente y declarada, lo demás está cercado por la representación de la lógica concerniente a la lectura de la realidad del realizador. En este caso se presenta la propuesta de realismo del realismo de Pierre Paolo Pasolini (Grüner, 2005) como manera de leer lo real del cine y a la función social del cine a partir de la propuesta de Benjamin (2017).

Pasolini (Grüner, 2005) presenta en el cine una realidad más allá de la realidad acostumbrada de las posibilidades de la representación lingüística, raya con lo místico, pues quiere hurgar en las entrañas del sentido del mundo y más sobre lo primitivo y bárbaro que se muestra en nuestros rostros, en este caso al hablar de realidad, no hacemos referencia a la relación con el fenómeno, sino que se trata de una postura teórica que pretende reconocer una naturaleza humana, mencionar lo anterior es en la medida, que si se asume como el fenómeno, tenemos que devolvernos a la concepción del aparato técnico y el vínculo que este tiene con lo *real-material*. Pero de lo que se trata en la obra del autor es *pensar* desde el cine el conflicto de la realidad, de la naturaleza, si se quiere.

Grüner (2005) sugiere que además del interesante proyecto de poner en evidencia la inmundicia humana, es precisamente el carácter formador en el que se proyecta el cine, y formador de una manera especial, pues, la imagen que se proyecta ha de sacar, de la normalización el gesto que se pierde en el micromovimiento imperceptible y pone al sujeto en la atención de reconocer los alcances frente los otros y frente sí de su naturaleza encubierta. Preocupación por lo real que fluye en el caudal hacia un esfuerzo por comprender o por lo menos de abstraer cuáles son los límites de la construcción de las representaciones, a manera de enfrentamiento entre el lenguaje y los objetos, lo que significa la distancia entre el mundo que habita el sujeto y su representación.

A las intenciones de hacer una presentación de lo real, en su forma menos distante, el problema de la representación y sobre todo con lo que espera de la obra, Pasolini no puede hacer una presentación de lo real, por medio de una representación, bien sabemos que el cine es el encuentro cercano con las formas objetivas de la realidad, pero el ser representación, le quita la legitimidad de ser objeto y por tal presentar las esencias ocultas entre lo real, pero no hay otra manera de hacerlas presentes, así Grüner (2005) se reconoce en consecuencia, que la eticidad y el espectro político en la obra del director italiano, presupone que el auténtico ser del objeto mundo se resiste a mostrarse, por tal, el artista tiene que irrumpir para destruir la envoltura para revelar el objeto, el sentido del objeto. Esto, no puede ser un acto involuntario, sino que ha pasado por un dar cuenta del sustrato, es decir de haber pasado por quebrar en la percepción del artista lo imaginario, pero antes que nada la imposibilidad de ver; “(...) es eso que la llama el cine como escritura de lo real” (Grüner, 2005, p. 225).

La obra cinematográfica, de acuerdo con Pasolini, en cuanto obra, ha estado integrada a unos afanes políticos, si bien consientes o inconscientes, su ser narrativo le obligan a que el espectador, en algún sentido actualice los discursos y las representaciones alcanzadas por la obra, pues la racionalidad del realizador de cine no es inintencionada.

La forma de constituirse del cine en la Europa occidental como un elemento reaccionario que intenta integrar la dominación en la figura admirable de la estrella de cine, en cuanto obra politizada. Sin embargo, es posible concebir la *labor social del cine* con el reconocimiento de los individuos en la obra cinematográfica, una manera de ver su condición de explotado; a consecuencia de la espectacularización, no es posible; que el espectador vea una realidad falseada al enfrentarse al cine y en tanto tal, el dispositivo sigue ocultando las relaciones de dominación procuradas desde la técnica.

El cine mediado por el aparato técnico se introduce en la entraña del objeto a ser filmado, pero antes de llegar a la captación el escenario es fabricado minuciosamente, la oposición a esta de ser del arte no puede ser otra que como el pintor se relaciona con el objeto a representar, pues este no puede llegar con la misma intención de extirpar la naturaleza, se acerca a ella desde la distancia, sin embargo, puede hacer una vista más amplia en la que participan el objeto de representación sin agotarse en el interior del



mismo, ni decirlo todo sobre este. El sentido de aceptación del espectador del cine está relacionado con la petición de encontrarse con la naturaleza sin mediación del aparato técnico; es decir, la obra al presentarse no demanda del espectador una reconstrucción simbólica, sino en ese sentido se pretende natural sin serlo en absoluto.

El espectador no necesita ser un especialista de arte para ser partícipe de la construcción de sentido que a la obra encarna, a consecuencia de esto, la obra va al encuentro del espectador y se presenta sin que el espectador tenga una preparación previa. Se entiende que la masa, ante la experiencia más profana en el arte, puede ser reaccionaria con la vanguardia que produce la obra plástica, vélgase el ejemplo del surrealismo, en el ejemplo ofrece en relación con la aceptación de una obra cinematográfica de mala calidad. El público estaría dispuesto a enfrentarse a la obra cinematográfica, pero no se encontrará cómodo y no tendrá carga de sentido una obra plástica.

El cine deviene arte, Benjamin (2017) propone una *labor social*, de tal manera que el fin del *cine* representa una mediación entre la sumisión del hombre ante la infraestructura técnica. El cine como manera de enfrentarse al espacio y el tiempo permite que se perciban lecturas diferentes, lecturas no posibles con el ojo desnudo. Esto abre un mundo desconocido, escenarios inconscientes de la percepción de imágenes y su relación con el inconsciente colectivo, vinculado con una disposición psicótica, encuentra su lugar de fuga no violenta en la representación de la obra el deseo sádico. Para el autor, la aceptación dicha de obra representa un síntoma, los deseos colectivos violentos que bien pueden encontrar un momento de sublimación en la carcajada suscitada en la representación de los deseos; pero por el otro, deja entreabierto la potencialidad de ser realizados en la voluntad colectiva.

El Dadaísmo es presentado por el autor del arte plástico que da apertura al cine obra de arte y en ese mismo sentido crea un público dispuesto a recibir la propuesta espectáculo del cinematógrafo: el dadaísmo, se dispara como un proyectil dirigido al público, siempre con el ánimo de la controversia, pero este, por estar mediado por el objeto espera un encuentro físico. El cine en el sentido que lo propone Benjamin, libera las posibilidades afección fisiológica, se hace táctil. De tal manera que el espectador puede estar distraído frente la obra, le es posible vincular la obra cinematográfica a la



arquitectura, en la medida que esta manera del arte se presenta de manera ininterrumpida, pues no ha dejado su manera de producción y la afectación que esta ofrece se presenta como un natural a la que el espectador asume en dos sentidos, en cuanto bien de uso y en cuanto afectación sensible o estética. La relación de esta obra de arte con el cine tiene que ver con la facultad de hacer procesos perceptivos sin necesidad de querer penetrar en el sentido de la obra. La técnica y el arte, se asume como el único fin posible donde el lugar de la alienación del sujeto propone la destrucción del mundo en la búsqueda del puro placer de la contemplación estética en la destrucción.

Para Badiou (2004), el cine abre espacios en los que hombres desprevenidos del bagaje cultural elevado encuentren experiencias estéticas develadoras de lo humano en el cine, sin que eso signifique, que las obras cinematográficas no pueden ser un espacio de diversión. El cine conserva de la pintura la sensibilidad plástica de relacionarse con el mundo exterior. Y, por último, se puede asumir desde sus posibilidades éticas, pues, en el cine, se recrean los valores más elevados y bajos de la humanidad, la de su época de actuación. “El cine es, con todo, algo que habla del coraje, de la justicia, de la pasión, de la traición” (Badiou, 2004, p. 35).

Otra definición de filosofía la que la abduce a ser creadora de: “(...) nuevas síntesis en el lugar donde hay una ruptura” (Badiou, 2004, p. 35). Badiou, vincula a ese encuentro- desencuentro de términos, de acuerdo con la vocación de la filosofía a tratar conceptos universales. Así, se preocupa por establecer cuál es la universalidad de los acontecimientos en los que aparece la paradoja como elemento de encuentro, una síntesis de lo contradictorio y esto no es en la aceptación de enunciados contradictorios, sino que el optar por un algo, retiene en su forma algo de lo no asumido.

### **Imagen, tiempo y movimiento: el cine como saber autónomo y crítica a la representación**

El cine es un invento de la modernidad, su aparición como práctica técnica y teórica data de finales del siglo XIX, y, a pesar de esfuerzos de cineastas y filósofos, solo terminando siglo XX se conceptualiza y así se puede decir que surge una filosofía del cine, o un tratamiento filosófico del cine. Esta construcción se debe en particular a Gilles Deleuze, filósofo francés que

concreta en su propia filosofía estos conceptos que van a permitir ver al cine como forma de conocimiento independiente y autónoma. Esta filosofía del cine implica según Mengue (2008) cuatro condiciones o dimensiones: a) la creación de conceptos propios para el cine, no es una reflexión sobre el cine, su funcionamiento interno, técnicas y su posicionamiento en las disciplinas o en las artes, es necesario crear conceptos propios del cine; b) los conceptos que se crean no son subsidiarios de ningún saber, disciplina o perspectiva teórica “son conceptos venidos de fuera son excluidos porque estos nos deben convenir más que al cine, y solo una creación filosófica puede formarlos”(Mengue, 2008, p. 362), así Deleuze se opone a la diversas interpretaciones entre las cuales se destacan las psicoanalíticas y las lingüísticas; pues, Mengue (2008) entiende que el cine, de manera cercana a Deleuze (1987) se construye con la imagen que circula en estadios primitivos que sobreviven, llámeme los prelingüísticos. En ese sentido se trabaja con la semiótica, como el estudio de signos e imágenes que está por fuera o es independiente del lenguaje como organización, y no semiología; c) se utiliza para esta filosofía (del cine) una taxonomía, intento de organización y clasificación de imágenes, signos y posibilidades a partir de las películas, más que una historiografía del cine; d) Alude a Bergson como el primer filósofo que construye conceptos propios del cine, incluso, sin conocerlo, desarrolla el concepto de imagen-movimiento.

Para comprender los aspectos centrales de un posible campo de la filosofía del cine, en defensa de su postura acerca de la estructura ontológica del mismo, como espacio de saber independiente y autónomo, a partir de Deleuze, se describen en este apartado dos nociones nucleares: imagen-movimiento e imagen-tiempo, que se concentran en sus obras *Estudios sobre Cine I y II*, y los tres cursos *Bergson y las imágenes, los signos del movimiento y el tiempo, verdad y tiempo potencias de lo falso*, los cuales le permiten al filósofo construir una propia semiología acerca de la producción del movimiento y del tiempo, que a su vez fundamentan el contenido del fenómeno y determinan los caracteres de todo tipo de realidad, por lo que el autor, a partir la aclaración de estos conceptos y su lectura de las obras *Materia y memoria y evolución creadora* de Bergson, muestra la profundidad del cine y su relación con el tiempo, la técnica del montaje y el plano.

## **La imagen-movimiento: percepción, afección y acción**

El movimiento es una de las características por las cuales la ficción cinematográfica se reconoce a sí misma y se identifica sobre las demás artes. El cine contrasta con las demás artes, pues; el movimiento de las imágenes determinó para el cine su propia naturaleza, el punto de llegada y forma de acceder en la modernidad para representar la síntesis entre aspiraciones del hombre, los desarrollos científico-tecnológicos y las posibles formas de entretenimiento y aprendizaje. El cine en su emergencia aparece como “arte industrial, que no era ni un arte ni una ciencia” (Deleuze, 2008, p. 20), pero los reúne a los dos, ordena y hace que el cine devenga ciencia y la ciencia cine como un consecuente del devenir una cosa en otra, crea un espacio de las cercanías, vecindades y distancias y en esta zona entre cine y ciencia se aglutina la moral, la educación, el espectáculo, la razón la emoción, el lenguaje; es decir, la modernidad que deviene cine y el cine permite comprensiones profundas del hombre moderno y su sociedad. Deleuze para consolidar la idea de imagen, tiempo y movimiento estudia los desarrollos teóricos que Bergson realiza a propósito del movimiento cinematográfico, aún sin conocerlo en sus primeras obras, que le tocó vivir, una mirada sobre su presente con anclajes en el pasado.

Deleuze, leyendo a Bergson en primer momento señala la semejanza entre el cine y el proceso intelectual como resultado de las imágenes captadas por el ojo humano y el de la cámara. Esta situación implica una “metafísica natural”, es decir, que el cinematógrafo capta instantáneamente su interés relevante y lo proyecta, haciendo un trabajo interno parecido al de la percepción, intelección y lenguaje del ser humano, concluyendo que el mecanismo del conocimiento humano es similar al de la cinematografía. Propone, a su vez, la formulación del tiempo abstracto resultado de cortes inmóviles característico del cine que considera como un falso movimiento, una yuxtaposición homogénea, y no un tiempo continuo heterogéneo, en términos de durabilidad, como pretende ser el cine. ¿Existiría entonces una negación de la auténtica movilidad del cine?, al respeto Marrati (2006) afirma, “se reduce al engaño de producir movimiento a partir de lo inmóvil al mismo tiempo que nuestra incapacidad de percepción e inteligencia para captar los movimientos en el momento en que suceden” (p. 18).

Bergson plantea que la verdad o el engaño de la movilidad es una forma de la percepción época. En la antigüedad, en el contexto griego, el movimiento es entendido como un espacio recorrido indivisible y heterogéneo, es inmóvil; por lo tanto, cuando se realiza el análisis del movimiento desde la época griega se entiende que esta se fundamenta en la irreductibilidad del movimiento, Deleuze reconstruye la idea de Bergson en dos fórmulas básicas “cortes inmóviles- tiempo abstracto y tiempo real-duración concreta” (Deleuze, 2008, p. 14). Bergson, no hace ninguna distinción conceptual entre época antigua o moderna, ya que lo que sigue siendo en la antigüedad se replica en la modernidad, en términos de ideas-aparato e introduce el término “cinematógrafo interior” (Deleuze, 2008, p. 14) en el que las dos partes: pensamiento y cámara pierden movimiento al encontrarse con cortes inmóviles.

Siguiendo Bergson, asigna a la imagen movimiento tres niveles y tres variedades. Los tres niveles son, las composiciones con objetos o partes distintas, el movimiento de traslación de los objetos o las partes y el todo abierto que no termina de cambiar y que expresa el movimiento (Mengue, 2008). Así establece la relación y correspondencia entre los tres niveles y la estructura del cine: encuadre que determina el conjunto cerrado y el afuera del campo; el guion que asume el plano como un movimiento que va desde el conjunto hasta la expresión y, por último, el montaje que determina el todo y logra expresar lo global de la película.

Las variaciones en la imagen-movimiento son presentadas como aquellas que asumen ya no la forma del cine, sino el contenido, “el eje es el concepto de desvío, intervalo” (Mengue, 2008, p. 368): la imagen/percepción aparece en una de las caras del desvío-intervalo; la imagen/acción, sobre la cara opuesta y la imagen/afección lo ocupa todo, “la percepción consiste en un encuadre que separa ciertas acciones, excitaciones en función de las necesidades, la imagen/afección ocupa el centro de indeterminación” (Mengue, 2008), así el movimiento deviene expresión.

### **Imagen tiempo: duración y movimiento**

El movimiento es una perspectiva del tiempo, los cortes inmóviles producen un movimiento y este a su vez genera la duración. La imagen-tiempo guarda entonces relación directa con la memoria (duración); según

Bergson, la memoria se ubica de dos maneras: “imágenes-independiente e imágenes-recuerdos”, (Bergson, 2006, p. 103) lo que quiere decir que estos dos aspectos de la memoria implican un pasado y un presente; la percepción hace uso de la memoria y por lo tanto, se genera un devenir en el presente como acto, Deleuze se vale de esta afirmación en relación con la duración y define una dinámica del tiempo y su inmanencia con los recuerdos puros. La imagen devine en el tiempo, y su materialidad no es objeto de discusión, por lo que se tendrá en cuenta que el devenir también le es concomitante, pero el sustrato de lo que se capta en la imagen, la deformación del material en la representación de lo otro, lo que ya dejó de ser, en la imagen es un presente deformado, permanece a manera de monolito inerte, de modo que construye un sentido de memoria extenso, a diferencia de las posibilidades de las representaciones del pasado, que se asumen como impresiones que de acuerdo a la fuerza de los afectos es más o menos presente.

En el cine, la imagen-cristal que hace el procedimiento de la cámara realiza una ruptura constante del tiempo, un circuito entre el pasado y el presente que va a conformar una imagen actual y una imagen virtual, la primera se remite a un tiempo presente que se rodea de otras virtualidades cada vez más diversas, inmediatamente a la configuración de los *recuerdos puros*.

Deleuze considera que el cine se compone entonces de imágenes duplicadas a su pasado puro que va construyendo la imagen cristal a cada movimiento, la práctica del cine y su técnica se articulan a concepciones de tiempo, por ende, el montaje moderno no pretende encadenar una imagen después de otra, sino adecuar una secuenciación que muestre las imágenes en su estado de inmanencia y realice el movimiento; para Deleuze (1987) la interioridad del tiempo no es, por el contrario, la temporalidad se junta del espacio la materia de y el movimiento, en cambio el estado de inmanencia de los recuerdos puros del cine se corresponde con este tiempo que no es interior de la percepción, sino variable independiente obteniendo la misma característica de la inmanencia del cine al no depender de la percepción para actualizarse con el Todo.

### **Sujeto-percepción: cine, movimiento y pensamiento**

Heidegger (2010) presenta como esencia de la época moderna la conversión del hombre como sujeto y del mundo como imagen, la modernidad

relaciona estas dos concepciones en la dinámica de una representación subjetiva.

La época se ve enmarcada por una única verdad interpretativa que reúne también la ontología del cine y su incapacidad creadora frente al sujeto, razón por la cual, Deleuze analiza y construye una propia especificidad del cine en contraposición con la ciencia y la técnica. En efecto, para Deleuze “las imágenes son inmanentes” en un universo atemporal, es decir, que las imágenes no se determinan por una época o interpretación subjetiva, sino que son autónomas:

Se trata entonces de un universo material, pero de un universo que, como Deleuze se cuida de precisarlo, no es el del mecanismo, puesto que no es un sistema cerrado, finito, donde solo las acciones son de contacto. Por el contrario, es un universo infinito, en el que los sistemas cerrados se hacen y deshacen, que Deleuze define como un bloque de espacio tiempo o un plano de inmanencia (Marrati, 2006, p. 36).

Surge entonces la razón negativa y la razón positiva resultado del conflicto en torno a la interpretación. En primera medida, la razón negativa refiere al hecho expuesto anteriormente sobre la autonomía de las imágenes, que difiere de la subjetividad o la mirada humana. La razón positiva impone así mismo las líneas luminosas y las figuras de luz que proporcionan el surgimiento de la conciencia; ya que la oscuridad (conciencia) es revelada por los bloques de luz de la imagen.

La razón positiva por lo tanto se mueve en un todo de imágenes vivas, es decir, que el cine selecciona el bloque de tiempo en cuanto aísla las imágenes mediante el encuadre y selecciona la esencia del Todo, es así como “La percepción es a imagen viva. Y el cerebro, una imagen, intervalo entre una acción y una reacción” (Marrati, 2006, p. 40). La subjetividad en totalidad según Deleuze hace su división en tres aspectos; en la *imagen-percepción* que concuerda con lo anterior hace una selección en un movimiento recibido, luego las *imágenes acción* realizan una medición intrínseca y extrínseca a través de las imágenes vivas determinando la ejecución, un tercer elemento es la *imagen-afección* que es el encuentro del sujeto y el objeto.

Los componentes referentes a la subjetividad no pueden encuadrarse solamente a la percepción para obtener algún tipo de conocimiento selectivo, no se trata de ligar una filosofía del cine a la percepción del conocimiento desde la limitante subjetiva de la acción,

No es Bergson uno de esos filósofos que asignan a la filosofía una sabiduría y un equilibrio propiamente humanos. (...) sobrepasar la condición humana: este es el sentido de la filosofía, ya nuestra condición nos condena a vivir entre mixtos mal analizados, y a ser nosotros mismos un mixto mal analizado (Deleuze, 1987, p. 25)

El cine ofrece desde su materialidad única una experiencia fuera del sujeto, en la que todo el montaje supera los límites del ojo, uniendo imágenes que dan sentido fuera de la estructura perceptiva y evidenciando lo visible en su forma auténtica real. Se reconoce entonces al sujeto como una imagen que constituye también un mundo y un movimiento, pero existe otro tipo de imágenes que son vivas, consideradas como meta-cine, que se muestran para intervenir, tensionar, contradecir y ampliar la naturaleza.

