

Editorial

Lenguajes culturales: ficciones y estéticas en los territorios
Andrés Castiblanco Roldán
Editor general

Lenguajes culturales en la producción territorial:
tramas de un campo en los estudios sociales del lenguaje y la comunicación
Andrés Castiblanco Roldán

Argot identitario construido por jóvenes privados de la libertad y
su incidencia en los procesos educativos
Vianeth Guerrero Cañón

Cantadoras de guabina y bullerengue: un relato de buen vivir
Dora Inés Cortés García

Híbrido cultural de resistencia. Propuesta teórico-metodológica para el estudio
de prácticas culturales tradicionales y de resistencia creativa-no violenta
William Ricardo Almonacid González

Los discursos de la resistencia en el contexto bogotano
Luz Ángela Silva Robayo

Producción textual discursiva en estudiantes del Programa de
licenciatura de la Universidad de Córdoba, Colombia
Zuleima Manjarrés

Ciudad globalizada, arte urbano para el mundo
Gonzalo Cortés Sierra

Sección general

El habitante de calle: una representación imaginaria en tres películas
del cine colombiano en las dos últimas décadas
Nicolás Pedraza Salamanca

Los componentes espacio temporales de la producción cinematográfica Chircales
Francisco Ramos Cuncanchún

La metrópoli siniestra
Francisco Guillermo Rodríguez Motavita

De la historia crítica a la memoria testimonial
Luis Fernando Bravo León

Reseña

El ágora de las ciudades posmodernas
Andrea Carolina Orozco Villabona
Karen Nathaly Carmona Romero

ISSN 1794 - 8428

ESFERA

Volumen 10, 2020. Bogotá D. C., Colombia.



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



**UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**

Revista Esfera

Volumen 10 / 2020

Revista anual de la Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria

Facultad de Ciencias y Educación

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

ISSN 1794 - 8428

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Rector: Dr. Ricardo García Duarte

Vicerrector Académico: Dr. William Fernando Castrillón Cardona

Vicerrector Administrativo: Dr. Álvaro Espinel Ortega

Decana Facultad de Ciencias y Educación: Dra. Elda Yaneth Villareal Gil

Coordinador Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria: Dr. Andrés Castiblanco Roldán

Editor

Dr. Andrés Castiblanco Roldán

Comité Científico

D Dra. Eliana Casas Forero

Inlingua, Université de Nantes (Francia)

Dr. Jesús Martín Barbero

Pontificia Universidad Javeriana

Dra. Andrea Bonvillani

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

Dr. Laura Nallely Nieto

Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Dr. Fernando González Rey

Universidad de Brasilia (Brasil)

Dr. Óscar Useche Aldana

Corporación Universitaria Minuto de Dios

Dr. Pablo Vonmaro

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso),

Universidad de Buenos Aires

Comité Editorial

Dra. Mirian Borja Orozco

Dr. Jairo Gómez Esteban

Dr. Adrián Serna Dimas

Dr. Andrés Castiblanco Roldán

Árbitros Volumen 10

Dr. Darwin González

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Dr. Alexander Castañeda Padilla

Secretaría de Educación Distrital

Mtro. Julián Reina

Secretaría de Educación Departamental de Cundinamarca

Dr. Víctor Velásquez Prieto

Instituto de Paz (Ipazud), Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Mtro. Arturo Alonso

Pontificia Universidad Javeriana

Dra. Clara Inés Pérez

Corporación Universitaria Minuto de Dios

Dirección de publicaciones

Rubén Eliécer Carvajalino C.

Coordinación editorial

Nathalie De la Cuadra N.

Corrección de estilo

Proceditor

Diagramación y montaje de cubierta

Diego Abello Rico

Imagen de portada

Andrés Castiblanco Roldán

Impresión

En Alianza SAS

La Universidad Distrital Francisco José de Caldas no se hace responsable de las ideas de los autores de los diferentes materiales publicados en la revista.

Dirección: Avenida Ciudad de Quito n.º 64-81, Edificio de Postgrados, Oficina 103, Bogotá, D.C., Colombia

Teléfono: + 57 (1) 3 23 93 00 – Extensiones 6312 y 6313

Correo electrónico: minvest@udistrital.edu.co • esfera@udistrital.edu.co

Sitio web: <http://fciencias.udistrital.edu.co:8080/es/web/maestria-en-investigacion-social-interdisciplinaria>

CONTENIDO

Editorial

Lenguajes culturales:
ficciones y estéticas en los territorios

Andrés Castiblanco Roldán

3

Lenguajes culturales en la producción territorial:
tramas de un campo en los estudios sociales del
lenguaje y la comunicación