El cine es un único plano de la realidad que no puede entenderse en términos de una percepción subjetiva del sujeto, ni una copia de la realidad, sino que la cinematografía retiene una especificidad particular que aumenta las posibilidades del pensamiento; sin embargo, el cine también es un choque de pensamiento frente a la realidad mostrada por la imagen. Para Deleuze (2009) el cine nos habla diciéndonos, que, si nos dejamos afectar por la imagen movimiento, que a fuerza de ausencia de sentidos no lo haríamos, el encuentro con la imagen del cine, desde la mirada de Deleuze obliga a pensar, hace que sea necesario el pensamiento, de esa manera el cine concede a las masas la facultad de pensador. No solo se crea una imagen-choque, sino también un choque-sensorial que responde a otra perspectiva fuera de la percepción inmóvil en una imagen-concepto.

Rancière (2013), se refiere también al Todo conceptual del cine para señalar al pensamiento y su relación con el sujeto: siendo así, la imagen representada muestra de las conexiones entre las ideas, lo sustantivo y las afecciones; es interesante pensar que el cine puede diferenciarse del pensamiento humano en la medida en que logra mostrar en las imágenes el todo que cambia, esa inmanencia que se encuentra fuera y que se escapa

frente a nuestros ojos, la cámara y más exactamente el movimiento que representa al cine la trae en secuencia para poder ser pensada en nuevos circuitos de tiempo. A manera, no de una alternancia entre el objeto y sujeto, sino de las conexiones dadas entre los sujetos, a manera de la conciencia de reconocer el pensamiento del creador y del espectador.

Deleuze se vale entonces de la experiencia del cinematógrafo para decir que al igual que la imagen inmanente produce alteraciones en la subjetividad humana y no al contrario, la filosofía también produce experiencias abiertas a la creación del nuevo pensamiento, razón por la cual la filosofía se relaciona con las disciplinas, en este caso, con el cine para pensarse de otro modo.

### **Razón y emoción: perspectivas del conocimiento cinematográfico**

Esta parte del capítulo pretende desarrollar una perspectiva de análisis donde junto con algunos autores, tanto del cine como de la filosofía, se aborda el cine como forma de conocimiento contemporáneo que representa una síntesis creativa, específica, y multidiversa entre razón/emoción, ciencia/sentimiento, que permite a los creadores de las películas y a los espectadores producir comprensiones de la realidad a través de la dimensión lógico-racional, la dimensión del sentimiento y la emoción. Este ejercicio final del capítulo pretende no solo ser una posibilidad de síntesis conclusiva para el mismo, sino que tiene la pretensión de abrir la discusión y las posibilidades de futuras investigaciones cinematográficas, filosóficas o pedagógicas. Se ha tomado como opción de trabajo las reflexiones del cineasta Jean Epstein y el profesor de filosofía Julio Cabrera que han propuesto en sus escritos que la diferencia del cine con otras formas del saber radica en la posibilidad de concretar en la profunda síntesis razón-emoción las aspiraciones del sujeto moderno.

Los trabajos de Epstein y Cabrera, aunque nominalmente traten la razón y la emoción de manera diferente, establecen y salvan las distancias que se han pretendido sobre las funciones de la razón y de la emoción. La discusión que los autores presentan consiste en la lectura del sujeto en el encuentro con la única temporada posible, el presente. De modo que en ese espectro escritural de lo que se trata es reconocer las formas que se habita el espacio y su constante movimiento temporal y afirmativo.



## **Arremetida contra la moral**

Este apartado pretende hacer un reconocimiento del concepto de lirosofía propuesto por Jean Epstein, primero en la concepción que hace el autor de la oposición de la razón y la emoción, la moral-civilización, el ocultamiento de la bestialidad creativa. Que evoca la necesidad de una lógica del conocimiento por el sentimiento. Es el punto de partida para abordar la lirosofía de Epstein que el cansancio, del pensar en soledad y encierro, en el borde de tener la experiencia sublime de estar fuera de todo orden, cuando la civilidad se tambalea de un lado a otro y pone a la vista, el fin del fingimiento de la pacificación de la violencia a través de la idealización de los discursos políticos de la imaginada virtud ateniense del consenso, de la deliberación y del ejercicio de la ciudadanía de hombres libres. En el descubrimiento que la tierra, el hogar de los hombres habita un océano en la figura de un barco ebrio, a disposición de toda la violencia de la naturaleza que se deja ver con un vistazo de cerca del borde superior de la luna. Por lo menos para el ambiente, tratando de mantener la cordura, de una puesta del porvenir que parece que lanza encima con ánimo de aniquilar, llenar de inseguridad y de la posibilidad de volver a un estado originario de barbarie, como si la concepción hegeliana de la necesidad de cambios violentos, revolucionarios, cuando los tenemos de frente nos apabullan y solo quisiéramos con nuestro trabajo tratar de volver al orden, al anhelado orden que nos da nuestro lugar, o nos excluye.

Proust (2011), manifiesta en una empresa insignificante como se lanza con la imaginación a no desistir por ella, de acuerdo con las molestias que le procura perseguirlas, pues no puede, concebirse tan pusilánime, para recordar que los hombres en desgracia; cuando movido por el impulso vital se arrojan al abismo para saber de qué están hechos, ya cuando han descubierto que todo discurso fracasa, que toda idea de la repetición de la confianza del axioma que el sol saldrá mañana se pierde. Ahora pensar en la introducción de *Eros*, como lo deseable, es la propuesta de Epstein.

*Eros* es el dios que se enmascaró en las formas del cristianismo, e hizo el principio de la totalidad como divinidad, del conjunto esencial. Y consigo justificó el dolor, el sufrimiento como la consigna suprema del orden de la vida. No solo es exuberancia e intuición, es un niño juguetero como lo describe Sócrates en el *Banquete* por boca de (Platón, 1985), que bien

Apolo dibujado por Ovidio (1983) no merecía estar en el panteón de los dioses, pero como es deseo, y carencia de orden, no pudo más que hacer que las flechas de desprecio tocaran a Dafne y al dios del Orden lo hirió con el deseo, de tal modo que le dejará enfermo de por vida en búsqueda de la realización del amor por Dafne. Si Apolo reaparecido con la ciencia moderna, como despertar de la diosa razón, es un dios enfermo. Un dios que enmascaraba el deseo de sufrimiento de eros, de la vuelta a los estados originarios de la bestialidad, pero con el sofisticado deseo del orden.

Siendo, en ese mismo orden, Epstein señala a la moral como el mal de la necesidad de la civilización. “De hecho, la moral es un artificio, fenómeno y regla de la civilización. La explicación de la moral, pues, se busca y se encuentra en la civilización” (Epstein, 2019, p. 13) y acto seguido cita a Freud (2016) en *El malestar en la cultura*, queda pues establecido el intento que posteriormente hará Marcuse de integrar a *Eros a la sociedad* y a pesar de eso, mantener la civilización, cosa que es una contradicción, pues Eros es el desmantelamiento de la institucionalidad social, la base de la civilización según Freud es la prohibición, de eso se *trata el malestar en la cultura*, encuentro es la prohibición. Al parecer, Epstein olvida como es de notar en la siguiente cita,

Así, el arte, la ciencia, la industria, el comercio, son parásitos del amor, o más bien sus simbioses. Viven de él, por él, a través suyo. La moral nos impide usar todo el amor de manera directa, tal como es naturalmente, lealmente, sencillamente (Epstein, 2019, p. 14).

Que bien los románticos llamaban al paroxismo amoroso, *la pequeña muerte*. Que Eros, desconvenido, es el mero acto de violencia, y sospechando que, Apolo aún está resentido, malherido por el dios jugueteón, este intento de aparecer moderno devenido del cristianismo (la religión del amor) no es otra cosa que el preludio de un Eros desconvenido. De la manifestación violenta, de un espasmo violento.

Para el cineasta-filósofo la ciencia, pretendidamente, se libró de la emoción del movimiento irracional que motiva la acción, lo que podríamos llamar la necesidad irracional de habitual el mundo en la única temporalidad posible fácticamente, el presente. De manera que la exigencia de evidencia, como lo concibe Hume (2015), hecha en la repetición de la experiencia que da

la confianza de inferir de causas parecidas efectos parecidos. La base de las ciencias, por la relación con los efectos tiene la necesidad anticipadora de las causas, de una cierta promesa de lectura de cartas prestigiadoras del porvenir, bien ordenada que puede ser de acuerdo con cómo nos hemos habituado a la experiencia de mundo.

Por otro lado, abduce a la idea que la repetición de cierto tipo de actividades, si son repetitivas se han aprendido de manera que las consecuencias de actuar con automatismo en determinadas circunstancias, que parece olvidar las formas deliberadas, está más presente de lo imaginado; siendo así si llegásemos a tomar partido por una acción, cualquiera, que esté integrada en la memoria, por repetición, como atar los cordones de los zapatos, no hace falta que demos cuenta de todo el procedimiento e incluso se darán momentos en que no lo tengamos presente y de igual manera hacerlo de forma adecuada. Pero el problema se traduce al conocimiento de las inferencias racionales; pues una cosa es hablar de atarse los cordones de los zapatos y otras sobre cómo se estructura el conocimiento de la ciencia.

La discusión se abre de nuevo por el tipo de conocimiento al que se tenga acceso y como un acto de aprehensión, antes de cualquier cálculo y obtención de los conocimientos por la ciencia, en un estadio primitivo, si se quiere de los primeros accesos al mundo, el mundo aparece frente a la conciencia de manera sentimental, es afección de lo emotivo, antes que determinación del cálculo de las eventualidades, pero como ha de tenerse presente que el acceso a la experiencia científica, por lo menos en nuestras sociedades, tiene lugar en el ejercicio de la formación en cierto tipo de conocimientos, consagrados a hacer partícipes a los infantes a la cultura.

Es por ello, sin dudas, que el niño se conmueve tan fácilmente, ya que le es imposible entrar en contacto con un objeto o con una persona de otro modo que, por la emoción, mientras que el hombre aborda ese contacto por el rodeo de la razón. Pero es un rodeo, casi un artificio y sobre todo un acto de defensa o de profilaxis (Epstein, 2019, p. 22).

Claro que el cambio de deseo de saber, uno movido por el instinto y la confianza en los atributos y las disposiciones naturales para acceder al mundo, la ciencia resulta una violencia a la conciencia, que no en todo caso es asumida por completo e incluso, Epstein llega a concebir que las

relaciones de los fenómenos que se presenten ante la conciencia pueden asumir la forma de una conjunción si no es que el sentido del conocimiento por emoción es más fuerte que el conocimiento por la ciencia y en últimas este se traslapa tras el deseo instintivo de saber y se pone las vestiduras de la rigidez lógica.

Aunque siguiendo las metáforas, es preciso que para hablar de un objeto de conocimiento, a fuerza de no estar embebidos por la imparcialidad y no poder ver más de lo que el deseo quiere mostrar, Epstein propone que para contemplar las intenciones de conocimiento por amor hace falta que se pueda concebir una lógica de sentimiento del saber por la necesidad del sentimiento; “Por tal motivo, para ver más de cerca las cualidades de ese conocimiento por sentimiento, es razonable que lo abordemos, pues desde fuera” (Epstein, 2019, p. 23); Es decir, desde la racionalidad.

Lo que implica que Epstein busque las regularidades legibles del amor e intente proponer una suerte de reglas, partiendo de la posibilidad de hacer del amor un conocimiento exacto parecido al de las matemáticas. Pero el intento, no está puesto a buscar una rigidez lógica del amor, sino a descubrir lo pasional que hay en las ciencias, pues le interesan las motivaciones y los deseos de quienes hacen matemáticas, no solamente el cuerpo de la teoría. Este puesto sobre las motivaciones subjetivas. El cine posibilita ese tipo de escenario que presenta ese tipo de conocimiento, en tanto que, lo presente-ausente de la imagen compuesta por unas relaciones subjetivas, construyen un sentido de orden efectivo sobre la conciencia de un tipo de pulsión. Digamos que la ira o la traición funcionarían como ese elemento que se constituye en la acción válida a efectos de la memoria, para Epstein (2019) la imagen falsa que proyecta el cine, falsa en tanto fenómeno, constituye en el espectador la verdadera experiencia de los tipos de afectos, de manera que sustituya la corroboración del fenómeno por algo que es un reflejo de mundo.

Si se quiere hacer una diferencia entre la ciencia y la emoción, tiene que ver con la velocidad en la que funciona, la ciencia se presenta en el recorrido de la comprobación de hechos, el sentimiento y las relaciones están establecidas fuera de la temporalidad, en una inmediatez que se puede entender como respuesta inmediata a un determinado tipo de causas, no hace falta esperar mucho tiempo para saber que nos encontramos en una situación que nos provoca repulsión.

Al estado de inmediatez del pensamiento Epstein (2019) lo llama el estado lírico que sería el encuentro entre las necesidades de la mente de relacionar y hacer una conjunción de las facultades mentales racionales y emocionales. “En nuestra vida vulgar y cotidiana de adulto, el conocimiento de sentimiento y el conocimiento de ciencia coexisten, y si no se tienden la mano, al menos con frecuencia, y a veces enormemente” (Epstein, 2019, p. 27). Aunque en apariencia se excluyan, si se tiene en consideración a la ciencia, como la más racional de las maneras de nuestras actuaciones y pensamientos por la imparcialidad y relación objetiva, que sea un espacio del pensamiento que esté por fuera de todo sentimiento. En ese caso, la pretensión parece estar por fuera de las necesidades de la sensibilidad sentimental para descubrir su gran objeto de deseo o de interés, a saberse, la verdad.

Pensar que los científicos desean atravesar el velo de maya y bailar con la más bella, que se les ha ocultado, y es inasible, por ser una cosa vetada, tal vez por la pretensión fantasiosa de nuestra conciencia de concebir una cosa con tales propiedades, de una abstracción tan distante y embellecida, de tal manera que nuestra conciencia apenas la concibió y se perdió en las posibilidades de hacerla objetiva, olvidando que era un objeto de imaginar propiedades.

Es por lo que “el conocimiento de ciencia está sometido a la contradicción, el conocimiento por sentimiento escapa a ella; solo se contradice con dificultad y como artificio” (Epstein, 2019, p. 31). En la imposibilidad de ser fuera del tiempo, de la inmediatez, mientras es, en la actuación inminente de presente no tienen espacio para ser de dos maneras a la vez. La pretendida lirososofía de Epstein está en el margen de reunir a la razón y a la emoción en un acontecimiento que parece no darse como algo pretendido, sino como un descubrimiento que está en el lugar de la temporalidad del sentimiento, es decir, que es de una vez por todas.

Ya se ha hecho notar la deuda que de Freud existe, en el trabajo de Epstein, en el sentido, que pretende hablar de un elemento que está por debajo de la racionalidad y de la conciencia como un descubrimiento de la importancia negada sobre las motivaciones íntimas de la actuación (acción), estaría muy cercano las descripciones de las sensaciones y de cómo piensa en las narrativas rusas. Pues estas, o por lo menos las conocidas, (Dostoyevski)

recurren a un pretendido orden de pensamiento sobre las motivaciones y guiños más imperceptibles del rostro humano, que son una manifestación como el instante construye, por ejemplo, la sensación de desdén, disgusto, agrado, pero que pretendidamente son claros porque el narrador además de mostrar la motivación de la sensación de quien actúa, también presenta o describe los sentimientos del personaje.

Pero ese momento de conciencia excepcional solo es posible mientras se le recrea, corresponde al mundo del inconsciente, y como Freud (1986) lo hace saber, está ahí con todos los elementos de la experiencia del pasado, puesto que el sujeto, pese a que esté en los tiempos en los que está terminando su vida, este no se puede despegar de la experiencia de la niñez, e incluso, si lo pensamos la conciencia, como una *tabula rasa*, no pretendiendo relacionarla con la *tabula rasa*, las experiencias significantes de placer o displacer se marcarían con una cierta fuerza en el trazo de papel, y las experiencias insignificantes, que están fuera de nuestra atención, a pesar de no ser la marca en el papel perceptible, se han ido dibujando, por una pretendida regularidad, en formas en las que experimentamos el mundo. Y configuran el sentimiento en la irreflexión de la respuesta que uno daría a dicha experiencia.

Las relaciones que se establecen de los que están en el mundo de la inconsciencia, esté puesto en el margen de la emoción y la respuesta que damos automáticas sobre los hechos que se presenten, dicha relación, de acuerdo con Epstein (2019) funciona a manera de una intuición irracional, es la decantación a un orden de cosas solo, por lo que ese objeto de nuestro deseo proyecte. Pese a ser pretendidamente irracional, en el orden del pensamiento no es concebido como ilógico, ahora veamos, como establece la relación con el orden de la cábala, que es pues un encuentro un tanto como las pretendidas interpretaciones de Hegel (2007) sobre las guerras del futuro. Y que, como anticipación, sobre los procesos comerciales, por lo menos según intuimos, como hombres de ese futuro, atinó al orden de varias guerras en especial a la guerra comercial entre Norte América y China.

Lo mencionado es con el ánimo de establecer que al igual que la cábala, el pensamiento está dispuesto a establecer relaciones de causas que están fuera de la ciencia, pero que se fundamentan en una lógica, en una suerte

de sistema. Para Epstein la quiromancia, está en ese espectro de cosas medias entre la racionalidad de la ciencia y la emotividad. “La cábala es una figura completamente particular. En ocasiones aplica las reglas de la razón al conocimiento por sentimiento, y a veces, las del sentimiento al conocimiento por ciencia” (Epstein, 2019, p. 49), a buen seguro, Nietzsche (2011) está en ese mismo encuentro, pues, establecer que le da sentido a la historia, está cercano a la forma de ser de los dioses que toman posesión de la sociedad occidental, es una intuición que junta los pretendidos atributos de la divinidad junto con los atributos o la forma de ser una sociedad.

La lirosografía es una propuesta de borde, de encuentros entre círculos de comunicación que se excluyen o por lo menos esa ha sido el tratamiento que se le ha dado, de esta manera vuelve Epstein, vuelve su mirada hacia el cansancio. No como pereza de la inteligencia, sino como la búsqueda en establecer puentes más cortos, que eviten el cansancio de la conciencia, es la búsqueda de cercanía y de velocidad que es prolífica en la creación, es el descubrimiento de los materiales maleables dúctiles posibles para facilitar el acceso a los bienes más elementales.

### **La razón y la emoción en el encuentro**

Cualesquiera que sean los proyectos de la razón se construyen bajo la premisa que declara excluido en el sistema razón toda posibilidad de sentimiento. “Esta exclusión proviene del hecho de que la razón no puede construir nada racional con el concurso del sentimiento, pues las verdades de razón y de sentimiento no son comparables” (Epstein, 2019, p. 67); que funciona en un ejemplo sobre la verdad y la mentira de las personas cercanas, sí, tengo un amigo de quien se me miente, por descubrirle mintiéndome, sin embargo, me embarga la incredulidad, de asumir que miente, se está, frente a ese amigo en la doble posición de asumirlo como mentiroso, por ser la razón, la que nos guía, y sabiendo que el fenómeno de la mentira es reiterativo, confiar en ese saber y no creer, o en otros casos, en los que a fuerza de nuestro afecto, demos crédito, por la inclinación afectiva de hacerlo. El punto de esta comparación, que podemos encontrarnos en la vida práctica, es que existen dos maneras de comprender o de acceder a un objeto. La emoción consigue establecer una amalgama de representación de mundo y se hace patente en las determinaciones.



Un ejemplo de ello es que por más que sepamos que un fenómeno no exista, exageremos, los fantasmas, al estar en un ambiente aislado y si se quiere en la oscuridad, a pesar de tener presente que los dichos fantasmas son superchería, no dejamos de experimentar una sensación de miedo, fundado en algo que no corresponde a las concepciones racionales que tengamos sobre el asunto. Entendemos hasta ahora que la razón excluye al sentimiento para poder erigir sus verdades y que el sentimiento y la razón se excluye; pero aún no conocemos, o por lo menos parcialmente, en la cábala, el encuentro razón-emoción, ahora se trata de la lirosofía como conjunción de dos categorías que se juntan paradójicamente en Epstein. Aunque no se trate de un asunto meramente conceptual, pues la intención es poner en marcha las relaciones que se establece el sujeto con el mundo de acuerdo las posibilidades de su destreza de la razón y de la emoción.

Siendo así, Epstein describe como es el sujeto que vive en *lirosofía*, el lirósofo es un sabio incurablemente “conmovido (...) por una emoción que busca su causa, es decir conmovido por el primer objeto que viene a su espíritu. (...)” (Epstein, 2019, p. 70) como una manera de ser en el trastabillar constante pro no hallar en el piso un fundamento, constante, sino baches y escabrosas superficies. El llamado del lirósofo, según Epstein (2019) es el que se puede conmoover y busca en todos los objetos un encuentro profundo con el universo.

### **La filosofía, el cine y la enseñanza como encuentro razón-emoción**

El planteamiento de acceso universal de la filosofía se pone en la propuesta sobre el pathos de filósofos como Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, Freud y Heidegger; para Cabrera (2015) la filosofía academicista de los últimos siglos se ha hecho *A πῆατος*<sup>11</sup> y en tanto tal, los autores en los que sostiene la propuesta posibilitan dar cuenta el encuentro de la razón con las afectaciones emotivas; pues está, la razón, como ejercitación del pensar, cuando es en marcha, se conmueven por relaciones de pensamiento desbordando las necesidades lógicas de la razón, ofreciendo más posibilidades de lecturas de mundo fuera del esquema de las necesidades

---

<sup>11</sup> Puede entenderse como libre de afección. Cabrera (2015) lo entiende como sinónimo de *apatía*, aunque conserva el sentido griego del concepto.



concebidas en la relación y correspondencia de las lógicas del fenómeno con la abstracción de las relaciones de fenómenos, que Cabrera (2015) concibe como un momento clave de facultades del pensamiento, normalmente asumidas como antagónicas, sentido y sensibilidad. Aquí se habla de la «razón logopática» de Cabrera; como medio para juntar todo lo perceptivo en el acto de pensar; como lo propone el autor se encuentra sobre todo en la literatura y en la filosofía de los autores mencionados y de sobre manera en el cine. Recuerda a Hume (2015) quien dice que el encuentro con la más insignificante de las imágenes, mientras pase por el aparato perceptivo, conmueve el pensar con más potencia que el más vivido de los recuerdos, es decir, de los pensamientos. El análisis se concentra en las puntualidades sobre las imágenes afección que excita el pensar, es ante todo un encuentro indispensable, sin llegar a esos momentos de inflexión del sentir del pensar, independientemente no se podría llegar. No significa que el cine, sea usado como una manera de anticiparse a las afectaciones y la razón de los filósofos, pero si como un punto de partida que pretende hacerse introductorio, una iniciación al arte de nadar en las aguas de la filosofía, abandonando la ingenuidad de intentar sumergirse en aguas aun cuando no se habita un lago. Invita a filosofar. Permite intuir el carácter disruptivo de la relación con la filosofía academicista y el encuentro con la razón *logopática*.

El cine es arte y el arte según Heidegger, como la poesía, piensa, es la puesta del encuentro razón-emoción de Cabrera, en tal sentido es distante a la concepción deleuziano, del cine-concepto, pues para este la relación cine-filosofía; no es en tanto el cine sea obra de arte como lo consideraría Heidegger, sino, como objeto del pensamiento de contraponer planos en el montaje, puede entenderse con las intenciones expresivas que hay tras, fundados en modelo de conceptualización, piénsese en el tipo de montaje de Griffith (el orgánico) y el de Vertov (dialéctico) o un encuentro entre los dos modelos. Sí hay aquí pensamiento, en la comprensión de la relación cine-filosofía de Deleuze (2008), no es por la expresión del cine y que cante con el ritmo de la poesía; es decir, los alcances de expresar lo que el lenguaje lógico no alcanza a decir de las afectaciones del mundo impresas sobre la conciencia; sino que la obra se construye como un ejercicio del pensar, del decir y de relacionar conjuntos de imágenes que pese a la continuidad espacial, cuando se presentan en secuencia de imágenes crean

un orden narrativo más allá de la expresión del discurso y de la gramática de la escritura y la oralidad, es en efecto, el montaje es una suerte de gramática expresiva diferente.

Para materializar en las películas la relación razón-emoción y sus posibilidades de análisis el autor construye una categoría conceptual que denomina concepto-imagen y que se despliega en ocho características que parecen más bien dimensiones estructurales de la relación razón-emoción o logopatía.

#### 1) Los conceptos-imagen se instauran

Los conceptos imagen son esos conceptos que no pueden ser representados y asumidos como una experiencia *ex nihilo*, como los conceptos a priori del entendimiento, en tanto que es la carne de la experiencia del encuentro con el objeto y con la dificultad de encontrarse frente este. Si fuese de esa manera sería impensable entender la actitud de Pirrón de Elis (Román, 2005), esto llevando las cosas al extremo, pues se dice que este dejó de hablar después de haber visto arder a un monje budista en la India. La razón logopática, el reconocimiento de la fuerza del encuentro con el mundo, que excede el concepto como abstracción, pues el concepto se concibe mediado por la experiencia (Cabrera, 2015, p. 22) lo que implica una distancia entre el saber producto de la afectación y el dato asumido como dato, pues el primero se construye en la experiencia que es indeleble del sujeto y el segundo apenas es un vistazo de algo, que pese a ser nombrado o tenido presente es ajeno y la representación carece de sentido. El concepto imagen de Cabrera ha de construirse en el segundo sentido y por tal, entendido como una experiencia vivida de la representación que ejecuta, hay que tener cuidado en la distinción entre la mera afectación y la mediada por el cine, pues si se asumiese en el mismo potencial, se caería en el problema que Platón denunciara del teatro sobre la falsedad de las narrativas y consecuencia el problema de asumir que para construir la experiencia de mundo bastaría el cine, lo cual sería una idea bastante distorsionada sobre la noción de experiencia por si hay que responder por el por qué, yo diría que a razón que, la experiencia del cine y de cualquier obra, pasa por la estructura mental del creador y por tal, la relación con el objeto está mediada por la experiencia directa que ha tenido el creador de la obra, o bien con las referencias que construyen la fábula en la que se

representa esto volviendo a los planteamientos de Rancière de los círculos de construcciones fabúlicas.

## 2) Los conceptos imagen y la experiencia instauradora

Cuanto se persigue con las imágenes concepto es que la experiencia se constituya en la representación con sentido del mundo, manifiesta en la integración de la noción de mundo del sujeto, a modo de las interpretaciones internas que construyen las particularidades de cada experticia y la cercanía con la posibilidad de nominarlas. En el texto, por aparecer sin contexto, los alcances de la representación del lenguaje son en todo caso extraños al sujeto, no se pueden constituir más que experiencia de lectura sin en las que están ausentes las circunstancias y los objetos; el cine y los conceptos-imagen traen consigo los objetos en los que la representación son posibles, paralizadas y actualizadas en la conciencia que los obtiene como encuentro de mundo en la afectación y la absorción del sujeto en su *pathos*. En tanto tal el cine, no puede ser en el mismo orden del encuentro con la emoción, para Cabrera consiste en una elaboración distinta de la afectación, del encuentro con el fenómeno, partiendo de los alcances de la razón y de la emoción.

## 3) Los alcances de universalidad de la representación logopática

Cabrera (2015) asume que los alcances de universalidad del encuentro emoción y razón en el cine, se vinculan con el hecho que la imagen del cinematógrafo se configura como un acto mismo de la experiencia y esto en el sentido más moderno que se le pueda atribuir; es decir, por configurarse como el choque de un afuera, fenómeno, con la conciencia, un adentro. Las disyunciones en la que le ubica, al no entender el fenómeno cinematográfico en su carácter de universalidad en una necesidad interna de los fenómenos, sino por ser contingente, pues no es específica la referencia al orden de la narrativa o en el caso que la representación cinematográfica como experiencia de mundo, en una época no cinematográfica, sea plausible; ya que el cine no puede hablar, de manera que no sea emulación de épocas no cinematográficas, del pasado o del futuro. En ese orden, lo universal del cine se refiere al carácter clasificador que se presenta en el conjunto de la imagen del encuadre, de manera similar, como el concepto en la escritura, pues la imagen del encuadre cinematográfico es *sui generis*, pese a que la imagen se reproduzca con el mismo contenido, deuda del aparato técnico. La discriminación de la cualidad que le dan participación o excluyen de un

conjunto, asume un sentido abstracto, pues la imagen del cinematógrafo es una delimitación consensuada del director de los contenidos que integran el conjunto y de los que no. En tal sentido, la imagen, como exclusión en un conjunto, y como delimitación se configura como el símbolo de un conjunto de hechos posibles o de narrativas. Sin embargo, los conjuntos no deben entenderse en el mismo sentido de corroboración de los enunciados del lenguaje, puesto que la imagen cinematográfica, pese a estar cerrada por el encuadre, es un conjunto abierto que se abre en todas direcciones.

4) ¿Dónde se pueden ubicar las imágenes-concepto en el filme?

Parece una pregunta extraña, en la medida si se tienen en cuenta el modelo dialéctico del montaje de Eisenstein y en el orgánico de Griffith, pues las imágenes, que construyen el filme están puestas de tal manera que el espectador pueda establecer relaciones de imágenes y éstas se constituyen en el lenguaje, en el que habla el film de tal modo que el encuentro entre dos imágenes en cuanto oposición o continuidad se presenta como unas conjunciones de sentido en sí; pese a esto Cabrera hace una clasificación de los tipos de películas de acuerdo con los espacios donde es posible identificar los conceptos, ya sea que aparezcan como un fotograma, o se presente en toda la obra como un marco conceptual, en el que una imagen-concepto se constituye únicamente solo si se le ubica en medio de la totalidad de la obra. La distinción principal es la del cine narrativo de las grandes y pequeñas historias con el cine *no comercial o de poca difusión*, que no se estructura en función del narrativo del cine habitual de consumo masivo. La propuesta de Cabrera opta por el cine narrativo, pues las estructuras de secuencia de imagen del cine no narrativo no obedecen a la pretensión de establecer un discurso y un orden de sentido estructurado bajo los principios aristotélicos<sup>12</sup> de la estructura narrativa, por lo azaroso que parece ser el montaje del cine de vanguardia.

5) Sobre las lecturas de metáforas de las *imágenes-conceptos* en el cine

Dos son las maneras posibles de encontrarse con las imágenes-conceptos, teniendo en cuenta la forma que Cabrera (2015) plantea para establecer el encuentro del pensamiento filosófico con el cine. Por un lado, se

---

<sup>12</sup> Aristóteles (1999) propone una estructura sobre los modos de composición de las obras de teatro en la *poética*, que responde a la commensurabilidad y a la intención de presentar una obra de acuerdo con un sentido imitativo de sucesos, teniendo en cuenta la finitud del relato.

pueden tener las imágenes-concepto teniendo presente únicamente los aspectos que emergen en la pantalla, sin hacer lectura fuera de los que representan y del otro lado, se da el encuentro simbólico con la imagen, a forma de abstracciones participando en el orden narrativo, no como un elemento circunstancial dentro del cuadro, puesto que los elementos son una referencia o quieren significar algo distinto de la aparición como ente. Las abstracciones, de imágenes en su forma logopática, pueden ser lecturas inverosímiles fuera del campo de la presentación mundo ante la experiencia directa.

6) Los conceptos-imagen no son categorías para hacer juicios de valor estético

Para Cabrera la razón logopática no tiene que ver con la valoración de la calidad de las obras en el sentido que lo entendería alguien versado en la estructura formal y técnica del cine, en tanto que las obras cinematográficas, si tienen un carácter filosófico, no se debe a cuestiones de ese orden, sino a la capacidad de afectar y de sacar de lugar a quien la contempla del círculo de representaciones habituales, en términos de la repetición de la experiencia, la afectación viene configurándose a manera de anomalía, para el autor es asumible que la riqueza de la experiencia en cuanto afección, no es deuda del orden y de la disposición del objeto contemplado, muy cercana a la descripción de Aristóteles (1994) acerca del origen de la filosofía. Para Julio Cabrera, el cine es un espacio para el origen del filosofar en el sujeto de igual manera, puesto que entiende que las obras cinematográficas por poco logradas que sean, en términos técnicos, de ellas es posible hacer una lectura filosófica a efecto de la conmoción.

7) Los *conceptos-imagen* no son exclusivos de cine

De acuerdo con Cabrera (2015) la literatura, e incluso la filosofía, se han valido de la carga de lo afectivo para encontrar expresiones universales de la emoción de los sujetos, la cuestión no es que el cine hubiese inventado las *imagen-concepto*, lo específico es el tratamiento y el reajuste que sufrieron en el arte cinematográfico; pues la constitución de la imagen-concepto, se distancia de acuerdo del medio en el que se pretenda instaurar, si es por medio de la escritura, ya sea en la literatura o en la conceptualización filosófica no se corresponde a la inmediatez de la imagen del cine; puesto que por ser del cine se debe a la imagen, no como metáfora, sino que en efecto su ser obra es deudora en principio del fluir de imágenes, el encuentro

con el espectador es inmediato y no es necesario un encuentro previo con una experiencia anticipadora, como en el caso de la imagen de la lectura, al ser el texto una experiencia sin contexto, las relaciones que dan sentido a los conceptos es el contenido anticipado de experiencias relacionables o que se infiere que tienen lugar de encuentro; sin embargo, para Cabrera, la concepción que el ejercicio del lector como uno más esforzado que el del espectador del cine, no es una idea que le satisfaga, y por tal, propondrá más adelante las razones que no le permiten asumir dicha posibilidad.

De tal suerte, propone unos principios técnicos elementales para la construcción de conceptos desde la potencia expresiva del cinematógrafo. Con la apuesta de obtener el impacto afectivo cognitiva del concepto-imagen, expuesto al extraer la fórmula *sintaxis, semántica y pragmática*, “siendo la sintaxis la parte formal de la captación de objetos, la semántica todo lo que se refiere al contenido representacional (la parte «lógica» de la logopatía) y la pragmática todo lo que se refiere al espectador, a quien va a recibir las imágenes” (Cabrera, 2015, p. 37) cristalizado en tres técnicas. La primera, sobre la lectura de los ángulos de la cámara; la segunda, sobre la lectura de la secuencia de las imágenes; es decir, sobre el montaje y la tercera, sobre las pretensiones de afectos que la obra busca conseguir en el espectador.

8) Los *conceptos-imagen*: las soluciones lógicas, epistémicas y morales. Al asimilarse el cine con el arte mimético de la fotografía que además junta maneras narrativas morales en las que la estructura se basa en el principio del final feliz y el restablecimiento del orden, el cine no es un arte que pese a cerrarse en la preservación de la continuidad del merecimiento de justicia en reciprocidad al acto justo de la víctima y el castigo al victimario por su inequidad, pese a que pueda ser la intención del director, el cine se resiste en su propia manera a ser obligado a terminar la narrativa de forma cerrada. Privilegiando las historias desesperadas de una agonística injustificada, pero en tanto tal en ebullición constante.

## **A manera de conclusión**

El ejercicio de pensamiento que se realizó en este texto transcurrió mostrando como el cine emerge en la modernidad con todas las posibilidades que la misma le proporciona, pero con todos los efectos que a la modernidad se le endilgan.

El cine se convierte en una metáfora de reconocimiento del pensamiento moderno y logra con su dinámica y posicionamiento social, político, artístico y económico, no solo ser un divertimento, sino que también es una forma de conocimiento, tiene una especificidad, un estatuto conceptual que le permite navegar y batallar contra las otras formas del saber en la contemporaneidad. Una de las características claves de esta novedosa forma de conocimiento es la relación *razón-emoción* que el cine permite a través de soportes técnicos y artísticos.

## REFERENCIAS

- Aristóteles. (1994). *Metafísica*. Barcelona: Gredos.
- Aristóteles. (1999). *Poética de Aristóteles: Vol. IV*. Barcelona: Gredos.
- Badiou, A. (2004). El cine como experimentación filosófica. En G. Yoel (Coomp.), *Pensar el cine I la imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Barthes, R. (2007). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, C. (2008). *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Langre.
- Benjamin, W. (2017). *Escritos sobre cine*. (D. Pitarch, Ed.; A. Brotons, J. Navarro, J. Barja, M. Cuesta, y A. Gómez, Trads.). Madrid: Abada Editores.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires. Cactus.
- Cabrera, J. (2015). *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona: Gedisa.
- Chateau, D. (2012). *Cine y filosofía*. A oscuras.
- Deleuze, G. (1987). *El bergsonismo*. España. Catedra.
- Deleuze, G. (2008). *Imagen-Movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona. Paidós.
- Deleuze, G. (2009). *Imagen-Tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona. Paidós.
- Eisenstein, S. M. (1999). *La forma del cine*. Madrid: Siglo XXI Editores
- Epstein, J. (2019). *La lirosofía un ensayo del porvenir*. Buenos Aires: Cactus.
- Freud, S. (1986). *Cinco conferencias sobre Psicoanálisis, Vol. XI*. Buenos Aires: Amarrótu.



- Freud, S. (2016). *El Malestar en la Cultura*. Madrid: Akal.
- Flusser, V. (2010). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Editorial Trillas
- Grüner, E. (2005). Pier Paolo Pasolini: La tragedia de lo real. En G. Yoel (Coomp.), *Pensar el cine I la imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial.
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Hegel, F. (2007). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (2010). *Caminos de Bosque*. España. Alianza editorial.
- Hume, D. (2015). *Investigaciones sobre el entendimiento humano*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kant, I. (2007). *Crítica del Juicio*. (M. García, Trad.). Madrid: Espasa
- Marrati, P. (2006). *Gilles Deleuze Cine y Filosofía*. Buenos Aires. Nueva visión.
- Mengue, P. (2008). *Deleuze o el sistema múltiple*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Montiel, A. (1999). *Teorías del cine el reino de las sombras*. Novagráfik, S.A.
- Mora, X. (2019) Cine, enseñanza de la filosofía y pensamiento didáctico. Entrevista con Laura Galazzi. En: Díaz, J y Espinel, O. (Coomp.) *Fragmentos: leer, traducir e interpretar*. Uniminuto pp. 249-257
- Nietzsche, F. (2011). *Obras completas*. Madrid: Tecnos.
- Ovidio, P. (1983). *Metamorfosis*. Barcelona: Bruguera.
- Platón. (1985). *Diálogos, I tomo*. Barcelona: Gredos.
- Proust, M. (2011). *En búsqueda del tiempo perdido: Vol. IV*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte*. Shangrila.
- Romaguera, I. y Ramio, J. (2010). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Catedra.
- Román, R. (2005). El escepticismo antiguo: Pirrón de Elis y la indiferencia como terapia de la filosofía. *Daimon. Revista de Filosofía*, (36), 35-51.
- Vertov, D. (1985). *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov*. University of California Press



# *Batman: el caballero de la noche:* **entre lo público y lo privado<sup>1</sup>**

Ronald Fernando Díaz Castro<sup>2</sup>

*Sufrir a causa de las inevitables ráfagas del destino es bastante malo, sufrir debido a que otros no estiman el verdadero valor de nuestra vida es incluso peor (1996, p.25)*  
-Thomas Nagel-

*Todos los filósofos tienen en su activo esta falta común: partir del hombre actual y pensar que en virtud del análisis pueden llegar hasta el fin propuesto. Involuntariamente, se representan al hombre como una aeterna veritas, como elemento fijo en todas las variantes, como medida cierta de las cosas. Pero todo lo que el filósofo enuncia respecto del hombre, es un testimonio acerca del hombre mismo en relación a un espacio de tiempo muy limitado (1986, p. 18)*  
-Friedrich Nietzsche-

## **El cine como vehículo moral**

Rorty (1991) hace una interesante y seductora apuesta por la literatura por encima de la filosofía como fuente de reflexión ética, para él la literatura es mucho más importante en cuanto que, a su juicio, resulta más útil para conseguir un progreso moral

Ello no es tarea, sino de géneros tales como la etnografía, el informe periodístico, los libros de historietas, el drama documental y, especialmente, la novela (...) nos proporcionan detalles acerca de formas de sufrimiento padecidas por personas en las que anteriormente no habíamos reparado (...) nos dan detalles acerca de las formas de crueldad de las que somos capaces y, con ello, nos permiten redescubrirnos a nosotros mismos (p.18).

La literatura favorece la ampliación de la capacidad de imaginación moral, hace más sensibles a los sujetos, en la medida en que agudiza la comprensión de lo diferente entre las personas y la diversidad de sus necesidades. La literatura a diferencia de la filosofía entra en contacto

---

<sup>1</sup> Capítulo derivado del proyecto de investigación *Creación, cultura política y educación* con código SGI 2722, financiado por la Dirección de Investigaciones de la UPTC Grupo de investigación filosofía, sociedad y educación, de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

<sup>2</sup> Filósofo, docente de la Escuela de Filosofía en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, investigador GIFSE.

directo con la realidad humana. A través de la ficción promueve la capacidad de recrear de manera creativa las condiciones de sufrimiento del otro. Por el contrario, el carácter esencialista y universalista de la filosofía la abstrae de las particularidades vernáculas de las condiciones socioculturales que viven las personas, obstaculizando la posibilidad del reconocimiento del otro como un ser capaz de experimentar dolor. En este orden de ideas, es la literatura y no la filosofía la que tiene más probabilidades de propiciar la solidaridad. La literatura mediante la descripción de experiencias humanas concretas que pueden ser compartidas en un lenguaje común y atractivo, no de fórmulas abstractas y complejas, puede contribuir a superar la tensión cotidiana del sujeto entre lo público y lo privado, y de esta manera generar empatía en función de una sociedad cada vez más solidaria.