Andrés Castiblanco Roldán

5

Argot identitario construido por jóvenes privados de la
libertad y su incidencia en los procesos educativos

Vianeth Guerrero Cañón

14

Cantadoras de guabina y bullerengue:
un relato de buen vivir

Dora Inés Cortés García

30

Híbrido cultural de resistencia.
Propuesta teórico-metodológica para el estudio
de prácticas culturales tradicionales y de
resistencia creativa-no violenta

William Ricardo Almonacid González

59

Los discursos de la resistencia
en el contexto bogotano

Luz Ángela Silva Robayo

76

Producción textual discursiva en estudiantes del
programa de Licenciatura de la Universidad
de Córdoba, Colombia

Zuleima Manjarrés

86

Ciudad globalizada, arte urbano para el mundo

Gonzalo Cortés Sierra

94

Sección general

El habitante de calle:
una representación imaginaria en tres películas
del cine colombiano en las dos últimas décadas

Nicolás Pedraza Salamanca

108

Los componentes espacio temporales de
la producción cinematográfica *Chircales*

Francisco Ramos Cuncanchún

125

La metrópoli siniestra

Francisco Guillermo Rodríguez Motavita

134

De la historia crítica a la memoria testimonial

Luis Fernando Bravo León

143

Reseña

El ágora de las ciudades posmodernas

Andrea Carolina Orozco Villabona

Karen Nathaly Carmona Romero

159



Lenguajes culturales: ficciones y estéticas en los territorios

Andrés Castiblanco Roldán
Editor general

Desde sus inicios, la Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria ha desarrollado un campo para los estudios del lenguaje: en principio, enfocado en una relación de la triada lenguaje, sociedad y escuela; posteriormente, en la relación entre lenguaje-cultura, y, en la actualidad, posicionado sobre las diferentes variantes de la relación entre lenguaje-cultura y comunicación como elementos esenciales de lo que históricamente se ha situado como la relación de la interpretación cultural en el mundo de la investigación interdisciplinaria.

Tales relaciones han permitido que construyamos unos objetos de trabajo a partir de lo que encontramos en los contextos tanto educativos como también en las relaciones cotidianas que se encuentran en la realidad, término que puede llegar a causarnos ciertas desconfianzas y escepticismos epistemológicos por cuenta de la ficción social, categoría que exploramos con las otras líneas del programa¹, como dispositivo emergente de reflexión, en la medida en que en los estudios sociales del lenguaje, así como en otras disciplinas, estamos dando cuenta cada vez más de la emergencia de fenómenos que se van instalando en las lógicas de los mundos sociales mediante diversas expresiones y acciones que van del plano de la cultura al de la política mediante acciones en actos ancestrales, espirituales y artísticos situados.

Dichas manifestaciones que son propias de órdenes, estructuras, funciones y acontecimientos de las comunidades en tanto colectivos que representan creencias memorias y prácticas cotidianas, proponen maneras de comprender y de adaptarse a la sociedad y al espacio social y geográfico que los condiciona, en este sentido, es importante dar cuenta de estas expresiones que permiten dialogar en torno al problema de la ficción.

Desde diferentes orillas de las ciencias sociales, Bajtin (1997), Galindo y Bona (2004) y Sequeiros y Puente (2019) se han acercado al problema de la ficción social. En este caso, proponemos una entrada que es interesante en la medida en que sintetizamos las relaciones que plantean las formas de la interdisciplina a partir de lo que podríamos denominar estudios sociales del lenguaje, en los que nos encontramos con la emergencia de las manifestaciones culturales mediante códigos con los cuales los colectivos no solamente constituyen procesos de identidad en sus territorios sino que también

¹ La maestría viene desarrollando, de manera institucional, en un espacio de convergencia de las líneas de investigación, el proyecto: Ficción e investigación social: escenarios, narrativas y prácticas, en el cual los investigadores de lenguaje e interpretación cultural apuestan por las relaciones desde los lenguajes y la comunicación y sus literaturas como variantes semióticas en los territorios. Otros especialistas han venido apostando por la relación con el monumento y la memoria (*Esfera*, 8, 2018), mientras otros apuestan por las relaciones de las biografías, los relatos y lo real en sistemas semióticos como el cine (*Esfera*, 9, 2019).

movilizan acciones y efectos en términos de no violencia frente a regímenes simbólicos, así como violencias estructurales.