Ahora bien, Rorty (1991) comprende por literatura “toda especie de libros que sea concebible, que tengan relevancia moral; que sea concebible, que puedan modificar la percepción que se tiene de lo que es posible e importante” (p. 100). A pesar de que Rorty (1991) se refiere explícitamente a la literatura como una “especie de libros”, en función de su argumento de compartir las experiencias humanas concretas en un lenguaje común y atractivo, no nos será ilícito extender la categoría a la novela gráfica y las producciones audiovisuales, en tanto que, para él

(...) la ampliación de aquel término nada tiene que ver con la presencia de «cualidades literarias» en un libro. Lo que ahora se espera es que el crítico, más que descubrir y hacer ver esas cualidades, facilite la reflexión moral sugiriendo revisiones en el canon de modelos y de informantes morales, y sugiriendo formas de allanar las tensiones dentro de ese canon, o, si es necesario, de suscitarlas (Rorty, 1991, p. 100).

Además, reconoce que “la novela, el cine y la televisión poco a poco, pero ininterrumpidamente, han ido remplazando al sermón y al tratado como principales vehículos del cambio y del progreso moral” (Rorty, 1991, p. 18). Tanto la literatura como el cine tienen una característica común, a saber, las dos se valen de la palabra para contar una historia, en el cine se busca narrar una historia claramente en un tiempo determinado, sintetizando cientos de páginas de un guion. Muchas famosas obras literarias han sido llevadas a las pantallas mostrando de esta manera la complementariedad de estas dos disciplinas; el cine recibe de la literatura relatos, argumentos, formas

y estilos, y la literatura recibe del cine una mirada narrativa diferente y un medio mucho más masivo de difusión.

Julio Cabrera (1999) redactó la primera edición de su obra “*Cine: 100 años de filosofía*” en la cual, expone como tesis central la existencia de una relación interna entre cine y filosofía, en cuanto que ambos observan la condición humana, sus rasgos y particularidades. Cabrera nos propone hacer uso de la razón logopática para poder correlacionar conceptos con imágenes, cine y filosofía. Nos permite ver que la razón filosófica tradicional abstracta, fría y disciplinar puede ser provista de afectividad mediante el cine y la imagen, haciéndola más cercana al hombre de carne y hueso. Estudiar estas posibles relaciones entre la imagen, el cine y la filosofía, y en consecuencia con la política, nos acerca a la tesis rortiana de que el héroe por excelencia de una comunidad debe ser el poeta y no el científico. Que es la literatura y no la filosofía, la que tiene más probabilidades de generar estructuras organizadoras del mundo, de generar sociedades potencialmente más solidarias.

Por otra parte, Natalia Radetich (2012) con respecto a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin, nos dice que quizás uno de los rasgos más notables de la obra es su insistencia en la necesidad de pensar el arte en su vinculación con lo político. Para ella, Benjamin entrevió en la obra artística una posibilidad de emancipación social. Por tanto, es necesario leer la obra arte contemporánea en la perspectiva de su indisoluble relación con lo político. Esta reflexión de la obra de arte mediada por lo político nos permite leer en ella problemas como la tensión de lo público y lo privado. Para el caso particular de la obra de arte postaurática de reproducción técnica, su vínculo con lo político se ve reforzado por su facilidad para generar cercanía con el espectador, como puede entreverse en la novela gráfica y las producciones cinematográficas.

Sin lugar a duda, este propósito se simplifica con las técnicas de reproducción en serie de la obra, como lo establece Benjamin (2003). El surgimiento de las técnicas permite el acercamiento de la obra de arte a la población de forma masiva. Para Benjamin el acceso de las masas a la obra artística, en particular al cine como obra de reproducción técnica, potencializa, según él, su carácter emancipatorio. Pablo Turnes (2009) nos dice al respecto que

(...) queda revelado el artificio dentro del artificio: la ficción, aun cuando se nos presente como inocente y evasiva, es parte constitutiva de un proceso productivo —en este caso en el campo cultural—, que vehiculiza y que es en sí misma un cuerpo de valores, de reglas, de conductas cuyo fin y en última instancia, su legitimidad, dependen de un juicio especializado (p. 3).

Concebir una obra de arte como resultado de la inspiración divina de un ser superior rompe con la cercanía de la obra a la población, pues no es asunto solo de unos pocos ilustrados, sino que está al alcance de la mayoría “en ninguna parte como en el cine las reacciones individuales, cuya suma compone la reacción masiva del público, se encuentran condicionadas de entrada por su manifestación inminente” (Turnes, 2009, p. 82) para Benjamin (2003) con la ayuda del cine el hombre hace una representación del mundo circundante. El cine para él enriquece el mundo de lo significativo del sujeto haciendo analizables cosas que antes no lo eran:

(...) al subrayar detalles escondidos de utensilios que nos son familiares, al investigar ambientes banales bajo la conducción genial del lente, el cine incrementa, por un lado, el reconocimiento de las inevitabilidades que rigen nuestra existencia, pero llega, por otro, a asegurarnos un campo de acción inmenso e insospechado. Parecía que nuestras tabernas y avenidas, nuestras oficinas y cuartos amueblados, nuestras estaciones y fábricas nos encercaban sin esperanza; pero llegó el cine con su dinamita de las décimas de segundo e hizo saltar por los aires este mundo carcelario, de tal manera que ahora podemos emprender sin trabas viajes de aventura en el amplio espacio de sus ruinas (Benjamin, 2003. pp. 85-86).

De esta manera, el cine es capaz de introducirse en el pensamiento de las masas, movilizar discursos que de ninguna otra manera nos hubiese sido posible. Es aquí donde se da el punto de encuentro entre Benjamin y Rorty en cuanto que ambos conciben el cine como un vehículo que puede movilizar un mensaje moral a cualquier parte y generar cercanía con las masas. También se encuentran en cuanto a su disposición al “culto”, por parte de Benjamin a la obra de arte y a la filosofía tradicional por parte de Rorty. Por parte de Benjamin, se refiere al arte de culto como aquel en donde el artista es visto como un ser divino y su obra como el resultado de la inspiración divina, un arte restringido para un pequeño grupo de iluminados. El arte de reproducción técnica, según Benjamin (2003),

rompe con este tipo de arte al poner la obra al alcance de las mayorías “por primera vez en la historia el mundo de la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a esta de su existencia parasitaria dentro del ritual” (p. 51). Al tratarse de un arte seriado impide la identificación de un aura en la obra por falta de la unicidad de la misma.

Rorty (1991) por su parte, enfila sus armas en contra de la filosofía tradicional representada en la metafísica clásica, para la cual la figura del científico es la figura del héroe por excelencia y cuyo objetivo es encaminar a la filosofía en los senderos seguros del método científico. Para Rorty, aceptar el carácter contingente del lenguaje nos permite darnos cuenta de que el lenguaje científico es tan solo un lenguaje más entre un vasto número de estos sin ninguna cualidad especial de descubrimiento de una verdad inmutable. Tanto Benjamin como Rorty rechazan el culto, por un lado, a un tipo de arte en particular y por otro, al lenguaje científico, y para los dos existe una ruptura con la tradición a partir de la división de los objetos de culto.

Ahora bien, si partimos de aceptar la tesis según la cual el cine, por tratarse de un arte de reproducción técnica, es un mejor movilizador de un mensaje moral, podremos centrarnos en la identificación de dicho mensaje en una obra específica de alta difusión, como lo es el caso de la novela gráfica *Batman: The Dark Knight Returns* de Frank Miller en su adaptación cinematográfica *Batman: el caballero de la noche* dirigida por Christopher Nolan (2008).

## **Del encuentro con la obra**

La novela gráfica es entendida como un nuevo tipo de historieta, la cual está dirigida a lectores adultos, tiene formato de libro, usualmente está escrita por un autor único, narra historias de larga duración y además, posee rasgos literarios. Para Turnes (2009), la novela gráfica exige del lector constantes reconstrucciones de significados y símbolos y así mantener la coherencia narrativa “Las posibilidades de la novela gráfica consisten en reinventar radicalmente las formas de lectura, y de construcción de significado. Esto se debe a que su dinámica narrativa logra reconstituir de manera singular la relación entre imagen y palabra” (p. 5). Esta exigencia de la lectura gráfica rompe con la lectura tradicional otorgándonos mayor capacidad crítica. A

pesar de que la novela gráfica contempla un nivel mayor de complejidad en cuanto que su narrativa es más extensa y contiene rasgos literarios, en contraposición al comic, no deja de estar dirigida a un público masivo no especializado, se trata de un arte de reproducción serial de masas. Turnes (2009) nos dice que

(...) A lo largo de varios siglos, la misma transformación del sistema, el desarrollo tecnológico impulsado por el capital y la complejización en varios aspectos de las sociedades en un sistema global y globalizado, nos revelan nuevas posibilidades para la construcción de un arte popular en el mejor sentido de la palabra, o si se quiere, un arte de la multitud (p. 5).

Fueron, efectivamente, los desarrollos tecnológicos de la sociedad globalizada los que posibilitaron el surgimiento y progreso de un arte de masas como lo es la novela gráfica y fueron estos mismos desarrollos tecnológicos los que posibilitaron el surgimiento de nuevas técnicas de reproducción serial como la fotografía y la cinematografía como formas de arte de difusión masivas. Sin embargo, algunos autores como Bazin (2008) sostienen que resulta erróneo considerar que el cine surgió a partir de los desarrollos técnicos que lo hicieron posible, para él “se produce siempre una realización aproximativa y complicada de la idea que precede casi siempre al descubrimiento industrial que permite la aplicación práctica” (p. 18). A pesar de las lecturas contrapuestas del surgimiento del cine, es innegable que las condiciones técnicas facilitaron su aparición como arte de masas. La tecnología al servicio del arte permite su acercamiento al público de manera masiva. Para Benjamin (2003) la importancia social del arte radica en la posibilidad de acercar al público la actitud de disfrute y juicio crítico.

Ahora bien, para Benjamin (2003) dicha relación entre el sistema de aparatos y el sujeto, es la razón social fundamental del arte. Para él, el cine cumple con este propósito por la forma como el hombre se representa y se reconoce ante el sistema de aparatos y también por la manera en que le ayuda al hombre a hacerse representaciones del mundo circundante. De esta forma, el cine permite instaurar una percepción colectiva, y a su vez se apropia de modos de percepción individual, genera aglutinamiento social en torno a un interés colectivo.

El cine ha abierto una brecha en la antigua verdad heracliteana: los que están despiertos tienen un mundo en común, los que sueñan tienen uno cada uno. Y lo ha hecho, por cierto, mucho menos a través de representaciones del mundo onírico que a través de creaciones de figuras del sueño colectivo, como el ratón Mickey (...) (Benjamin, 2003, p. 87).

La tecnificación del arte tiene la potencialidad de producir peligrosas tensiones entre las masas. La posibilidad de ser un vehículo masivo de información compromete al arte de reproducción técnica con el público de manera ambivalente. Si bien puede generar tensiones también puede disolverlas

(...) se llega al reconocimiento de que esta misma tecnificación ha creado la posibilidad de una vacuna psíquica contra tales psicosis masivas mediante determinadas películas en las que un desarrollo forzado de fantasías sádicas o alucinaciones masoquistas es capaz de impedir su natural maduración peligrosa entre las masas (Benjamin, 2003, p. 87).

Al respecto, Rorty (1991) nos dice que la solidaridad depende de descripciones detalladas de cómo son las personas que desconocemos y de cómo somos nosotros, para lo cual resulta ideal la ficción. La reconstrucción creativa de historias, la invención de personajes e historias posibles e incluso la alta fantasía o la animación contribuyen a este propósito. Para él, por medio de la ficción se pueden transmitir detalles de las formas de crueldad e inevitablemente generar empatía con el dolor del otro. Benjamin (2003) en sintonía con Rorty (1991) considera que “Las colosales cantidades de sucesos grotescos que se consumen en el cine son un agudo indicio de los peligros que amenazan a la humanidad a partir de las represiones que la civilización trae consigo” (p. 88).

El valor de exhibición del cine está en su función de exhibición ante las masas en cuanto que son las masas quien lo juzgan. Es con el público con quien tiene que vérselas la obra. Benjamin (2003) compara esta relación del público con la obra, con la del aficionado con el deporte “Tal como sucede con la técnica del deporte, la técnica del cine implica que todo el que presencia los desempeños exhibidos por ella lo hace en calidad de semiexperto” (p. 75). Son las masas las que juzgan la obra poniendo de esta manera sobre la mesa las pretensiones del espectador ante la misma:

La reproductibilidad técnica de la obra de arte transforma el comportamiento de las masas con el arte. Por ejemplo, de ser el más atrasado a la vista de un Picasso, se convierte en el más adelantado ante un Chaplin, por ejemplo. El comportamiento adelantado se caracteriza aquí por el hecho de que, en él, el placer en la mirada y la vivencia entran en una combinación inmediata y de interioridad con la actitud del dictaminador especializado (Benjamin, 2003, p. 82).

Lo anterior hace parte de la labor social de la obra “mientras más disminuye la importancia social de un arte, más se separa en el público —como se observa claramente en el caso de la pintura— la actitud de disfrute y la actitud crítica” (Benjamin, 2003, p. 82). Sin embargo, Benjamin reconoce que no siempre el arte cumple con dicha función social, sino que tiene otras pretensiones con respecto a su público y este con respecto a la obra. Sí bien la disminución de la función social de la obra puede, como afirma Benjamin, disminuir la capacidad de disfrute y actitud crítica del público no quiere decir que este se distancie completamente de la obra o pierda su interés sobre la misma.

El arte de masas, se pensaría en principio, por su particularidad de ser reproducible serialmente disminuiría la capacidad de disfrute por parte del espectador, entendido el disfrute como la sensación que experimenta el público especializado al encontrarse con la obra, sensación que dista mucho de la de las masas que buscan simplemente diversión “las masas buscan diversión en la obra de arte, mientras que el amante del arte se acerca a esta con recogimiento” (Benjamin, 2003, p. 92). Sin embargo, podría pensarse también que, por ser un arte de reproducción técnica, por medio de él podría masificarse la capacidad de disfrute de la obra. Con esto Benjamin (2003) pone de manifiesto la diferencia entre dos tipos de público; por un lado, las masas para quienes la obra sería momento para el entretenimiento y el amigo del arte, para quien la obra es objeto de devoción

(...) quien se recoge ante una obra de arte se hunde en ella, entra en la obra como cuenta la leyenda del pintor chino que contemplaba su obra terminada. La masa, en cambio, cuando se distrae, hace que la obra de arte se hunda en ella, la baña con su oleaje, la envuelve en su marea (p. 93).



Ningún otro arte en la historia ha servido tanto al fin del entretenimiento como el cine, a tal punto que algunos piensan que su fin último es la diversión. Duhamel (1930) considera particularmente molesto del cine el tipo de intervención que suscitan las masas, se refiere al cine como una forma de ocupar el tiempo en función simplemente del divertimento “dirigido a personas incultas consumidas por sus preocupaciones y agobiadas por el trabajo a las que no exige ninguna capacidad de pensamiento” (p. 58). La generalización de Duhamel resulta muy desacertada si tenemos presente la multiplicidad de pretensiones del público con respecto a la obra y las pretensiones mismas del autor o el papel social y político que esta puede desempeñar. Una estudiante al ser cuestionada con respecto a sus pretensiones sobre la obra cinematográfica contestó: “Hay cine basura y cine constructivo. Y qué busco en las películas (...) algunas las veo por academia, otras por intriga, otras por crítica o finalmente solo para quitar el aburrimiento”. Esto demuestra que, si bien, existe cine “basura”, como lo manifiesta la estudiante, que estaría dirigido al tipo de público que refiere Duhamel, no se debe generalizar ni la finalidad de la obra cinematográfica ni las pretensiones del público ante la misma.

Ahora bien, no hay que desconocer el papel social y político que el cine puede desempeñar. La relación entre la estética y la política es utilitarista en forma recíproca, para Benjamin se trata de una estetización de la política y una politización del arte. Benjamin (2003) refiere específicamente al ejemplo del nazismo alemán durante la Segunda Guerra Mundial, donde medios de reproducción técnica, como cine y radio, fueron usados para exaltar la figura del gobernante y por ello nos dice que: “el fascismo se dirigía hacia una estetización de la vida política” (p. 96). El uso del cine para exaltar la figura de Adolf Hitler y como medio de propaganda de los regímenes totalitarios logró un fuerte apoyo popular. Sin lugar a duda, esta instrumentalización de los recursos visuales y estéticos del cine en función de un fin político tenía como objetivo la manipulación de las masas. Dicha manipulación resultaba tan efectiva que se llegaba a la contemplación de la “belleza de la guerra” por parte de las masas, la muerte y la destrucción despertaban en ellas un supuesto goce estético. Ahora bien, puede darse el proceso de instrumentalización contrario, la politización del arte. Se trata del uso de dilemas sociales y políticos en la narrativa de las audiovisuales con el fin de despertar juicio crítico y disfrute reflexivo en el

público, un ejemplo de ello, popular y de alta difusión, es *El gran dictador* (1940) de Charles Chaplin, la cual se constituye como una denuncia de las atrocidades promovidas por el nazismo.

Lo anterior nos deja con varios escenarios posibles con respecto al problema de los fines de la obra y las pretensiones del público ante la misma. Por una parte, el autor puede tener pretensiones morales y políticas con su obra, dirigidas a un público específico capaz de leerlas e interpretarlas o bien puede tener las mismas pretensiones para un público general independiente de sus capacidades, en cuyo caso, a pesar de las pretensiones del autor, el público puede no darle ninguna connotación política. Puede que el autor no tenga ninguna pretensión política con la obra y el público se la dé; como puede que no se la dé, en cuyo caso, tanto el autor como el público habrán cumplido con sus pretensiones ante la obra, a saber, la diversión. Sin embargo, el caso más paradigmático es cuando la pretensión del autor es doble, en cuanto que pretende llevar un mensaje moral o político y a la vez divertir al público; dicha obra estaría dirigida tanto al público especializado que busca recogimiento como al público vulgar que encuentra diversión y tanto las pretensiones de los unos como las de los otros estarían satisfechas. Una obra de estas dimensiones por supuesto estaría dirigida a las masas y se valdría de la técnica para su reproducción serial, en cuyo caso ningún arte ha sido tan efectivo como el cine. Este es el caso de la trilogía Batman de Christopher Nolan: *Batman inicia* (2005), *El caballero de la noche* (2008) y *El caballero de la noche asciende* (2012). Esta serie de películas se encuentra dentro de la categoría denominada como cine hollywoodense referido a la industria audiovisual estadounidense, la industria de mayor crecimiento, expansión y predominio en el mundo. Éxito que sin lugar a dudas puede atribuirse, entre otras cosas, a su valor de entretenimiento. Es un tipo de cine de difusión masiva, que no se piensa como dirigido a un público especializado, sin mayores pretensiones más allá que el entretenimiento (dejando de lado por supuesto las pretensiones económicas). Sin embargo, es la hegemonía del cine hollywoodense en la industria audiovisual y su alta demanda lo que lo hacen tan atractivo para los propósitos del presente escrito. Sin lugar a dudas, un mensaje moral o político se verá mejor servido entre más masiva sea la técnica usada para su reproducción. Es por esto que a pesar de que el atractivo del cine hollywoodense sea su valor de entretenimiento es en

función de este mismo que se hace igualmente atractivo para la moral y la política, potencializando la capacidad de generar reflexión moral más allá del público especializado. Lo anterior, dejando de lado la cuestión de sí en efecto son necesarias ciertas capacidades especiales por parte del público para leer e interpretar dicho mensaje o si esta hegemonía del cine hollywoodense es una forma de instrumentalización del arte para imponer una supremacía ideológica, política y social en el espectador común. La cuestión aquí es identificar los aspectos morales y políticos en una obra audiovisual hollywoodense de alta difusión que pueden propiciar juicio crítico en el espectador, más allá del simple entretenimiento. Para lo cual, se tomará como referente la segunda entrega de la trilogía anteriormente mencionada de Christopher Nolan *Batman: el caballero de la noche* de 2008.

### **El héroe, el deber ser y la ley**

Batman fue un personaje construido por Bob Kane y Bill Finger que por primera vez apareció en 1939 en la revista *Detective comics* N.º 27 propiedad de DC Comics en la historieta titulada *El caso del sindicato químico*. Su identidad secreta es Bruce Wayne (Bruno Díaz en algunos países de habla hispana), se trata de un multimillonario filántropo con un emporio empresarial (Empresas Wayne) reconocido por la ciudadanía de Ciudad Gótica (Gotham City). Bruce Wayne presencia el asesinato de sus padres, Thomas Wayne y Martha Wayne, durante un asalto cuando era niño. A partir de este trágico episodio decide emprender una campaña de venganza en busca de justicia, para lo cual decide empezar a entrenarse tanto física como intelectualmente. Valiéndose de su posición económica se arma de artilugios tecnológicos de combate e inspirado en los murciélagos, fuente de su mayor temor, decide convertirse en Batman. Se trata de un solitario combatiente del crimen, inspirado por la traumática muerte de sus padres y su búsqueda de justicia, que quiere hacer de ciudad Gótica un lugar más seguro. Su repentina aparición como *el vengador de la noche*, un enmascarado valiente, habilidoso físicamente, fuerte, inteligente y ante todo defensor de la justicia le valieron el reconocimiento de los ciudadanos de Gótica. Dicho reconocimiento por parte de los ciudadanos le da el aval de héroe de la ciudad, a pesar de su actitud anárquica al querer imponer justicia por cuenta propia.

El héroe por tanto es considerado como tal en función de su actitud de servicio hacia los demás, por su naturaleza solidaria. Lo que determina su calidad de héroe es su capacidad de sacrificio hacia los demás, sacrificio que incluso podría llevarlo hasta la muerte. Esta actitud altruista basada en el sacrificio determina la valoración heroica de la acción del héroe. En el caso de Bruce Wayne, a pesar de que sus motivos en principio son personales por tratarse de la búsqueda de justicia por el asesinato de sus padres, cosa que podría leerse como búsqueda de venganza, cuando encarna el papel del Batman su condición de héroe lo compromete con las demandas de justicia de los demás ciudadanos de Gótica. Asume con esto la posición de sacrificio por los demás que caracteriza al héroe. Poniendo de manifiesto la posición ambivalente en la que se encuentra Batman con respecto a sus motivaciones personales y su compromiso con los demás, posición que para el caso particular de Batman es imposible superar por su naturaleza inminentemente humana, que lo diferencia de los demás héroes de su tipo. Se hace entonces necesario para él la superación de las motivaciones personales en función de un bien superior, la búsqueda del bien común. Cualquier rastro de motivación egoísta de las acciones del héroe puede ser leído como causa suficiente para descalificar el carácter heroico de sus acciones, por lo cual Batman se ve obligado a renunciar a sus pretensiones de venganza de los asesinos de sus padres. El héroe debe ser ejemplar, su comportamiento debe ser extraordinario y debe caracterizarse por ser bondadoso, generoso, firme, valiente y sacrificado. Jaime Arias Cayetano (2015) nos dice respecto a la figura del héroe que:

(...) Puede ser alguien nacido ya con esas cualidades y que en el curso de su vida se ve envuelto en retos que lo ponen a prueba; o bien uno que, aun siendo aparentemente normal, ha surgido de alguna tragedia personal o se dirige a ella, y en medio de la misma, demuestra tener esas cualidades. Soporta grandes pérdidas sin venirse abajo. Si se cae, logra levantarse. Se enfrenta a violentos sacrificios y no pide nada a cambio. Piensa antes en el bien de los demás que en sí mismo. Puede ser cruel, egoísta o peligroso, pero siempre, al fin, demuestra estar por encima de sus propias debilidades y contradicciones. A veces es perseguido injustamente por alguien más poderoso. En ocasiones el resto de seres humanos no lo comprenden. La justicia, la bondad, la solidaridad guían sus actos. No le teme a la propia muerte, o se impone sobre su temor, en orden a lograr algo más valioso. Incluso es posible que sufra una auténtica “conversión” a lo largo de la narración, lo que le sitúa como ejemplo moral (párr. 3).

El caso de Batman es particular, en cuanto que no tiene superpoderes, recurre a su intelecto, acompañado de herramientas científicas y tecnológicas para emprender su campaña en busca de justicia y defensa de los ciudadanos de Gótica de la criminalidad. Batman, a pesar de sus pretensiones de superioridad moral, basadas en su modelo de comportamiento, no puede liberarse de su condición ineludiblemente humana. Este lado humano del héroe lo hace más cercano a nuestro tiempo y espacio, a nuestras vivencias y cotidianidad, lo que lo hace más carismático y permite la identificación del público con él. Sin embargo, esta misma naturaleza humana que lo hace carismático es su mayor debilidad, por lo cual, el héroe intenta mantener ocultas las cualidades más predominantemente humanas, como lo puede ser la emotividad. El héroe humano, demasiado humano, debe preciar de contar con habilidades que lo distinguen del ciudadano común. Fuera de las herramientas tecnológicas con las que cuenta por su posición económica, Batman presume superioridad moral. Su práctica moral es lo específico de su acción. Batman, puede tomar las decisiones más difíciles sin las repercusiones civiles y sociales, puede hacer lo que nadie más puede, detrás de su rostro enmascarado.

Batman es llevado a las pantallas por primera vez en 1989 por Tim Burton en una película protagonizada por Michael Keaton con un éxito exorbitante, dando inicio a una serie de adaptaciones de la novela gráfica para la gran pantalla que, sin lugar a dudas, lograron aumentar la popularidad del tan aclamado héroe. En 2005, Christopher Nolan da inicio a su trilogía basada en el hombre murciélago, protagonizada por Christian Bale y producida por la Warner Bros. En 2008, estrena su segunda entrega titulada *Batman: el caballero de la noche*, en la cual podemos identificar la presunción de superioridad moral del héroe. Al inicio de la película un imitador, un ciudadano del común, reclama a Batman por su posición privilegiada ante la justicia:

*Batman –No quiero volverlos a ver*

*Ciudadano –Solo queríamos ayudarte*

*Batman –No me hace falta*

*Ciudadano –¿Quién te da el derecho? ¿Cuál es la diferencia entre tú y yo?*

*Batman –Que yo no uso hombreras*

El reclamo del imitador a Batman es ¿por qué uno de “nosotros” un ciudadano común, puede abogarse hacer justicia por mano propia como derecho y el resto de nosotros no puede hacerlo? ¿Qué tiene de especial la figura del héroe que le permite estar por encima del resto de la ciudadanía? El reclamo del imitador pone en evidencia a Batman en cuanto que este asume un lugar de superioridad con respecto a los demás ciudadanos, amparado en las habilidades que lo caracterizan y diferencian del ciudadano común. Su presunta superioridad moral le provee de facultades especiales que cualquier otro no puede asumir por su debilidad ante el tamaño de la responsabilidad y nivel de sacrificio que implica el asumir el papel del juez imparcial que debe impartir justicia. Batman asume esta responsabilidad solo y rechaza la colaboración del ciudadano del común aduciendo implícitamente por su seguridad y asume así la disposición de sacrificio característica del héroe. Tanto así que su sacrificio le vale el reconocimiento como el héroe que Gótica merece al final de la película; el jefe de policía James Gordon al ser cuestionado por su hijo de por qué Batman huía si no había hecho nada malo, responde “Porque es el héroe que Gotham se merece, pero no el que necesita ahora. Así que lo perseguiremos porque él puede resistirlo. Porque no es un héroe. Es un guardián silencioso, un protector vigilante. Un caballero oscuro”.

Es el reconocimiento por parte del ciudadano común, de la fuerza para soportar el sacrificio, le da una posición preferente de superioridad al héroe, lo que lo hace moralmente superior a los demás. Sin embargo, el sacrificio no es justificación suficiente del actuar por fuera de la ley del héroe para algunos ciudadanos, y ante la imposibilidad de dar cuenta por la justificación moral de su posición preferente, a Batman no le queda más salida que el sarcasmo como respuesta. La arrogancia del héroe al adjudicarse el derecho de impartir justicia y negárselo a los demás actuando en su nombre, es castigada por sectores de la población de Gótica:

*Natasha: Gótica necesita héroes como tú, no un hombre que piensa que está por encima de la ley.*

*Bruce: Exactamente ¿Quién eligió al Batman?*

*Harvey: Nosotros lo hicimos. Todos los que nos quedamos sin hacer nada y dejamos que la escoria tomara nuestra ciudad.*

*Natasha: Pero esto es una democracia, Harvey.*

*Harvey: Cuando sus enemigos estaban a las puertas, los romanos suspendían la democracia y elegían un hombre para proteger la ciudad. Y no se consideraba un honor, se consideraba un servicio público.*

*Rachel: Harvey, La última persona que los romanos eligieron para proteger la ciudad se llamó Cesar, y él nunca entregó el poder.*

*Harvey: Muy bien, entonces. O mueres como un héroe, o vives lo suficiente para verte convertido en un villano. Mira, quienquiera que Batman sea, él no quiere estar haciendo esto por el resto de su vida. ¿Cómo podría? Batman está buscando a alguien que tome su lugar.*

*Natasha: ¿Alguien como tú, Señor Dent?*

El reclamo de la bailarina es contundente en cuanto a la necesidad para la ciudad de un verdadero héroe que actúe dentro de la ley, rechazando de esta manera la acción del hombre común que cree que puede estar por encima de la misma y ejercer justicia por mano propia. La discusión gira en torno a la dialéctica entre la ley y la justicia, mientras que unos defienden el respeto por la ley los otros defienden un supuesto valor más elevado, la justicia,

(...) No son pocas las ocasiones en que el héroe es un incomprendido, incluso es considerado un delincuente. Existen las sociedades que desprecian a sus propios héroes. Incluso, su heroicidad se transforma en tal precisamente porque se produce ese choque entre sujeto y colectividad, que perfectamente puede ser denominado tragedia (Arias, 2015, párr. 7).

En este orden de ideas, mientras que para los unos la acción de actuar por fuera de la ley es un acto criminal, para los otros, es un acto heroico. Sin embargo, al final de la conversación parecen llegar al consenso de que un héroe que actúe por fuera de la ley no es el ideal de héroe que necesita la ciudad. Parte del consenso es que el héroe que remplace a Batman tiene que ser alguien que actúe desde la legalidad y no requiera de una identidad secreta. Esta idea es apoyada incluso por el mismo Batman, quien reconoce que la ciudad necesita un héroe de verdad, un héroe sin máscara y se refiere a Harvey Dent diciéndole “Eres el símbolo de esperanza que yo jamás podría ser, tu lucha contra el crimen organizado es el primer rayo de luz legítimo que ve Gótica en décadas”. Se trata de un fiscal del distrito de



la ciudad, reconocido como “el caballero blanco”. El término “caballero” hace alusión al hombre recto, moralmente correcto e inquebrantable, cualidades que Dent comparte con Batman y los hace merecedores del mismo apelativo. El “blanco” que significa pureza, transparencia (y concuerda con su apariencia física), simboliza su actuar bajo la luz de la ley, un rasgo esencial que lo diferencia de Batman.

### **El héroe entre lo público y lo privado**

Podría pensarse en principio que el conflicto de Batman consiste en cómo logra reconciliar su ideal político de justicia con el ideal político de la colectividad, que podría verse materializado en el reclamo del imitador con respecto al lugar privilegiado en el que se encuentra el héroe para impartir justicia bajo sus propios preceptos morales, que ocasionalmente concuerdan con los idearios colectivos de moralidad. Su posición privilegiada ante el ejercicio de la justicia choca con el principio de igualdad que demanda la colectividad para las acciones de los individuos en el escenario de lo público. A pesar de que la acción del héroe se realiza en nombre de la justicia, resulta paradójico que se transgreda el principio de igualdad ante la misma, ya que no todos los ciudadanos se encuentran en la posición de privilegio ante la administración de justicia de la que goza el héroe. El reproche de Natasha (la bailarina) con respecto al actuar de Batman por fuera de la ley, puede considerarse también un choque entre lo público y lo privado, en cuanto que, el interés público por el respeto y cumplimiento de la misma representan para el ciudadano seguridad y armonía social, mientras que para Batman actuar fuera de la ley está justificado en función de lo que, para él, es un bien superior, a saber, la justicia, su concepción personal de justicia, que de ninguna manera puede corroborar corresponda con la de la colectividad. Sin embargo, el problema de Batman tiene que ver con su naturaleza esencialmente humana. Según Thomas Nagel (1996) el problema de intentar reconciliar la posición del individuo con la posición de la colectividad es una cuestión relativa, en 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 tienen que entenderse brotando de la división que se da en cada individuo, entre dos puntos de vista: el personal y el impersonal. El segundo representa las exigencias de la colectividad y plantea sus



demandas a cada individuo. Si no existiera no habría moralidad, solamente se daría la confrontación, el compromiso y la convergencia ocasional de las perspectivas individuales. Cada uno de nosotros es sensible a las demandas de otros por medida de la moralidad pública y privada, porque el individuo no se sitúa exclusivamente en su propio punto de vista (p. 11).

Esta división interna de cada individuo a la que se refiere Nagel, no es ajena para Batman, su humanidad lo hace susceptible ante la misma y sus pretensiones de rectitud moral por su condición de héroe, que le exigen un comportamiento intachable, lo ponen en una condición mucho más complicada. Batman, al igual que cualquier otra persona, tiene que vérselas con los conflictos propios de su condición humana y ninguna habilidad especial que presuma lo podrá librar de estos. Él, al igual que los demás seres humanos, tiene fuertes intereses personales: seres amados, proyectos de vida, gustos, creencias, entre otros. Por otra parte, desde una posición impersonal también reconoce las exigencias que, como parte de una comunidad, hace la colectividad, por ejemplo, una fuerte demanda de justicia. Para Batman, su reconocimiento social de héroe representa un agravante considerable para su yo dividido, su compromiso con la ciudadanía lo lleva a intentar subordinar su posición personal ante la impersonal, poniendo de manifiesto sus pretensiones de superioridad moral en cuanto que está dispuesto a asumir el sacrificio que significa el sometimiento de sus intereses personales ante las demandas de la colectividad:

Cuando inspeccionamos el mundo real desde el punto de vista impersonal, sus sufrimientos nos presionan: el alivio de la miseria, de la ignorancia, de las incapacidades, y la elevación de un mayor número de nuestros semejantes a unos niveles de existencia mínimamente dignos, parece extraordinariamente importante, y la primera exigencia que debería cumplir cualquier acuerdo social sería que mejore la posibilidad de contribuir a este objetivo. Se trata de colocar con toda claridad al juicio impersonal como lo más importante —el juicio que uno haría si estuviera observando el mundo desde el exterior—. Y si uno fuese realmente un poderoso y benevolente individuo externo que dispensa beneficios a los habitantes del mundo, probablemente intentaría producir el mejor resultado de acuerdo con la imparcialidad y la igualdad (Nagel, 1996, p. 20).

Batman, ante el apoyo de los ciudadanos de Gótica, quienes ven en él a alguien que está dispuesto a luchar por sus derechos y porque la justicia prevalezca sin que ellos tengan que encarnar la batalla en carne propia, se ve obligado a garantizarles imparcialidad absoluta, como si fuese el poderoso y benevolente individuo externo que dispensa beneficios que refiere Nagel. Se ve obligado a asumir la posición de un individuo externo imparcial que no tiene ningún tipo de interés comprometido en los conflictos que pretende solucionar. Sin embargo, Batman no puede asumir esa posición externa del ser imparcial porque es tan humano como cualquier otro ciudadano. Batman, al igual que los demás, no puede eliminar sus intereses personales y desconocer su naturaleza.

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. Pero puesto que la posición impersonal no te saca fuera de todo, lo mismo debe ser verdad de los valores que brotan de otras vidas (Nagel, 1996, p. 18)

El grado de imparcialidad aceptable por parte de los individuos inmiscuidos en un conflicto dependerá de la importancia que tenga para cada uno el interés personal en disputa, Nagel (1996) lo explica de la siguiente manera:

Por ejemplo, si usted y yo descubrimos que queremos el último panecillo en la bandeja de los postres, no la emprenderemos a empellones, sino que probablemente dejaremos que el resultado sea determinado por algún procedimiento mutuamente aceptable aunque sea arbitrario o, conocido el grado de preferencia, ofrecérselo a quien lo tenga mayor si se puede determinar. Al hacer esto ninguno ha renunciado a su preferencia personal de que él debería ser quien obtuviese el pastel. Inhibimos sus efectos motivacionales por el momento, y desplazamos la decisión hacia un procedimiento imparcial que permita afrontar el asunto. (...) Desafortunadamente esto puede que no sea siempre posible. Si cada uno de nosotros quiere el último chaleco salva vidas para su hijo cuando el barco se hunde, puede que no seamos capaces de suprimir los efectos de este motivo personal en favor de un procedimiento imparcial, simplemente porque el motivo personal es enormemente importante (p. 30).

El grado de imparcialidad que puede llegar a alcanzarse dependerá del valor que cada quien le dé al interés en disputa. De esta manera, entre más

valioso sea para el sujeto el bien personal en riesgo menos capacidad de imparcialidad será posible. La imparcialidad es posible si tenemos que decidir sobre quién debe quedarse con el último pastelillo de la mesa, el consentimiento para el uso de algún procedimiento imparcial para resolver el conflicto, como lo puede ser una rifa, no tendrá mayor objeción. Pero si se trata de un interés personal mucho más fuerte, el azar deja de ser una opción a considerar. Batman, al igual que cualquier ciudadano de Gótica tiene fuertes intereses personales y le es igualmente complicado lograr un grado de imparcialidad absoluto. Su yo dividido, propio de la naturaleza humana, es su mayor debilidad y pone en entredicho sus pretensiones de superioridad moral.

La figura del héroe nunca está completa sin su contraparte, sin su némesis. El villano complementa al héroe, le recuerda su naturaleza. El villano de Batman por excelencia es el Guasón, un personaje aparentemente sin ningún principio moral cuya pretensión es recordarle a Batman su naturaleza humana. El Guasón quiere demostrarle a Batman que su supremacía moral y los valores en los que cree son una mentira y para ello, se vale de su mayor debilidad, su naturaleza humana. El Guasón tiene una perspectiva realista del mundo y no tiene ninguna pretensión moral a diferencia de Batman y con el fin de demostrarle que su supuesta superioridad moral es una farsa diseña un experimento social. Batman reconoce en Harvey Dent al verdadero héroe que necesita la ciudad, Harvey representa la respuesta a las demandas de justicia dentro de la legalidad de la colectividad y lo considera su reemplazo. Batman podrá dejar la máscara y vivir una vida normal al lado de la mujer que ama, Rachel representa su mayor interés personal. El Guasón consciente de lo que cada uno de estos personajes representa para Batman, ve la oportunidad perfecta para demostrarle que sus preceptos morales son una mentira. Rachel y Harvey han desaparecido, el Guasón los ha secuestrado, los ha puesto en diferentes lugares de la ciudad con explosivos y Batman tiene que decidir a cuál de los dos salvar. Previo a tomar la decisión tiene una conversación con el Guasón, en la que quedan claras las pretensiones del villano:

- *Voy a tener que ir por un café*
- *Aaaah... el policía malo y el bueno, ¿esa rutina?*
- *Nada de eso (se retira del interrogatorio)*

*(se encienden las luces y Batman golpea al Guasón contra la mesa de metal)*

- *No empieces con la cabeza, las víctimas quedan confusas, no sienten el siguiente...*

*(golpe sorpresivo de Batman en la mano del Guasón)*

- *Aggrr... ¿Ves?*

- *¿Querías verme?, Aquí estoy*

- *Quería ver lo que harías, y no fue una decepción, dejaste morir a cinco personas, y luego, dejaste a Dent tomar tu puesto, hasta para mí eso es cruel*

- *¿Dónde está Dent?*

- *Esos mafiosos te quieren muerto para que todo vuelva a ser como antes, pero yo sé la verdad, ya no será como antes, tú cambiaste las cosas*

- *¿Y por qué quieres asesinarme?*

- *Hhhhajajaja, ¡yo no quiero asesinarte!, ¿qué es lo que haría sin ti?, ¿volver a robarle a los mafiosos? No, no... no, tú eres la otra parte, de mí...*

- *Eres basura que mata por dinero*

- *No hables como uno de ellos no eres así, ¿aunque quisieras hacerlo verdad?, para ellos solo eres un monstruo, como yo, te necesitan ahora, pero cuando no, te van a hacer a un lado, como a un leproso... su moral, su código, es una gran mentira, te olvidarán a la primera señal de problemas, solo son tan buenos como el mundo se los permite... ¡Te lo aseguro, cuando haya dificultades, todas estas... personas civilizadas, se comerán a sí mismas! Yo no soy un monstruo, solo sé quiénes son.*

*(Batman sorpresivamente se para sosteniendo al Guasón de su ropa)*

- *¿Dónde está Dent?*

- *Tienes tantas reglas y crees que te salvarán*

*(lo golpea contra la pared)*

- *Solo tengo una*

- *Tienes que romper esa regla para saber la verdad*

- *¿Cuál es?*

- *La única forma de vivir en el mundo es sin reglas, y esta noche tú romperás tu única regla*
- *Lo estoy considerando*
- *Te quedan pocos minutos, tendrás que seguirme el juego si quieres salvar a uno de ellos...*
- *¿Ellos?*
- *Oye por un instante... creí que realmente eras Dent, por el modo en que te lanzaste a salvarla*

*(lo lanza contra la mesa, traba la puerta del interrogatorio con la silla de metal, y comienza a golpear en la cara al Guasón)*

- *¡Eso es actuar!, aarrgg, ¿Y Harvey sabe sobre tú y su conejita bonita?*
- *¿Dónde están?*
- *¡Matar es una elección!*
- *¿Dónde están?*
- *Tu amigo el fiscal del distrito o ... ¡Su hermosa futura esposa!*

*Uuuuuuhjajajajaja, ¡Tú, no tienes nada... nada con que amenazarme, nada que me puedas hacer con toda tu fuerza!, descuida te daré la ubicación, de ambos, y ese es el punto, tú tendrás que elegir... él está en el dos cincuenta de la cincuenta y dos, y ella está en la avenida x (...)*

El yo dividido de Batman, entre su posición personal y la impersonal, es puesto en evidencia con la decisión que el Guasón lo obliga a tomar entre salvar al amor de su vida o salvar al verdadero héroe que necesita la ciudad. El uno representa su más fuerte interés personal mientras que el otro representa la respuesta a las demandas de justicia de la colectividad. Nagel (1996) describe este conflicto de la siguiente manera

Defiendo 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 (p. 12).