Efectos de procesos de escalas mayores que en contextos biopolíticos han sido instituidas históricamente por diferentes grupos sociales que merecerían calificarse, según Roland Barthes (2009), como grupos decisorios o diseñadores de lo que podríamos denominar *programación cultural*. En términos de una serie de repertorios que se institucionalizan mediante relaciones cotidianas, el lenguaje cultural se propone como categoría de posibilidad de reflexionar tramas de subsistemas sociales en las cuales el lenguaje, no solamente en su concepción discursiva sino también en la interacción y la ilocución que hace operativa la práctica, constituye una tecnología vital (conjunto de técnicas propias de lo humano) en la cual se inscriben diferentes fenómenos que pasan por la manifestación de las relaciones de resistencia o reexistencia como asimilaciones y adaptaciones de las colectividades a las circunstancias de las sociedades que las interpelan y su influjo de dinamización territorial.

Deleuze y Guattari (2010) plantean el problema de la desterritorialización como signo de un rasgo que en términos geopolíticos nos traza la globalización. Nos encontramos en ejercicios en que las comunidades toman los vacíos o fugas de los procesos hegemónicos y sus regímenes de visibilidad para apostar por una serie de códigos y enunciaciones que sumadas a recursos narrativos

y prácticas con intención identitaria construyen formas de reterritorialización o neoarticulación medial, a partir precisamente de prácticas que están atravesadas por lenguajes, discursos y acciones que establecen autonomías geopolíticas de espacios locales y regionales.

Tales efectos pueden encontrarse en los diferentes problemas que se presentan en este volumen, entre otras cosas, una edición que tiene la novedad de dar cuenta de una instantánea de fenómenos que con la llegada del COVID-19, fueron atravesados por la emergencia de una pandemia que finalmente transformó los escenarios de interacción y que, en consecuencia, terminó instalando nuevos lenguajes compuestos por el reciclaje de matrices heredadas de la guerra bacteriológica pero ahora reconfiguradas en reacción y existencia frente a un fenómeno de escalas globales que nos está costando vidas a diario.

Referencias

- Bajtín, M. (1997). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Barthes, R. (2009). *La aventura semiológica*. Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos.
- Galindo, D. y Bona, Y. (2004). ¿A qué llamamos ficciones? *Ciencias sociales y ciencia ficción. Athenea Digital* (6), 1-5.
- Sequeiros, B. C. y Puente, H. (2019). Cambio social, tecnología y ciencia ficción. *Sociología y Tecnociencia*, 9(2), 115-138.



Lenguajes culturales en la producción territorial: tramas de un campo en los estudios sociales del lenguaje y la comunicación

Andrés Castiblanco Roldán*

Recibido: julio del 2020

Aprobado: septiembre del 2020

Resumen

La última década ha visto surgir una serie de estudios y de investigaciones que contemplan miradas diferentes sobre el papel del lenguaje en la sociedad. La importancia que ha revestido el proceso de identificación de estos trabajos ha llevado a la elaboración de una posibilidad discursiva de análisis que se configura como un campo bisagra entre los estudios sociales y los del lenguaje, al retomar, de manera interdisciplinar, la posibilidad del lenguaje como una tecnología vital y los lenguajes culturales como subsistemas que dan cuenta de la emergencia y de la existencia histórica de una alianza entre territorio y cultura. Mediante el análisis interdisciplinar del contexto, matrices y códigos como elementos estructurales que componen el lenguaje cultural, se muestra cómo el cuerpo medial en relación con el territorio constituye manifestaciones, expresiones y materialidades que usan las comunidades para dar sentido a sus relaciones, pasiones, luchas y aspiraciones en sus espacios. Este texto pone en relieve la importancia de la comprensión tecnológica del lenguaje y los aportes que este tipo de acercamientos proveen al fortalecimiento de paradigmas bioculturales, geográficos y, en general, a enriquecer los puntos de vista de los estudios sociales del lenguaje.

Palabras clave: lenguajes culturales, territorios, comunicación y sociedad.

Abstract

The last decade has seen the emergence of a series of studies and investigations that contemplate different views on the role of language in society. The importance of the identification process of these works has led to the elaboration of a discursive possibility of analysis that is configured as a knowledge hinge field between social studies and language studies by taking up in an interdisciplinary way the possibility of language as a technology vital and cultural languages as subsystems that account for the emergence and historical existence of an alliance between territory and culture. Through the interdisciplinary analysis of the context, matrices and codes as structural elements that make up the cultural language, it is shown how the medial body in relation to the territory

* Doctor en Ciencias Humanas y Sociales. Profesor titular y coordinador de la Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria, Facultad de Ciencias y Educación, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Editor general de la revista *Esfera* e investigador de la Línea de Lenguaje e Interpretación Cultural. Correo electrónico: afcastiblanco@udistrital.edu.co

constitutes manifestations, expressions and materialities that communities use to give meaning to their relationships, passions, struggles, and aspirations in their spaces. This text highlights the importance of the technological understanding of language and the contributions that this type of approach provides to the strengthening of biocultural and geographical paradigms and in general to enriching the points of view of the social studies of language.