Las pretensiones de supremacía moral del héroe lo llevarían a sacrificar sus intereses personales en función de alcanzar el grado de imparcialidad exigido por la comunidad, sin embargo, el Guasón le demuestra a Batman,

que como señala Nagel, él no es diferente a ninguno de nosotros y tiene las mismas imposibilidades para alcanzar un grado absoluto de imparcialidad e igualdad universal. Batman, no decepciona al Guasón y decide ir por Rachel, el amor de su vida, pero el Guasón tiene un as bajo la manga, le ha dado las direcciones cambiadas y ella muere. El Guasón le demuestra que sus pretensiones de imparcialidad absolutas son falsas y que él al igual que los demás, es tan bueno como el mundo se lo permite. Si lo que se debe decidir es quién se queda con el último pastelillo de la mesa, acudir a un proceso imparcial de solución del conflicto no tendrá mayor problema, pero si se trata de decidir entre la vida de un ser amado y el bien de la colectividad, la imparcialidad se hace imposible. Las circunstancias son un determinante moral en la acción del agente y ningún principio universal o transcendental podrá estar por encima de ellas, es innegable que cuando están en disputa fuertes intereses personales las posibilidades de lograr la imparcialidad son reducidas. Para Rorty (1991), la postura del Guasón o resultaría descabellada, en cuanto que, estaría de acuerdo en que no existen principios morales universales a los cuales podamos acudir para solucionar nuestros conflictos de interés independientemente de las circunstancias.

Nuestra insistencia en la contingencia, y nuestra consiguiente oposición a ideales 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 que prácticas son justas o injustas (p. 207).

Para él, las circunstancias son determinantes en el grado de imparcialidad que se puede lograr. Al igual que Nagel y por supuesto que el Guasón, Rorty (1998) cree que nuestra lealtad para con los demás desaparecerá cuando las cosas se pongan realmente complicadas,

(...) en esas circunstancias gente a la que alguna vez consideramos como uno de nosotros resultará excluida. Compartir la comida con gente empobrecida de la calle es natural y correcto en circunstancias normales, pero quizá no en medio de una hambruna en la que hacerlo supusiera deslealtad con la propia familia. Según las cosas se ponen más feas, los lazos de la lealtad con los que nos son cercanos se estrechan, mientras los que nos unen con los lejanos se relajan (p. 106).

Esto indudablemente se evidencia en la actitud de Batman al tener que decidir entre la vida de Rachel y la de Harvey, su lealtad está comprometida con quien le resulta más cercana y representa su más fuerte interés personal, mientras que las circunstancias lo llevan a excluir a Harvey, a quien bajo circunstancias diferentes consideraba parte de “nosotros”. Batman, al igual que cualquier persona, ante circunstancias adversas pierde por completo la posibilidad de actuar imparcialmente, poniendo en entredicho su supuesta supremacía moral.

## REFERENCIAS

- Arias, J. (2015, abril 18). *El héroe cinematográfico*. El cine en la sombra. <https://www.elcineenlasombra.com/el-heroe-cinematografico/>
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en su época de su reproductibilidad técnica*. México, D. F: Editorial Ítaca.
- Benjamin, W. (2017). *Escritos sobre cine*. Madrid. Abada Editores.
- Botero, J. P. G. (2017). *El surgimiento del héroe, una historia de pérdidas. Análisis del arquetipo Jungiano del héroe, basado en la trilogía Batman de Christopher Nolan: Batman inicia (2005), El caballero oscuro (2008) y El caballero oscuro: la leyenda renace (2012)*. Poiésis, 1(32), 22-31.
- Cabrera, J. (1999). *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona. Gedisa.
- Duhamel, G. (1930). *Scènes de la vie future*. Paris: Mercure de France.
- Nagel, T. (1996). *Igualdad y parcialidad. Bases éticas de la teoría política*. Barcelona: Paidós.
- Nietzsche, F. (1986). *Humano, demasiado humano*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- Radetich, N. (2012). El arte, la técnica y lo político: a propósito de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, de Walter Benjamin. *Argumentos. Estudios críticos de la sociedad*, 25(68), 15-26.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.

Rorty, R. (1998). *Verdad y progreso*. Barcelona: Paidós.

Thomas, E. (Productor) & Nolan, C. (2005). *Batman Begins*. [Película]. Warner Bros.

Turnes, P. (2009). La novela gráfica: innovación narrativa como forma de intervención sobre lo real. *Diálogos de la comunicación*, (78), 1-8.



# Trilogía fílmica: *La ley de Herodes, El infierno* y *La dictadura perfecta*<sup>1</sup>

Nelson Orlando Vargas Montañez<sup>2</sup>

## A modo de introducción

El presente capítulo pretende mostrar al cine como arte no figurativo sino arte desde el realismo, pero escogiendo y definiendo con criterios formales que hacen del cine un arte estético y no de un estilo que deja a la realidad en bruto. Toda obra de cine es una elección temática que guarda profunda coherencia en la elección tanto ética como estética. Porque de acuerdo a Marrati (2006) la realidad es “enigmática, compleja y fragmentaria, porque su sentido no se da nunca en la superficie de las cosas, sino que siempre debe ser descifrado por el espíritu” (p. 64). En este escenario puede indicarse que el cine es inmanencia, permite comprender la realidad misma, sacar a la luz todo aquello que se encuentra en su oscuridad.

El cine hace posible que la realidad sea comprendida de otra forma, mediante las imágenes que son proyectadas en la pantalla concreta, entonces las imágenes son el estado de conciencia del mundo, expresión de la subjetividad, este hecho indica que el cine y la filosofía crean un campo de reflexión sobre los problemas de la sociedad. En este contexto es necesario poner de manifiesto que el encuentro entre cine y filosofía se logra con el cine real, no con el cine de representación, pues es a través del cine como experimentación que se logra llegar a un análisis profundo de la sociedad, y de todo el entramado cultural que se encuentra en su oscuridad aún sin descubrir.

---

<sup>1</sup> Capítulo derivado del proyecto de investigación *Creación, cultura política y educación* con código SGI 2722, financiado por la Dirección de Investigaciones de la UPTC. Grupo de investigación filosofía sociedad y educación, de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

<sup>2</sup> Magíster en Derechos Humanos, estudiante del Doctorado en Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas “Luis Villoro”, Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo, México. Investigador GIFSE.

En concordancia con lo anterior, la relación entre el cine y la cultura permiten pensar espacios desde los estudios visuales para comprender su activismo desde la derivación de los estudios culturales, Jarque-Soriano (2018), “como el espacio de juego en donde desarrollar una alternativa a la historiografía académica del arte” (pp. 198-199); se plantea de esta forma, un análisis sobre el mecanismo como una gran obra que ha de ser comprendida, en clave social, a saber —de la cultura política— que centra su indagación en tres películas principalmente: *La ley de herodes* (1999), *El infierno* (2010) y *La dictadura perfecta* (2014), películas producidas y dirigidas por el cineasta mexicano Luis Estrada, que constituyen el corpus analítico de este trabajo. Estas películas son de una grandeza cinematográfica, y sobre todo de una agudeza crítica frente al poder político.

Quizás lo más importante —y en lo cual vemos que este recurso audiovisual permite la comprensión de la cultura política— está puesto en la manera en que se va desarrollando el problema de la cultura política. De ahí, Ruiz y González (2019) mencionan que “la importancia de los relatos visuales que se encargan de mostrarnos hechos históricos, nos remite a tomar en cuenta el cine, como un relato cargado de un “efecto de realidad” o una “ilusión” de la realidad” (p. 3). El cine se constituye como una fuente con toda su potencialidad histórica y muestra lo más crudo de la realidad; es interesante la trilogía de Luis Estrada, quien se ha encargado de hacer de cada una de las películas, una puesta en escena mostrando algunos problemas históricos de la realidad mexicana, entre los que sitúa la corrupción como un problema nuclear. *La ley de Herodes* pone de manifiesto la corrupción, *El infierno* sitúa el narcotráfico y el crimen organizado, finalmente con *La dictadura perfecta* se refleja la alianza estratégica entre lo político, los medios de comunicación que permiten su entronización en el poder.

En este orden de ideas la pregunta que direcciona la investigación es: ¿Es posible comprender la cultura política latinoamericana a través del cine como denuncia de las injusticias sociales? ¿Cómo se evidencia la cultura política a través de las películas seleccionadas para esta investigación?, lo que se quiere es establecer los elementos que nos pone en posición de entender esos procesos culturales que no solo afectan a México sino a toda América Latina.

Para efectos del desarrollo del texto, en primer lugar, situamos un análisis del cine como crítica, en la segunda parte situamos el problema del poder y el narcotráfico expresado en los filmes *La ley de Herodes* y *El infierno*, y en la tercera parte, se centra en establecer la importancia del cine como forma de denuncia social de la hegemonía cultural evidente en *La dictadura perfecta*. En cuanto a la conclusión, es de suma importancia anotar que el cine y la filosofía logran construir, inventar y transformar la realidad oculta, no podemos desconocer la importancia del séptimo arte en la analítica de la sociedad de masas, pues se constituye en crítica y resistencia del poder.

### **Cine y crítica social**

El cine debe tener la potencia crítica de cuestionar las suposiciones de la sociedad y hace necesaria la subversión política tal como lo muestra el cine mexicano del productor y director Luis Estrada, en este caso en particular, el cine es un caso singular de un intento de crítica a la naturaleza humana y política de los sujetos, pero esta mirada es una lectura por excelencia de un acto subversivo, estético de hecho crucial e inmanente. El cine procura crear un espacio libre y racional, el cine va trazando las pautas de creación con el fin de otorgar al sujeto su libertad, pero este debe asumirla racionalmente, el arte se convierte en la fuente propulsora de la emancipación humana, no es solo la forma de mostrar la sensibilidad, sino de lograr poner en tensión al sujeto con su otro. El arte no puede ser comprendido como aislado de la realidad social. En esta medida,

El sujeto aún puede afirmarse como una aspiración irrenunciable a la libertad, esto es, según la determinación esencial que le ha procurado el pensamiento moderno, descansa justamente en su capacidad crítica para traer a la luz la opresión que ejerce la razón moderna, la razón ilustrada que ha acabado por conformar el “mundo administrado” o, lo que es lo mismo, descansa en su poder para dar voz a todos los ‘otros’ de la razón que han sido sacrificados, presuntamente, por amor de la libertad (Pérez, 2012, p. 31).

En este punto es crucial comprender que el cine es el escenario donde se hace posible mostrar las fracturas sociales, mostrar el yugo de la opresión desde otro ángulo, a saber, desde lo visual: es decir, que el cine se convierte en crítica, y el pensamiento recobra su función reflexiva, se convierte en

arte de ser estético; con esto se empieza a crear la atmósfera sobre el ser como alteridad. El cine logra constituirse así, en la parte crítica contra todas las formas totalitarias e instrumentales. La pregunta que aquí surge es ¿todo cine?, quizás si se comprende que desde la gran industria cultural de masas se puede ir configurando unas formas de irracionalidad social, entonces esta forma de cine no es la vía de hacer denuncia social, es un cine de entretenimiento del gran público, para ello es importante construir otros lugares que proporcionen otras características que no solo es el de llenar grandes escenarios con gran publicidad, sino todo lo contrario, debe ser el cine que se hace desde su inmanencia y logre volver consciente el mundo, pero no solo consciente, sino que se vuelve autocrítico, la finalidad da como resultado la configuración entre el devenir siempre de lo nuevo, la filosofía y la acción crítica de lo estético.

El cine no puede entenderse solamente como instancia de la subjetividad, sino todo lo contrario, el arte es independiente del sujeto, recobra su independencia en su carácter de objetividad, cuando se consigue este movimiento. El cine logra plena emancipación del dominio subjetivo, al arrancar de los dominios de la subjetividad toda obra, y pasa a ser ella misma, recordemos que para la filosofía adorniana “lo otro del sujeto”, es sin duda el sujeto en alteridad. En este entendido no se puede separar los conceptos de las imágenes, al igual que la creación y la liberación, estas son formas de comprender el mundo. El cine tiene la potencia que vincula lo conceptual a lo propiamente estético, para que se emprenda una transformación social es indispensable que arte y filosofía, en este caso, el cine y la filosofía no se separen, pues el fin de su relación es una catástrofe y se renuncia a asumir el arte como tal.

Así las cosas, pensar por ejemplo la historiografía del arte, es lograr comprender una disciplina académica, según Jarque-Soriano (2018) es volver a pensar en los grandes artistas, pensar en valores estéticos, básicamente formales y de unas narrativas lineales. Por contra, estaría el abandono de la historiografía del arte para dar paso a los estudios culturales como una instancia crítica. Es decir que el arte desde su historia, no puede desprenderse de la historia de la humanidad. El arte como el cine no pueden ser interpretados como fragmentados sin conexión con la historia humana, todo lo contrario, es una suerte de catástrofes, de vaivenes, y de recaídas;

así como pensar, la libertad con todas sus contradicciones, de lo contrario es difícil lograr la emancipación que todos queremos.

Sin duda, el cine en su expresión máxima es la posibilidad como arte reaccionario, que permite el movimiento de imágenes y su proximidad a constituirse como séptimo arte, solo si se mantiene el flujo de imágenes que puede ser aprehendido por el sujeto-observador. El cine ha sido según Marrati (2006) “Una de las grandes invenciones del siglo XX. Ha sido un arte, pero también ha acompañado a generaciones enteras en la vida cotidiana” (p. 13), se ha integrado como ningún otro arte en la vida de cada uno de nosotros, se ha inscrito en la vida social; por esta razón, el cine ha logrado construir su propia historia, su propia memoria. Tiene la gran virtud de crear la relación de artificialidad entre la filosofía, el lenguaje y la inteligencia; además de captar la forma en la cual percibimos el mundo como:

El cine y nuestros hábitos más antiguos no hay una analogía cómoda, aunque sorprendente, sino una verdadera comunidad de naturaleza. El cine expone, por decirlo así, por fuera de la operación más propia de la percepción y de la inteligencia humana una tendencia cinematográfica que no es otra cosa que nuestra metafísica natural (Marrati, 2006, p. 16).

De esta manera, se puede indicar que toda la historia del pensamiento humano no es más que una cinta cinematográfica, como indica Deleuze (2009) siempre hemos hecho cine sin saberlo, sin ser conscientes de lo que hemos construido, de esta forma el cine le pertenece por un lado a la metafísica moderna y por otro a la ciencia. Porque el tiempo en el cine es fundamental, se hace devenir, es posibilidad, pero también realización; el tiempo es esencial en la creación del arte, de la historia, y de lo social en su cotidianidad. En estas circunstancias, el cine a través de las imágenes ha recobrado el estatus ontológico en la época moderna, descrita por Marrati (2006) “Como un doble movimiento por el que el hombre se vuelve sujeto al mismo tiempo que el mundo se vuelve imagen” (p. 33). La modernidad define al arte como devenir-imagen del mismo mundo, es decir, devenir-realidad, en efecto, el arte se vuelve disciplina de la estética.

No obstante, para Ruiz (2018) “el cine es un mundo de imágenes materiales de percepciones difusas, radicalmente independiente de toda representación subjetiva; mundo que no es ni moderno, ni pre-moderno,

ni posmoderno” (p. 34). No tiene una edad en término metafísico como lo plantea Heidegger, sino que tiene edad del universo. Con esto pretende mostrar que las imágenes son miradas inmanentes, provienen de las mismas imágenes, que no esperan una mirada humana que las haga posible. Es decir que no cabe la representación. La pretensión es acabar con los fundamentos metafísicos de la modernidad y encontrar una idea filosófica sobre el terreno más cercano a la experiencia que dé fin a la disputa entre los idealistas y los materialistas. En esta dirección, las imágenes son la materia prima, no hay otra cosa más allá de las imágenes, estas no existen en sí. Se deduce entonces que el universo es material y las imágenes aparecen sin ser para nadie, sino para sí mismas.

El cine es el concepto empírico, es creación de la imagen dentro de una gran superficie, que muestra un gran interior, en este caso el cine es un espejo del mismo mundo, espejo que construye un episodio de la realidad, es como un cuadro espejo del mundo dentro de la gran pantalla, esto es lo que corresponde con una ontología que solo alcanza a pensar el límite y la frontera como aquello que escinde el mundo de la representación. Lo que quiere mostrar el cine es la verdad, esa verdad oculta, que busca rasgar ese gran muro de la realidad, es volver los ojos a la realidad misma, es decir a las cosas mismas. Es el artista, el cineasta el que logra liberar el azar y lograr el ser en transparencia.

Pero, es en este punto donde el séptimo arte permite analizar la realidad, sus complejidades, no se limita a crear nuevas imágenes y mucho menos crear nuevas ficciones, el cine debe participar activamente como arte y no como una industria cultural de entretenimiento que, por el contrario, tiene la virtud de crear un pensamiento crítico. El cine tiene la cualidad de ir generando formas de pensamiento e ir encontrando respuestas allí donde todo parecía estar oculto, se convierte así en la gran apuesta que logra desenmascarar y pasar a espacio-luz de la transparencia, al producir un choque entre la ficción y la realidad. La gran virtud del cine es que con la imagen logra encontrar la manera de hacer crítica, de crear una imagen nueva al haber establecido una crítica a la representación; en este orden, se concibe que surge una crítica al dogmatismo y con ello a la misma metafísica, incluso al pensamiento judeocristiano. La filosofía se vuelve una búsqueda de conceptos, superando todo lo relativo, de esta forma el

pensamiento se enfrenta contra esos modos estereotipados, y se impone a lo preestablecido socialmente, para ir en contra del conformismo que conduce a un fatalismo social:

Cuando se imponen los estereotipos la creación es suplantada por la comunicación, y ello deriva en fenómenos de asfixia e incluso fallecimiento de las capacidades críticas y creativas, lo cual tiene importantes consecuencias en ámbitos como el social o el político, y puede dar lugar a configuraciones de la subjetividad sometidas a los dispositivos de poder más nefastos (Wenger, 2016, p. 129).

Lo que indica que el poder somete la subjetividad, se vuelve abarcado, por consecuencia dominante, somete todo a su conveniencia, la capacidad creativa queda encarcelada sin posibilidad de resistir; lo que se busca desde el cine es la cualidad del acto de resistir; sin embargo, se están creando desde lo audiovisual, a manera de ejemplo, la televisión que va creando una imagen distorsionada de la realidad, aunado con la ideología imperante que ha incursionado generando el caos, la zozobra, haciendo fantasear a cada integrante de la sociedad logrando el máximo éxtasis, la mayor euforia, llegando con ello a engendrar la locura colectiva. El estudio de los films enfatiza en el análisis del conjunto de medios y manifestaciones mediante los cuales los grupos sociales se definen, se sitúan los unos ante los otros y aseguran sus relaciones; es decir, en entender las películas como filtros ideológicos (Goyeneche-Gómez, 2012).

La importancia de pensar en el cine como una forma de deconstruir y de reconfigurar lo cultural para que la sociedad no siga en una “jaula con grandes barrotes”, sino que en algún instante se logre romper ese dispositivo de lo cultural y pase a ser un estado del ser de lo social, versa en comprender los sentidos, imaginarios y formas estereotipadas de la vida posmoderna, sin desconocer la violencia que va imponiendo la sociedad de consumo que se puede ver desplegada en actos criminales de sujetos que han sido maltratados generando en ellos agravios morales.

No cabe ninguna duda que las películas con tendencia política recurren a prácticas tales como el dolor, las lágrimas, los ideales y los derechos, todo con el fin de apelar a las fibras del gran público. Entonces se recurre a la organización de las imágenes en movimiento. Lo visual siempre genera en el espectador la sensación de estar allí, de ser él el protagonista. Con

una crítica política se prepara el terreno para reconfigurar la realidad preexistente, se desiste a un orden de los eventos y una perspectiva, narrativa que coadyuvan a crear un acto necesario y razonable de esa realidad.

Es importante indicar que los *films* no se pueden aislar de los elementos narrativos y de la puesta en escena que los constituyen, estos elementos ponen en discusión el tejido semántico. Entonces los elementos estéticos, artísticos y narrativos no solo muestran un mundo en el sentido de la pura opinión, ni como recurso solamente expresivo alejado de toda realidad, sino que van mostrando la cara más oculta de la realidad social. Esas realidades que se configuran con la desigualdad social, la corrupción y que permanecen bajo una máscara que logra mantener los mecanismos ocultos como si no pasara absolutamente nada. Las películas *La dictadura perfecta*, *La ley de Herodes* y *El infierno*, van mostrando las grietas que cada vez son más hondas en la sociedad.

Lo que se expone, conduce a una reflexión si lo vemos de la siguiente manera: es un asunto ético de la condición humana. Examinar la estructura de la subjetividad es poner en evidencia el carácter unitario, pero a la vez indelegable de la persona singular. Así como evidenciar el carácter diferenciado y desdoblado de esta; de esta suerte es que podemos hallar que en el carácter unitario se encuentra la célula germinal de la intersubjetividad.

De igual manera, la intersubjetividad tiene que ver con las relaciones e interacciones con otros sujetos. Pero, es a partir de la alteridad que se propicia la dialéctica del sí mismo y de los otros sujetos, esto va a constituir la estructura inmanente de la subjetividad. Pero este proceso dialéctico del reconocimiento del otro se da en una lucha a muerte, es decir, como un proceso conflictivo entre el amor, la pasión y el conflicto, de tal suerte que esto presupone una estructura compleja de la subjetividad. Sin embargo, es a partir de la confrontación con el sujeto mismo que se asume la frase imperativa que reza Trías (2000) “Puede acceder a ser lo que virtualmente debe ser: habitante de la frontera del ser y del sentido” (p. 93). Es a través de esa dialéctica de sí mismo que el sujeto logra ser el titular de la frase imperativa. Esto apunta a la comprensión siempre crítica de la condición humana para lograr el objetivo: la buena vida.



## Cultura política y falsa conciencia

*La ley de Herodes* y *El infierno* son dos películas controvertidas del cine mexicano que están mostrando como en México existe una fuerte alianza entre los partidos políticos, la corrupción y el narcotráfico, es importante señalar que el problema con las mafias es un tema común en estas películas; de lo primero es pensar que cada vez que hay elecciones si es posible tener la certeza de contar con candidatos que pueden llegar a dirigir los hilos de un Estado o incluso al mismo país sin estar bajo la lupa de la corrupción acompañado de la incapacidad para dirigir. Lo segundo, es de notar como el narcotráfico hace parte de la alianza con las fuerzas políticas, más notorio en las dos últimas películas de Luis Estrada, a saber: *El infierno* y *La dictadura perfecta*, no obstante, la corrupción es el tema latente en *La ley de Herodes*.

Por otro lado, en *La ley de Herodes* se inscribe a finales del siglo XX, al mostrar que en el sexenio del presidente Miguel Alemán —1949— donde corren tiempos electorales, cuyo acontecimiento surge al nombrar un alcalde en el pueblo de San Pedro de los Saguaros, donde se desarrolla esta historia. La película inicia mostrando el linchamiento y decapitación del alcalde por parte de los pobladores quienes al enterarse de que él los estaba robando, decide huir con el botín, pero los pobladores lo impiden y le cortan la cabeza (2:28).

En este sentido, el cine se convierte en la puerta de entrada al mundo que nos rodea, el cine se convierte artísticamente hablando en la narrativa de todo acontecer en la sociedad o, por lo menos, Pflieger y Schlickers (2012), “Cómo se ven, tratan y perciben fenómenos y eventos de esta, podríamos decir que el México actual es un país sin alternativas: ‘o te chingas, o te jodes’” (p. 41). El cine mexicano ha logrado consolidar una propuesta en el cine al entrar en terrenos dignos de discusión, desde este punto el cine mexicano pone en escena los viejos problemas con aires renovados y con una frescura en el trato de los mismos.

Es *La ley de Herodes* un *film* que muestra la falsa conciencia de los gobernantes y claramente se evidencia en uno de los momentos de la película al indicar el secretario del partido “Todo se lo debemos a nuestro partido, Vargas”. Sin embargo, Vargas exclama diciendo: “tenía la idea

de hacer todo, eso de la modernidad con justicia social, pero así es muy difícil” (34:02). Entonces el secretario del partido saca un botón del PRI y se lo coloca en el saco a Vargas y le dice que ese se lo regaló el propio gobernador Sánchez; en ese momento le dice “Vargas, suerte, a trabajar”, esto es una clara muestra de cómo los que mantienen el poder lo hacen manipulando a los otros desde la misma ideología y con promesas incumplidas, así es muy poco probable lograr una transformación real y concreta; debemos considerar

el mundo al revés en los partidos: tenemos candidatos tipo estrella de cine que prometen un PRI renovado, partidos de ultraderecha que postulan a una mujer como candidata y una izquierda desdentada, porque ya otros se apropiaron de sus contenidos hace tiempo (Pfleger y Schlickers, 2012, p. 42).

Esta película junto con *El infierno*, conforman un gran dúo que permite mantener una amplia visión sobre los problemas de la violencia, la corrupción y el narcotráfico. Sobre todo, el fenómeno de la corrupción que es transversal en las películas hasta ahora mencionadas.

De igual manera, al inicio de la película *La ley de herodes*, se muestra la constitución que encarna tanto derechos y obligaciones de la ciudadanía, a su vez, están las estructuras de las instituciones para que la sociedad funcione conforme a la ley; pero, da un giro al mostrar cómo la constitución y sus leyes se convierten en un instrumento de dominación, al hacer al pueblo sumiso y al gobernado dominante, además señala cómo este último toma un arma como muestra de fuerza y poder, esto se ejemplifica en la escena donde le dice a Vargas “ya tienes el librito y la pistola y a ejercer la autoridad” (36:36); a su vez, los funcionarios del Estado pueden hacer uso de la violencia, pero una violencia “legítima” logrando todos sus fines, esto se ve claramente cuando Vargas comienza a cobrar impuestos a los pobladores (1:37:28).

Como bien lo señala su director, “esta película muestra la violencia y la corrupción” en cuento que, *El infierno* se estrenó en el 2010 poco antes de la conmemoración del centenario de la Revolución mexicana, así se muestra una crítica al gobierno de Felipe Calderón (2006-2012), bajo el supuesto de una lucha contra los cárteles en México, exponiendo una

realidad cruda que vivió y sigue viviendo México, época que va a quedar marcada en la historia de esta nación. También, se ve cómo se asume la corrupción y la violencia como si fuese parte de la idiosincrasia, como si fuera el estado natural de las cosas, pero esto es tan solo la muestra de la inoperancia del Estado y la incompetencia de sus gobernantes.

Adicionalmente, se puede ver en las dos películas mencionadas anteriormente, la falta de un Estado fuerte, que sea justo, empero, se ve un Estado débil, injusto, que pretende mostrar la otra cara, es decir, un Estado honesto y sólido en sus instituciones que cumple con lo dispuesto por la ley, en donde no hay corrupción, tampoco políticos corruptos, y el asunto de la igualdad está resuelto con la equidad, así, abanderando el proyecto de la modernidad con justicia social. La puesta en marcha de estas dos películas, siguen mostrando y desenmascarando una realidad oculta por las estructuras ideológicas del poder, clara muestra es que existe una incompetencia del Estado para asumir la justicia y superar las desigualdades sociales.

Hasta entonces no había formas, aunque todos sabían de las prácticas ilegales dentro del funcionamiento del Estado, tan solo con esta clase de películas se va evidenciando como el

Estado mexicano y su alianza con la Iglesia católica deja evidencia de la corrupción en el seno de la Iglesia, sus vínculos con el narco, los abortos ilegales y la supresión constante de una Iglesia defensora de los derechos humanos, sobre todo en zonas rurales del país, son un cóctel explosivo que muy pronto dejó ver sus efectos en quienes bebieron de él (Pfleger y Schlickers, 2012, p. 44).

La Iglesia se muestra con el poder eclesiástico y saca provecho del sistema corrupto, en una de las frases de la película se menciona algo así como: si en el país la democracia estuviere presente, el presidente sería algo así como un cardenal, siendo la clara evidencia de que la Iglesia ha jugado un papel preeminente en las estructuras del poder y sobre todo en la adecuación de la sociedad a esa forma de política.

Pese a los intentos de censura e indignación por parte de la Iglesia y del gobierno, especialmente de los seguidores del PRI y del PAN para evitar que se proyectarán las cintas audiovisuales, no logró tener ningún efecto,

las películas fueron proyectadas con una acogida importante por parte del público en general. No cabe duda de que con este modo de hacer cine y de poner en evidencia que la sociedad requiere un cambio, el clamor es más notorio por parte del público más joven que ve con buenos ojos la crítica que el cine mexicano ha empezado a elaborar, pese a la resistencia que se hace desde los mismos estamentos gubernamentales; recordemos que la censura jugó un papel determinante en el gobierno de Peña Nieto, al expulsar a la periodista Carmen Aristegui quien denunciaba constantemente los abusos y el despilfarro del erario público. Estos temas tan candentes son parte de la trama del cine mexicano que ha puesto en marcha una reflexión en torno a lo político y, sobre todo, a la narco-cultura, característica de estos tiempos. En un mundo hostigante circunscrito por la violencia, donde el mundo humano, ese mundo racional pierde sus proporciones por el dominio y el poder, convirtiendo al humano en un animal sin ley y sin ninguna clase de moralidad, donde los principios éticos quedan desdibujados, quizás por la misma ineficacia del Estado.

Un mundo sin ley, sin moral, donde cada uno impone sus propias convicciones, sus intereses, donde el individualismo toma la delantera sin importar el otro, donde las relaciones sociales se desvanecen, donde la barbarie es algo normalizado, la violencia se vuelve despiadada Pflieger y Schlickers (2012) afirman que, “El México del narco, de los migrantes maltratados, de las ‘muertas de Juárez’, es el telón de fondo que nutre cinematográficamente muchas de las tramas en los años recientes” (p. 46). Clara muestra de ello es la película *El infierno* que se caracteriza por mostrar la falta de oportunidad en la sociedad, que a su vez por esas circunstancias de la vida y los azares el protagonista es conducido a tomar otros rumbos en el desarrollo de la película, “el Benny” migrante que decide viajar a Estados Unidos en búsqueda de mejores oportunidades, y así enviar dólares a su “carnal”. Pero 20 años después es deportado (2:00), y se encuentra al regreso con la noticia de que a su “carnal” lo asesinaron, posteriormente, encuentra el pueblo “en guerra”, en un infierno (8:11). Benny, al retornar se ve envuelto por la necesidad en el mundo de la criminalidad. Tras su regreso de Estados Unidos, el “Benny” se reencuentra con su mejor amigo de la infancia “Cochiloco” y le pregunta que, si hay trabajo para él, el “Cochiloco” le dice que, si él necesitaba “chamba” que contara con él, “mira Benny dice “el Cochi” la vida del narcotraficante deja muy buena

“lana”, pero no es fácil la chingadera” (35:00). De esta manera, en el mundo hay muchas personas que al nacer no tuvieron otra oportunidad y la salida no es otra que la de involucrarse con el mundo del narcotráfico. Esta es una realidad.

Esta clase de películas, con características de ficción, pero también de crítica social (documental), tienen la gran relevancia de poder mostrar una vida trágica, teniendo por virtud la sátira para mostrar la realidad que nos circunda. El lenguaje documental<sup>3</sup> permite comprender la realidad violenta y sus implicaciones. Trágica porque en todos los casos o se termina con la vida o en la cárcel. Lo interesante de este *film* es como indica Pflieger y Schlickers (2012) “Mauricio Katz en una entrevista: ‘no quisimos hacer el estereotipo del narco, nada de colgijes ni cadenas ni pistolas con oro’ y lograr, así, un retrato alejado del monstruo o la caricatura al estilo fársico de El infierno” (p. 46). Pese a las dificultades por realizar buen cine, México ha logrado encontrar en los últimos años un mayor respaldo para llevar a cabo los proyectos cinematográficos. Es importante ante todo tener en cuenta estas proyecciones que logran tocar temas tan frágiles para cualquier sociedad, con las mismas características como las de la sociedad mexicana.

Es en este punto donde la idea de una sociedad de clases y de desigualdades sigue su curso, donde la idea de la igualdad se queda en un ideal y el anhelo de igualdad, se parte de un falso principio, la desigualdad, siempre con el fin de hacer creer que los grupos políticos más organizados hacen pensar en el ideal de los iguales ¿pero en qué?, es con esta justificación que se puede ir deconstruyendo el argumento de la igualdad desde lo mismo, los fenómenos sociales y culturales, así como su relación política. Con esta idea se puede dimensionar la cultura política que está atravesada por la correlación entre el sistema social y el político. Pues no es posible comprender la cultura si no se problematizan las relaciones de poder, de esta manera, la historia de México, especialmente la de los últimos noventa

---

<sup>3</sup> El lenguaje documental permite crear un sistema de símbolos que logran facilitar la comprensión al espectador de la representación formalizada, es decir, logra enunciar con precisión y claridad lo que el cineasta quiere dar a entender dentro del film. A este respecto se señala que la consideración del cine documental como un dispositivo historiográfico y al cineasta como historiador (...) se trata de reivindicar al cine como instrumento de investigación (Cuevas, 2018, p. 69).

años, va a estar supeditada a esta dinámica. La ciencia política nacional y extranjera es uno de los temas recurrentes en el análisis del régimen de los partidos de Estado (Tejera, 1998). Esto da pie para ir entendiendo el sentido de la cultura política, que no solo remite a los partidos, sino que hay que ahondar en el individualismo, especialmente desde los que tiene el poder, para comprender el marco ideológico que les garantiza la estabilidad política.

Al fin de cuentas es con el propósito y el compromiso ciudadano que se puede lograr la transformación del ejercicio de lo político, en efecto Tejera (1998) afirma: “ha dirigido a la explicación de las premisas y las causas de la acción e interacción política de diversos grupos sociales, así como de los efectos de estas sobre su entorno” (p. 148). No se puede desconocer por ninguna razón la dimensión cultural como elemento clave de lo social. Por esta razón, lo cultural implica ver esa racionalidad expuesta en las diferentes dimensiones sociales. Esto puede ser percibido en los filmes *La ley de Herodes* y *El infierno*, donde se acentúa la cultura de la ilegalidad, de la dominación sin cuartel, donde crece la delincuencia, el terror, sumado al poder político que termina legitimando toda acción como válida.

Además, la cultura política está en un entramado de conocimientos, creencias, discursos e ideologías que van configurando la identidad de la sociedad, pero que el mismo ser humano ha logrado entretejer bajo diferentes significados, lo que permite ir estableciendo regularidades de la sociedad en su conjunto más allá de determinar qué clase de normas pueden suplir las deficiencias institucionales. De lo que se trata es de mostrar cómo el poder es un elemento ineludible si queremos comprender las expresiones culturales que se encuentran en la superficie social. En este orden de ideas, la ideología juega un papel determinante en la configuración social, entonces, la cultura se va construyendo de elementos conscientes e inconscientes que le otorgan el sentido a la creencia.

La creencia se sustenta y justifica su relación de poder con los demás, asegurando la hegemonía política y de paso la hegemonía cultural, lo más preocupante es que la sociedad acepta y legitima ciertas prácticas de dominio social. Según Tejera (1998), es en este escenario que se construye la hegemonía “en su caso, la acción política, moldean en distintos grados los hábitos, modos de vida, percepciones y estilos de ejercicio y, en

consecuencia, parecen modificar constantemente sus características” (p. 148). Como si los seres humanos generan las condiciones de posibilidad en las relaciones intersubjetivas, pero donde este proceso está dado por una relación del poder-saber; pero no hay que desconocer que para que esta relación se lleve a cabo debe existir una disposición, una aceptabilidad valorativa. Dicha aceptabilidad está dada por la misma renuncia y conformismo. En estas circunstancias la creencia es una ideología que se justifica como si fuera verdad. Este dominio de unos hombres sobre los otros está dado por motivos personales, además son de conveniencia singular. Consentir la creencia hace de la ideología algo verdadera.

En este sentido el individuo renuncia a dar justificación a sus creencias personales y se entrega a lo que

la sociedad le dicta, sigue, sin ponerlos en cuestión, los dictados de las autoridades establecidas o de las tradiciones heredadas, anónimas y omnipresentes. Lo que se dice, se acepta, se estila, es lo debido. La sumisión a doctrinas y reglas societarias no se justifican en una experiencia propia, sino en el consenso del grupo (Villoro, 1982, p. 245).

Con estas ideas se puede comprender cómo los deseos de seguridad, de reconocimiento, de igualdad y de pertenencia a un grupo social implican suspender el juicio, el razonamiento crítico, la posibilidad de cuestionar las creencias, en últimas, es la posibilidad de aceptar la autoridad; tanto las ideas políticas, religiosas como morales van cumpliendo con mantener la cohesión social y con ello, establecer la ideología como forma de dominación. Desde lo ideológico las carencias y las angustias de los sujetos juegan un papel determinante al prometer otras formas de vida, pero solo con el fin de mantener la perpetuidad del dominio.

Una sociedad donde se muestra claramente el dominio social, con alta incidencia de las clases sociales hace más difícil la pluralidad social, puesto que el dominio se hace cada vez más evidente; se ritualiza el poder, se justifica, se puede cambiar el escenario en la medida en que se haga ejercicio de la política la cual puede conducir a cambiar sustancialmente las estructuras del poder existente. Dentro de este marco conceptual indicamos que la cultura política hace hincapié a las creencias y valoraciones que dan sentido a lo político, son las diferentes formas de ir urdiendo el poder en

sus diferentes manifestaciones, en fin, la cultura política se piensa entre lo existente y lo que está por existir. Con la crítica a la ideología se puede abrir la puerta a la reflexión crítica, no solo de comprensión de los actores de la vida en su cotidianidad, sino en las relaciones de poder que están inmersos los actores. Lo que se puede encontrar es que hay una amplia relación entre el lenguaje, el poder y el contexto social, además de mostrar cómo se va constituyendo ese mundo social desde la misma ideología de poder-saber.

### **Los ojos de los medios audiovisuales en el poder**

Dentro de la construcción de la cultura política se encuentran prácticas, ideologías, maneras de hacer política, relaciones de poder, entre otras, que van determinando el marco institucional de una nación. En este sentido, las prácticas de lo político están atravesadas por intereses de corte personal haciéndolas pasar por intereses sociales. Estas formas de lo político transitan por una serie de rupturas, de acontecimientos que, si no se atienden de base al conflicto, es difícil situar el devenir de nuestras sociedades; sumado a lo anterior, están algunas producciones que permiten vislumbrar el entramado sociopolítico de nuestra cultura. Estudiar e investigar desde esta óptica es acceder a otra dimensión del problema.