Keywords: Cultural languages, territories, communication and society.

A modo de introducción

Asistimos todos los días al uso coloquial e indiscriminado de las palabras, cuando se juega con la capacidad del significante se desarrollan diferentes sentidos en los cuales una palabra o el uso asociado de ellas en oraciones y enunciados cumplen con la función polisémica de expresar diferentes cosas para diferentes contextos.

Una palabra polisémica y plurifuncional es *lenguaje*, sirve para una infinidad de referencias desde su uso inferencial en asociaciones con las pasiones (el lenguaje del amor, el de la ternura, el violento) hasta llegar a asociaciones más complejas y elaboradas como el lenguaje de la pobreza, el lenguaje del capitalismo, el lenguaje de la arquitectura, entre otras acepciones, que a la hora de la definición no se ocupan de definir por qué estas manifestaciones son lenguajes o quizá solo estamos hablando de dialectos en términos de la transposición interdisciplinar de ciertas categorías específicas.

De fondo, lo que nos encontramos es que hay infinidad de lenguajes, pero dificultades para dar el crédito al uso del término y reconocer el campo del que se usa el préstamo; tal relación resulta comprensible en la escala humana, ya que el lenguaje es la primera tecnología por origen. A principios del siglo XX, André Leroi-Gourhan (1971), desde la paleontología, había propuesto el paso del gesto a la palabra, la profunda relación de los códigos de expresión como herramientas que se abrieron paso para poner en situación a una especie y su medio.

[...] las condiciones humanas de posición vertical desembocan en las consecuencias de desarrollo neuropsíquico que hacen del desarrollo del cerebro humano algo más que un aumento de tamaño. La relación entre la cara y la mano permanece tan estrecha en el desarrollo cerebral como en el pasado: el útil para la mano y el lenguaje para la cara son dos polos de un mismo dispositivo. (p. 26)

No obstante, ese enlazar al lenguaje con otras técnicas no es una casualidad retórica, es el resultado de miles de años de evolución de los cuerpos y las técnicas, toda vez que en la relación de la especie con el medio, con lo que se encuentra en la exterioridad, es posible encontrarse con la asociación perenne de herramientas interdependientes, ya que como señala Leroi-Gourhan, el paso del silencio al gesto y la vocalidad tiene como principio la relación con la disposición a las otras herramientas desarrolladas. “Hay posibilidad de lenguaje a partir del momento que la prehistoria entrega útiles, pues útil y lenguaje están ligados neurológicamente, y uno y otro no son de sociables en la estructura social de la humanidad” (Leroi-Gourhan, 1971, p. 115).

De tal modo que se podría proponer que esta primera tecnología despliega todas sus técnicas a partir de una constante interrelación con los bordes de otras que se desarrollaron de manera posterior, técnicas alimentarias, técnicas de vestido, en resumen, el lenguaje funcionó como matriz de articulación de técnicas y conjuntos tecnológicos.

Al proponer el lenguaje como tecnología se establece una matriz de operación en que la potencialidad del gesto situado en la *fasia* se articula con la potencialidad de la exteriorización de la *grafía*, con las cuales se producen efectos o consecuencias operatorias como son el habla y sus actos “constatativos, performativos y realizativos” (Austin, 1971, p. 48) como elaboración psíquico-verbal y situacional de la lengua como unidad (Saussure, 1945 [2015]); o en interacción con la cultura y la sociedad en el marco del evento comunicativo (Hymes, 1977 [2010]) con la generación de enunciados/actos/efectos a su vez más complejos que configuran arquitecturas del sentido

como la gráfica-pictográfica, la gráfica-sonora y la gráfica-corpórea.

Cuando se piensa en el carácter diagramático del lenguaje se está en disposición de analizar las diferentes manifestaciones en clave de subsistemas y modos que alimentan las prácticas culturales y sociales en la conformación de los colectivos y sus rasgos en el tiempo. La composición de una tecnología total de este tipo implica su conformación en redes infinitas de combinaciones que dan origen a sistemas derivados, a unidades como la lengua, pero más allá de estructuras que atraviesan o anidan en las lenguas a este tipo de sistemas compuestos se les ubica como lenguajes.

El lenguaje cultural es un modo compuesto de confección de los artificios comunicativos mediante códigos particulares con los cuales muchos grupos sociales transitan en las relaciones entre sí, frente a un medio en que sobreviven y adaptan. Este tipo de lenguajes establecen subsistemas de sentido en las tramas de la cultura y la sociedad, pues dan cuenta del movimiento de las expresiones espirituales, rituales, objetuales y estéticos de los grupos humanos.