Es entender los sentidos que entrelazan el pasado con el presente que configuran la simultaneidad y la singularidad de la subjetividad. Así, comprendemos que la cultura política es una correlación de fuerzas, de tensiones y de decisiones que debemos extrapolar con el fin de situar la problemática y su concepto dentro de un orden específico. Todo ello con el fin de percibir las dinámicas sociales a través de la gran industria cultural, el cine, su posibilidad como forma de emancipación social y construcción política, de ver las formas de justicia e injusticia expresadas a través del séptimo arte. Rastrear, de alguna manera, las distintas prácticas políticas expresadas en proyecciones visuales nos han permitido acercarnos al imaginario social de justicia.

*La dictadura perfecta* proyectada en el año 2014, tiene dos maneras de comprenderse: la primera como comedia y la segunda, como sátira política. La trama central deja ver el manejo de los medios audiovisuales y cómo estos van configurando el poder, debido al papel decisivo que juegan a



la hora de estar del lado de los poderosos. Por este motivo, no podemos desconocer que la industria cultural y del entretenimiento se puede definir como un sistema político y económico que tiene como finalidad producir bienes culturales como estrategia de control social (programas de televisión con un enfoque ideológico). Esta película permite entender la clase de trucos y montajes publicitarios a los que han recurrido los estrategas comerciales en tiempos electorales, un claro ejemplo se ve en la escena cuando se pone al descubierto un video que va a funcionar como cortina de humo, que contiene pruebas de un gobernador que tiene vínculos con un “cartel”, el video involucra al “gober” Vargas, el cual es entregado de manos de un general del ejército a un canal de televisión con este mensaje: “El presidente quiere que inflemos esto, para que su escándalo pase desapercibido” (8:25), pues esto, es lo más importante que se tiene. ¿Para qué?, para desviar la atención durante la entrega de credenciales de parte del presidente de México al embajador de Estado Unidos, dijo lo siguiente: “Si ustedes abren sus fronteras a todos mis compatriotas, verán que podemos hacer toda clase de trabajos; incluso los que ni los negros pueden hacer” (2:18). Así, se convirtió en el hazmerreír del pueblo azteca. Este es el acontecimiento que cambia todo como indica Žižek (2015) “un acontecimiento en toda su dimensión es algo traumático, perturbador, que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas, algo que surge aparentemente de la nada” (p. 16). Todo acontecimiento se puede dar como una caída, una crisis; pero lo que se muestra es el hecho significativo que va a cambiar todo a raíz de esa primera escena.

Para hacer memoria al título de la película *La dictadura perfecta* quizás haga hincapié a la intervención que en el año 1990, el escritor galardonado en el campo de la literatura Mario Vargas Llosa, calificó a los gobiernos mexicanos de entonces, refiriéndose al PRI, de mantener un manto democrático. Un cuarto de siglo ha pasado desde esas declaraciones y este *film* recrea con certeza y crudeza política lo que ha pasado con el PRI durante los últimos 80 años de su gobierno, mostrando cómo han logrado mantener el control de los medios de difusión masiva de la opinión pública.

Además, se pone en evidencia la crisis de institucionalidad del partido, ya que cuenta con poca credibilidad debido a la corrupción en los manejos de la cosa pública, el análisis de la crisis del PRI, demuestra que este

partido ha alcanzado niveles insultantes durante el régimen pasado, han hecho caer la confianza de la ciudadanía en la capacidad y voluntad de los gobernantes para tratar los problemas de la sociedad (Peschard, 1984). La crítica a este partido es que se le considera electorero, aunado al método de escoger a sus candidatos de elección popular. Concentrando el interés en mantener el poder bajo la tutela de los medios de comunicación.

En este aspecto, cabe recordar el estudio del filósofo alemán Adorno (1984) quien indica que el propósito de la gran industria cultural es que va determinando e imponiendo su propia técnica de producción con un doble fin, el primero, es llevar la necesidad compulsiva de acumular y consumir volviéndose adictivo a estos medios; y lo segundo, crear unas condiciones de vida estereotipadas para conseguir una configuración cultural que resulte adecuada a los grupos más poderosos. En tal sentido, Rancière (2010) afirma “los poderes subversivos del arte se ven nuevamente afirmados, aquí y allá su vocación a las formas de dominación, económica, estatal e ideológica” (p. 53). Así, el mundo del espectáculo es el resultado del modo de producciones de las relaciones existentes, en esta dirección podemos recobrar el sentido de los productos culturales y específicamente del cine como estrategia que utiliza criterios mediáticos tradicionales para ejercer crítica a la sociedad, es en este punto cuando el cine como texto fílmico aunado con la crítica a la sociedad de masas recobra todo su sentido como crítica. Es el mismo cine que recobra toda su potencialidad más allá de la subjetividad. En este camino las películas indicadas son el ejemplo claro del cine como vía crítica y objetivo de este trabajo.

Siempre se ve como se repolitiza el arte a través de nuevas estrategias y prácticas, en las cuales, se configura el terreno para el ejercicio legítimo del poder. En estos términos se puede percibir que el cine como producto cultural hace uso de las estrategias mediáticas tradicionales para ejercer crítica. De igual manera, Marcuse (1986) afirma que la sociedad industrial avanzada confronta la crítica con una situación que parece privarla de sus mismas bases, el progreso técnico, extendido todo hasta ser todo un sistema de control y seguimiento, creando formas de vida estereotipadas que parecen reconciliar los antagonismos generados dentro del mismo sistema y que imposibilita derrotar toda protesta en nombre de las perspectivas históricas de liberación y de dominación. Esto significa que los seres

humanos se encuentran bajo límites para contener la crítica y el cambio. Pero en múltiples escenarios el ser humano se halla enajenado, a pesar de que él posee la fuerza de emancipación, prefiere vivir con comodidad y cegado por lo que la sociedad le entrega como verdad.

Ahora bien, si intentamos relacionar las causas del peligro con la manera en que la sociedad y sus miembros están organizados, nos vemos obligados a enfrentarnos inmediatamente con el hecho de que la sociedad, en su avance industrial, es cada vez más rica, grande y mejor conforme persiste al peligro. En estas circunstancias, los *mass media* tienen poca dificultad para vender los intereses particulares como si fueran los de todos los sujetos sintientes. De esta forma, las necesidades políticas de la sociedad se convierten en anhelos y aspiraciones individuales, su satisfacción promueve los negocios y el bienestar general, y la razón como totalizante.

En estas circunstancias, la verdad aparece como ideología debido a como define Villoro (1982) “las ideologías son sistemas de creencias compartidas que sirven a ciertos intereses o grupos sociales” (p. 109), es decir que, los intereses colectivos o de una clase social, demuestran actitudes favorables a todo fin para mantener la cohesión y el poder de ese grupo, demostrando con ello los intereses que pueden ser entendidos como querer colectivos permanentes. Además, implica toda una serie de creencias que quizás no tengan las suficientes razones para sostenerla, lo que ocurre es que dicha creencia está dada por motivo, mas no por razones justificadas.

En este punto, el cine debe mostrar sus fauces más críticas que lo perfilan para lograr la denuncia social; en este contexto específico, el cine social, se alimenta de la misma realidad, con el fin de lograr denunciar los atropellos e injusticias sociales que se han cometido contra los ciudadanos; ejemplo de esto se percibe en el *film* cuando muestra con gran importancia la violencia que reluce de dos maneras: simbólica, cuando al inicio de la película hace mención a la esclavitud de los negros, la escena corresponde al momento de la entrega de credenciales al canciller de Estados Unidos, cuando el presidente de México dice “estamos dispuestos a hacer todos los trabajos sucios que ya ni los negros quieren hacer” (1:46), y física, cuando utiliza todo su poder para callar a todo aquel que quiera interponerse en el camino del gobernador Vargas, esto es visible cuando eliminan a todo aquel que se atreva a denunciar las atrocidades de este gobernador.

Con lo anterior, se pretende demostrar que la lucha por el poder es una lucha en constante tensión de fuerzas que logran sobrepasar hasta convertirse en violencia, es una disputa por la dominación, pero que, a la postre, no ha dado como resultado ni a vencedores, ni a vencidos, lo que se ha logrado hasta el momento es que la sociedad se polarice cada vez más sobre la base de una falsa conciencia. Además, en este *film* se puede observar la manera como se puede obtener el poder haciendo uso de los grandes monopolios, en este caso, de una gran cadena televisiva. Observamos que la cultura política está atravesada por la “mano invisible” de los medios de comunicación también llamados “el cuarto poder”. No se puede desconocer que los medios de difusión masivos juegan un papel influyente en la configuración de la opinión pública.

De la mano del filósofo italiano Giorgio Agamben, hacemos hincapié que con estos dispositivos<sup>4</sup> descritos podemos pensar un poco más en la red conflictual que subyace en la sociedad; en este sentido, el artefacto como estrategia dominante se inscribe en las relaciones de poder, muestra de ello es el control social, siendo el Estado, un Estado vigilante. Esta película muestra dos facetas, la factual y la ficción; dentro de la factual están los hechos reales que tiene que ver con las problemáticas que abordan las películas; dentro de la ficción, toda la carga de la trama hace posible la obra cinematográfica. Pero, la gran importancia de este *film* es mostrar cómo los *mass media* se ponen al servicio del poder para seguir manteniendo su hegemonía cultural. Es con esta carga que en los terrenos de lo político se hace uso de toda la pauta publicitaria para mantener ese manto de una sociedad auténticamente democrática.

Agreguemos que la filosofía ha asumido la reflexión cinematográfica con el fin de hacer visible la filosofía del sujeto, del lenguaje, por tal razón Ruiz (2018) anota que “el cine no representa el mundo, sino al sujeto que (se) representa el mundo. Teorizar el cine resulta, a la postre, un acceso privilegiado para el estudio del sujeto” (p. 121); como análisis

---

<sup>4</sup> El dispositivo es una red en su conjunto heterogéneo que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes medidas, proposiciones filosóficas, morales y políticas. El dispositivo tiene una función dominante, así lo indica Agamben sobre el estudio en Foucault.

crítico se puede encuadrar el análisis cinematográfico como una puesta fenomenológica, en la medida que permite mostrar la realidad, el fenómeno. Como indica Ruiz (2018)

El cine, por tanto, deduce el tiempo a partir del movimiento (de ahí que la imagen del tiempo que ofrece sea indirecta). Y el todo del film, como el propio universo, ni está ni puede estar dado: se va haciendo, construyendo, cambiando y durando (p. 132).

El cine se parece cada vez más al universo que a cualquier otra forma que podemos percibir; en el cine *especialmente* se diluyen y *descifran* las imágenes, a partir de ahí nos permite interpretar la realidad de un modo o de otro, el reencuadre revela la situación desde perspectivas distintas, pues incluso cuando parece que podemos *dominar* escapa de nuestras manos, hace sentir que el devenir es histórico y no duradero. El cine hace de la vida cotidiana una gran obra en la que se puede describir y descifrar el entorno en el que se vive, en el mundo de la inmanencia y no del mundo trascendental.

Desde la tradición filosófica del cine se inaugura una forma de comprensión del espectador del cine, quien se ve afectado de una u otra forma desde su misma inmanencia. El cine se muestra como agente de la reflexión crítica que tiene la capacidad de interrogar la realidad, el mundo y sus circunstancias, como la posibilidad de poder generar otras formas de construir ideas. Es a partir de las proyecciones visuales que se puede lograr vislumbrar el entramado social, cultural y sobre todo político. Es clara muestra lo que se evidencia en *La dictadura perfecta*, el manejo mediático que se le puede dar a un dirigente político como si fuese una estrella de Hollywood con tal de posicionarla; el gran problema es que no se analizan sus efectos. Precisamente, la idea desde un inicio, es la relación de la élite política con el monopolio de la televisión, pero es por ello que incluso un eslogan de la película es el siguiente: “La televisión ya puso un presidente... ¿Lo volverá a hacer?”

## Conclusiones

A modo de conclusión, entre los *films* que se eligieron para este capítulo, tienen por característica que todos aluden al contexto social, a la violencia, al poder, a la corrupción y la manera como el poder va configurando la

cultura política, se pone en entredicho esa configuración cultural, porque no surge de la misma ciudadanía racional, sino de la idea impuesta por las ideologías que terminan cediendo a las artimañas de un grupo social, idea no solo impuesta, sino asumida con toda voluntad, de ahí que es imperativo resaltar que en el transcurrir del escrito se quiso evidenciar el problema de la cultura política a través de diversas manifestaciones, puesto que la cultura no es solo cultura, sino que es ante todo política.

Aunado a lo anterior, podemos ver en este análisis que las películas muestran la violencia en diferentes aspectos, tanto simbólica como física, bien sea directa o indirectamente, así el poder y la guerra se fija como constelación de acontecimientos que la ha formado; con esto se llega a los estados más altos de degradación de la condición humana, no se puede seguir creyendo en el devenir humano como manera de transformar la realidad, lo que se percibe es un pesimismo. Ya que en las sociedades de carácter democrático no se visibiliza el poder del pueblo, sino el poder de los medios de comunicación, grandes aliados del gobierno, visto en *La dictadura perfecta*, pero a su vez, se asume la responsabilidad de los gobiernos por no ser gobiernos honestos, transparentes y sobre todo, al servicio de la ciudadanía, por el contrario, están a disposición de otros poderes, por ejemplo, de los grandes carteles, y qué decir del poder que corrompe a los mismos funcionarios, estos temas propios de *La ley de Herodes* y *El infierno*, terminan por confrontar al sujeto al tener una experiencia de la realidad.

Los tres *films* dan cuenta cómo a través de los medios audiovisuales se construye una sociedad que está en plena tensión, muestra el desarraigo, en el caso del migrante, el papel de la gran industria cultural, así como el poder que corrompe cuando el dirigente no está preparado para asumir su responsabilidad política; estos medios audiovisuales reflejan una realidad que se construye bajo fragmentaciones sociales donde la responsabilidad política y ética queda en manos de otros. Lo que logra caracterizar a las películas del cineasta mexicano es la denuncia de carácter social y, deja en evidencia cómo el corrupto, el que infringe la ley, logra estar en lugares de prestigio, no importa el medio como logre llegar al poder, lo importante es el control de lo político. En un país donde desgraciadamente sigue arraigado el dicho “*tranzar para avanzar*”; la credibilidad de la clase

dirigente queda por el piso, por este motivo, los tecnócratas necesitan siempre de la complicidad del cuarto poder, es decir, de los medios de comunicación. Digámoslo de la siguiente forma: en estas páginas se logra poner de relieve cómo a través del cine y la filosofía se consigue enunciar y evidenciar lo oculto de la sociedad; la tarea es significativa, seguir mostrando y desocultando todo lo que se oculta con los aparatos ideológicos del Estado.

En estas películas, Luis Estrada logra con gran brillantez la gran trama, la simbología, el humor, y en realidad, hace de estas películas un buen tema dándole al cine un rango de maestría. El capitalismo y el arte con que se desgranán estas ideas, garantizan el éxito de las tres películas, independiente de las oposiciones que pudieron presentarse dentro del mismo aparato burocrático. En ellas, Estrada articula las tres películas, lo hace notar cuando en *La ley de Herodes* en la cena que invita el alcalde de San Pedro a las personalidades del pueblo y en medio de risas el médico exclama “que los Estados Unidos creen que México es una dictadura y agrega una dictadura perfecta” (49:32). Pero, el alcalde defiende los ideales del partido (PRI), manifestando que para eso se hizo una revolución y que en este país el respeto hacia el voto se respeta “que no es culpa que la gente siga votando por el partido” (50:11). En este último punto es cuando Estrada logra mostrar con gran brillantez una de sus más sonadas películas *La dictadura perfecta*. Por esta razón, Estrada es un gran cineasta que permite a través de sus películas comprender la cultura política y el entramado sociopolítico de las democracias.

## REFERENCIAS

- Adorno, T. (1984). *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Sapre.
- Cuevas, E. (2018). Microhistoria y cine documental: puntos de encuentro. *Historia Social*, (91), 69-84. [www.jstor.org/stable/26543243](http://www.jstor.org/stable/26543243)
- Deleuze, G. (2009). *Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- Estrada, L. (productor y director). (1999). *La ley de Herodes* [Película]. México: Bandidos Films.
- Estrada, L. (productor y director). (2010). *El infierno* [Película]. México: Bandidos Films.



- Estrada, L. (productor y director). (2014) *La dictadura perfecta* [Película]. México: Bandidos Films.
- Goyeneche-Gómez, E. (2012). Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. *Palabra Clave* 15 - (3), 385-414. <https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/2594/2893>
- Jarque-Soriano, V. (2018). Sobre la historia del arte que nos merecemos. *Estudios de Filosofía* (58), 197-213. <http://dx.doi.org/10.17533/udea.ef.n58a09>
- Marcuse, H. (1986). *Eros y civilización*. México: Planeta.
- Marrati, P. (2006). *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Buenos Aires: Nueva edición.
- Pérez, B. M. (2012). El arte y su otro, o la estética antiidealista de Adorno. *Diánoia* 57 (68), 29-63.
- Peschard, J. (1984). El PRI: Un partido a la defensiva. *Revista Mexicana de Sociología* 46 (2), 59-74. <http://doi.org/10.2307/3540175>.
- Pfleger, S. y Schlickers, S. (2012). La ley de Herodes: tendencias del cine mexicano actual. *La Colmena*, (74), 41-48.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Ruiz, J. (2018). El escultor del tiempo: claves de la “filosofía cinematográfica” de Gilles Deleuze. *Estudios de Filosofía*, (58), 119-142. <http://dx.doi.org/10.17533/udea.ef.n58a06>
- Ruiz, J. A. y González, J. C. (2019). La historia en el cine: la dicotomía orden/transgresión en la película Hidalgo. La historia jamás contada, de Antonio Serrano. *Sincronía*, (75), 363-385.
- Tejera, H. (1998). Cultura política, poder y racionalidad. *Alteridades* 8 (16), 145-157.
- Trías, E. (2000). *Ética y condición humana*. Barcelona: Peninsular.
- Villoro, L. (1982). *Crear, saber, conocer*. México: Siglo XXI Editores.
- Wenger, R. (2016). El cine como “imagen del pensamiento” según el constructivismo filosófico de G. Deleuze. *Amauta*, 14 (27), 119-134. <http://dx.doi.org/10.15648/am.27.2016.9>
- Žižek, S. (2015). *Acontecimiento*. México: Sexto Piso.






Este libro se terminó de imprimir  
en septiembre de 2021 en los talleres  
de Editorial Jotamar S.A.S. Tunja,  
Boyacá, Colombia.

---

## Colección de Investigación UPTC N.º 209


### Óscar Pulido Cortés

Doctor en Ciencias de la Educación de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Magíster en Educación de la Pontificia Universidad Javeriana y Licenciado en Filosofía de la Universidad Santo Tomás. Profesor en la Escuela de Filosofía (UPTC).  
oscar.pulido@uptc.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-3863-5007>


### Manuel Alejandro Ojeda

Magíster en Educación y Licenciado en Filosofía por la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.  
manuel.ojeda@uptc.edu.co

 <https://orcid.org/00000-0002-4379-2090>


### Geraldine Juliana Becerra Daza

Estudiante de pregrado de la Licenciatura en Psicopedagogía con énfasis en asesoría educativa.  
geraldine.becerra01@uptc.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-6573-0608>

### Zamira Neme Ferreira


Estudiante de la Licenciatura en Artes Plásticas, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.  
zamira.neme@uptc.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-5723-1905>

### Ronald Fernando Díaz Castro

Candidato a Magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana y Filósofo de la Universidad Industrial de Santander, Profesor en la Escuela de Filosofía (UPTC).


ronaldfernandodiaz@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-4857-0996>

### Nelson Orlando Vargas Montañez

Doctorando del IIF "Luis Villoro"-UMSNH-Morelia. Magíster en Derechos Humanos y Licenciado en Filosofía de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC).

1920129x@umich.mx

 <https://orcid.org/0000-0001-7817-3436>

El propósito de este libro es analizar las relaciones que se dan entre cultura política, visualidades y cine; este objetivo se desarrollará en tres momentos; en el primero, se determinan las implicaciones en la constitución de sujetos y la cultura política contemporánea; en el segundo, el diálogo entre la investigación y la creación artística, con los modelos de producción de conocimiento y saber científico, en el ámbito universitario y finalmente, una subdivisión entre la reflexión del cine a partir de la filosofía y las concepciones de justicia que se expresan o configuran en producciones visuales.

Estas cuestiones surgen en virtud de las tensiones que se dan entre la creación en el campo de las artes y la investigación en el campo académico, en este sentido, este libro busca articular de una manera transdisciplinar la filosofía, el arte, los estudios visuales y la educación proponiendo analizar las relaciones que se dan entre sujeto, cultura política y cine.

ISBN: 978-958-660-579-3



  
Investigación e Innovación