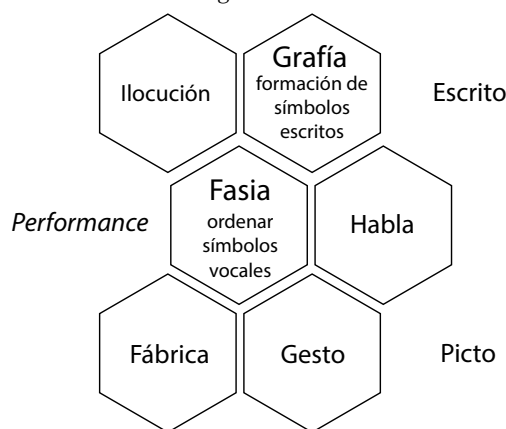
De ahí que el lenguaje cultural como subsistema situado y codificado comprende fenómenos propios de la regularidad a través de acciones/significantes en y desde la cultura como emplazamiento organizado de órdenes simbólicos entendidos significativamente (Alexander, 2000), que agencia con miras a la conservación de la identidad, la tradición o la protección de valores colectivos.

A partir de esta comprensión que dispone lecturas desde el enfoque semiótico social-cultural (Halliday, 1978; Lotman, 1996; Fabri, 2004) o tecnosemiótico (Castiblanco, 2020a) se reviste la asociación configurante entre lenguaje-cultura. Dicho binomio designa una correlación y recontextualización de códigos que se originan en hechos culturales que van de ser eventos en las trayectorias históricas de las sociedades a formas totales de expresión y comunicación.

Aunque todos los lenguajes culturales podrían ser totalizantes al servir como depositarios

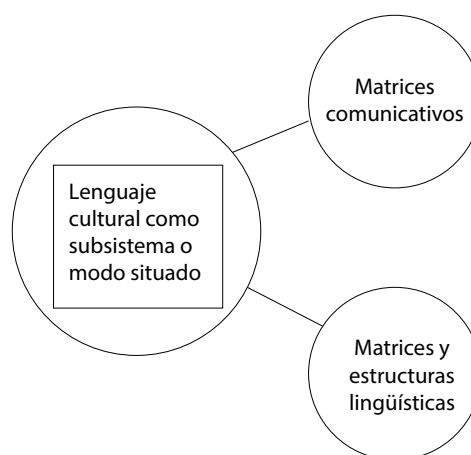
de percepciones-enunciaciones y acciones, al contrario, son complementados y matizados por elementos creativos ante el régimen simbólico establecido por las sociedades. Pueden constituirse como emergencias que se insertan tomando insumos de repertorios en matrices comunicativas diversas: percusión, silbido, canto, soplo pintado, entre otros (Hymes, 1977), o bien se alimentan de matrices de pervivencias lingüísticas que quedan de las experiencias colectivas en el tiempo tomando como base la lengua (argot, jergas, jeringonzas).

Figura 1. Operación de la lengua como primera tecnología evolutiva



Fuente: adaptado de Leroi-Gourhan (1971), Saussure (1945 [2015]) y Austin (1971 [2019])

Figura 2. Modelo de composición del lenguaje cultural



Fuente: elaboración propia

La matriz comunicativa recuerda los efectos del proceso mimético de la trama como imitación de la acción que, mediada simbólicamente, sitúa el carácter estructural, simbólico y temporal de la acción en Ricoeur (1995) para mostrar los cambios en el tiempo narrativo con relación a la percepción de la realidad y las transformaciones del relato, en los cuales remite a las cadenas narrativas que tienden al infinito y mediante la existencia de una matriz de sentido se emplazan en diferentes tipos de canales que posibilitan el ejercicio del intercambio e intencionalidad de los propósitos de las comunidades que tejen los contenidos para ensamblarlos con la expresión. En esta matriz se ubican las expresiones que hacen codificaciones diferentes al lenguaje silábico, tales como los repertorios musicales, pictóricos, espirados y performativos.

Por otro lado, la matriz del lenguaje obedece a la capacidad que tiene la lengua de dinamizar formas y contenidos lingüísticos mediante estructuras que proveen la sustancia de las expresiones sobre el plano del vocabulario, la sintaxis y la semántica vigente para cada sistema social. Es decir, el orden estructural de la lengua es la plataforma de enunciación de modos de uso (Hymes, 1977) del lenguaje, pues en este ejercicio se despliega el potencial de adaptación permanente en función del contexto crítico (Hallyday, 1978 [2005]) mediante la acción pragmática sobre campos, tonos y tenores que se adaptan a los canales disponibles.

De tal modo que matriz comunicativa y matriz lingüística proveen a estos subsistemas la posibilidad de formar nichos simbólicos a partir de las disrupciones o las emergencias propias del hecho social y su acontecimiento con los que las generaciones a lo largo del tiempo van recreando elementos para la producción de expresiones que van desde los actos de habla a expresiones gráficas, sonoras y performáticas que son susceptibles de leer en términos de la multimodalidad (Van Leeuwen, 2008).

Muestra de su existencia se encuentra en los códigos que acompañan a los grupos de grafiteiros o raperos, comunidades de dialectos y contralenguajes (Halliday, 1978 [2005]) como el argot, denominado *parlache* en los habitantes de calle,

entre otras configuraciones que implican creaciones tanto de signos como de gestos que toman un sentido propio para expresar relaciones de la existencia de comunidades en el tiempo.

De tal manera que el lenguaje cultural da cuenta de la trayectoria del acontecimiento y se canta, baila, pinta, silba, golpea, camina, grafica y se construye desde el hecho social en un juego de medianía entre el cuerpo medial que integra la dimensión animal y social del sujeto (Berque, 2009) y su dicción. En este ejercicio de expresión el lenguaje entra a conformar, mediante su articulación con los medios, una arquitectura del sentido con la cual se materializan los gestos en el espacio. Aquí el territorio en su capacidad de acunar acciones y significantes se transforma en el hábitat entrópico en el cual la relación pensamiento-acción y espacio se materializa en la transformación del sentido de lugar (Nogué, 2010), así como la materialización topológica de emplazamientos que sirven de refugio o despliegue de las posibilidades de los grupos en sus geografías.

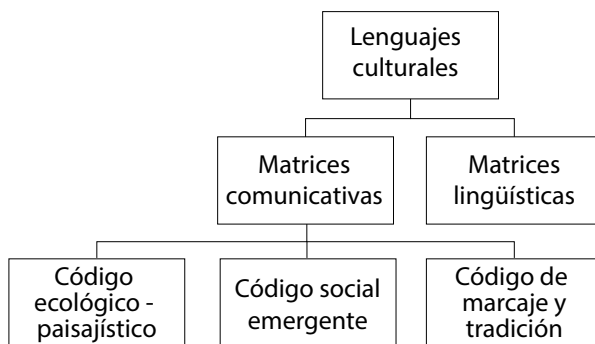
Hacer identidades territoriales en comunidades con gestos, palabras y acciones

Estamos ante la visibilidad de la relación que se teje a partir de las lógicas de los mundos cotidianos y las posibilidades de las palabras, los trazos, los gestos y el movimiento corporal de crear territorialidad. La medida en que en la relación interpuesta del cuerpo medial con el lugar establece una relación en la cual se estrechan los lazos entre las referencias y las materialidades. En este caso, vale la pena situar la combinación de una estrategia que implica la relación entre el materialismo cultural de Marvin Harris (1985) frente a los patrones de análisis cultural que ubica en tres características claves: primero, el lugar de los modos de producción y reproducción; en segundo lugar, la organización doméstica y grupal, junto al papel de las manifestaciones artísticas religiosas morales e intelectuales que podríamos asimilar con componentes de las mentalidades (*emic*), como conocimientos relativos a la subsistencia, la ideología, el

mito, la magia, entre otras características propias de las adaptaciones bioculturales en relación con la tecnología del lenguaje.

En términos de Juan Manuel Rodríguez (2003), esta apropiación del materialismo cultural de Harris dialoga directo con la triada que propone Radcliffe-Brown (1986) con relación a lo ecológico, lo social y lo tradicional a propósito de sus estudios estructurales/funcionales de las sociedades primitivas. Dicha triada permite articular la relación del cuerpo medial que hemos explorado a partir de los estudios paisajeros de Berque y que da cuenta de la interacción de este campo y de las apuestas categóricas, como son las de los lenguajes culturales y sus diferentes modos en los procesos de confección y tejido de las relaciones territoriales, que, con base en Rodríguez (2003), podemos situar en las construcciones complejas y combinatorias de códigos que implican tres códigos articuladores.

Figura 3. Operación del lenguaje cultural en la producción de comunidades en territorios



Fuente: elaboración propia

En primer lugar, el establecimiento de un *código ecológico-paisajístico*, en la composición de lenguajes y saberes ambientales, por otro lado, el *código social emergente*, que implica la interrelación y la ocurrencia de las interacciones con los hechos sociales y, en tercer lugar, con relación a aquellos lenguajes que definimos a propósito de los acervos históricos o de las trayectorias simbólicas como código de marcaje y tradición, a propósito precisamente de la confección de signos

culturales con los cuales estos códigos proporcionan reglas e intercambios en el plano las pervivencias, tanto significantes como lingüísticas, en el desarrollo de marcajes culturales (Castiblanco, 2018) en relación directa con las lógicas globales contemporáneas.

Código ecológico paisajístico

La producción de este código parte de los elementos de interacción ecuménica que nos propone la medianza, la cual se puede explicar como la complejidad del ensamble entre el medio o el ambiente con lo humano, en lo que Berque (2009) propone la interacción de dos modos de ser cuerpo que en principio fueron divididos por Leroi-Gourhan en el cuerpo animal y el cuerpo social, para ubicar los instintos irracionales y los instintos institucionalizados por la presencia de lo colectivo, es decir, el cuerpo social. En términos evolutivos y siguiendo parte de lo que en Chomsky (2003) hace referencia al carácter generativo de la competencia del lenguaje, se asume que la incorporación de los instintos de adaptación colectiva vienen estructurados para su activación cognitiva y por lo tanto el cuerpo medial recoge las estructuras previas y las interacciones entran a consolidar el sentido holístico del cuerpo medial (la fusión compleja de lo animal y lo social) como espectro que entra en relación con lo externo, la exterioridad del ambiente, el medio.

En el proceso de reconocimiento en la relación lenguaje-territorio interpela la noción del paisaje como unidad de significado, de ella se desprenden las percepciones que permiten la ubicación de toponimias e identificaciones, en tanto que se instala un ejercicio de percepción el cual puede explicarse mediante la figura 4.

El metabolismo de dicha relación da como resultado la elaboración de un código ecológico-paisajístico que se inscribe en términos de apropiaciones territoriales o construcciones de lo que Nogué (2010) ubica como el sentido de lugar, a partir del cual se crean identidades territoriales y dan sentido a las experiencias del espacio para ponerlas en clave de relato, como sucede cuando

en los valles andinos los campesinos hablan de las lagunas bravas, o en las ciudades, en el caso de escenarios como Bogotá, se sitúan calles como “calles del pecado” (pasadizo de la Universidad Pedagógica Nacional), cuadra picha (denominación de un sector en la localidad de Kennedy y de Bosa), las cuales a su vez juegan con la evolución colonial de las palabras en su uso; por ejemplo, el destino del vocablo chibcha *chucua*, humedal o lago superficial pantano, en derivaciones con entonación emotiva como pichal y podredumbre.

Figura 4. Triada de percepción sensorial espacial en la construcción del paisaje como unidad de significado



Fuente: Castiblanco (2020b)

El paisaje termina transformándose mediante el uso de los códigos en el lenguaje del espacio geográfico y en su relatar desde el lugar consolida formas de sentido que generan arraigos y correspondencias entre las comunidades y sus territorios.

Código social emergente

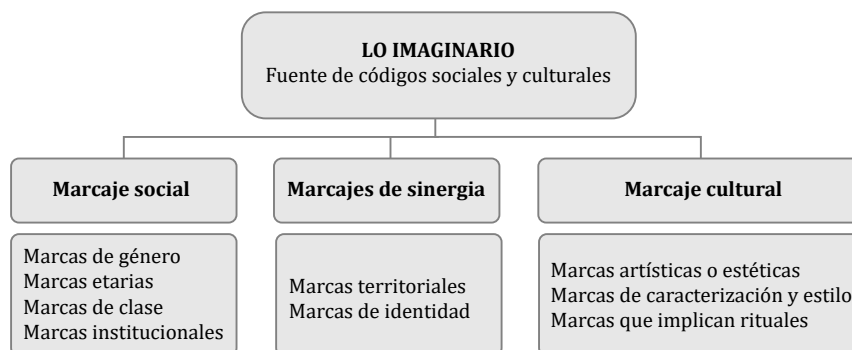
Cuando las comunidades se adaptan a procesos de instalación de regímenes simbólicos que van contra sus condiciones de vida en los territorios,

toman insumos de la matriz comunicativa y de lenguajes estéticos para producir efectos sobre procesos de su propia realidad. En este caso, encontramos que el código social emergente se caracteriza por su relación estrecha con el acto artístico y con la mediación estética, la cual podemos definir como el uso de recursos del mundo perceptual distintos al sistema lingüístico, para construir expresiones y sentidos que reivindiquen las identidades y las demandas de justicia social o reconocimiento (Fraser, 1997) para llevar a cabo agendas políticas.

Así, cobra fuerza el peso de los agentes culturales y las agendas como dinamizadores de estas emergencias, al encontrar un ejercicio de programación cultural (Castiblanco, 2018) con el cual los colectivos instalan formas de resistencia mediante los lenguajes artísticos en Colombia, como es el caso de los golpes gráficos y sonoros de Intigrillos Colorbia en el Putumayo (Ordóñez y Rodríguez, 2020), o como lo propone en su análisis Gonzalo Cortés (2020) en este volumen mediante el recurso pictórico en el Distrito Grafitero en Bogotá.

La estética como percepción de la belleza y la fealdad, como rasgo vital del uso sensorial de los lenguajes atraviesa todos los códigos, en tanto que lo que caracteriza en facultad al ser humano es la existencia en sustancia de estéticas de la experiencia que se hacen manifiestas mediante el recurso de la expresión, en este caso, lo que no se expresa estéticamente queda en el plano de la potencia, pero no se agota como recurso inmanente de lo humano. De ahí que, a pesar de estar en todos los códigos, en los lenguajes culturales y sus códigos sociales emergentes hace presencia en el plano de la enunciación, mediante canales como la rítmica, en danzas y rutinas corporales, así como en tonalidades musicales como es el caso del rap y las *músicas turbias* (Luján, 2015) que configuran un sistema de sentido desde sus rítmicas y el ensamble de composiciones desde el uso de elementos lingüísticos como las jergas o el argot.

Figura 5. Diagrama de posibilidad del marcaje en tipologías



Fuente: Castiblanco (2018, p. 49).

Código de marcaje cultural y tradición

Con Cassirer (1967) se propone de plano la existencia del *Homo symbolicus* en la cual se devela el influjo del orden ideoléctico simbólico, que en el campo de la semiosfera posiciona al marcaje como un dispositivo simbólico que como código algorítmico semiótico se sitúa como potencial de significado, mediante el cual se construyen marcos referenciales en los procesos de memoria colectiva a lo largo del tiempo social, “el marcaje como operador conecta códigos sociales y culturales alrededor de objetos, prácticas y tendencias de acuerdo con su límite semiótico de tal modo que logra emplazar consignas dirigidas a un repertorio indicado [...]” (Castiblanco, 2018, p. 48), en este proceso este tipo de algoritmo se transforma en un código receptivo, en el cual se catalizan tanto códigos ecológicos como códigos sociales emergentes en la producción de sentidos nuevos para hechos sociales y referentes actuales.

Un ejemplo de este tipo de operación se encuentra en la manera de la composición del refranero popular, el cual usa referencias actuales sobre estructuras antiguas que se alimentan de la matriz lingüística al tiempo que de la matriz comunicativa logrando incorporar códigos ecológicos y sociales más antiguos en los cuales a la vez que se usan canales como el refrán, la trova o la copla como vehículos que traen al presente cantas y lógicas de territorios y toponimias precedentes

mediante el uso de vocabularios atávicos propios de relaciones originarias en las comunidades y sus sentidos del lugar.

En este caso, vale la pena traer al tema la organización del marcaje, que toma como red referencial al imaginario como fuente de códigos sociales y culturales, en este sentido, el imaginario se alimenta de las matrices comunicativas y lingüísticas para instalar la memoria colectiva como vehículo comunicativo del pasado con el cual la sociedad recuerda o imagina que recuerda.

En la lógica diagramática el marcaje propone un nicho sinérgico en el posicionamiento de diferentes tipos de códigos que agencian lenguajes patrimoniales, al mismo tiempo que posibilita una simbiosis con la programación cultural mediante el uso de los códigos antiguos en el emplazamiento de necesidades actuales como lo hace la industria publicitaria como tecnología de visibilidad mediante la marca como dispositivo narrativo con el cual se construyen sentidos alrededor del consumo.

Como puede percibirse, el marcaje o código de tradición se constituye en un cifrado depositario de los dos códigos anteriores mediante el que se constituyen acciones de preservación de la memoria y, por lo tanto, también el sentido de historicidad de las comunidades en sus territorios. Estos códigos vienen atravesados por estructuras de género, de edad o etarias, de clase o

de circuito de producción económica, de orden institucional específico (las voces militares en la cotidianidad civil, voces deportivas en relaciones fuera de sus prácticas), estructuras territoriales que configuran disposiciones identitarias que son atravesadas, a su vez, por la estética y que implican, en la misma medida, la instalación de formas de estilo y rituales con los cuales se crucifican relaciones y naturaleza de relaciones en las comunidades en sus lugares.

A modo de cierre

Los lenguajes culturales establecen un campo fronterizo en los estudios de lenguaje que sirve como bisagra en el campo más extenso de los estudios sociales. La capacidad que tiene el lenguaje de atravesar la vida se muestra como una tecnología vital que permite evidenciar las transformaciones que han trascendido la evolución de la humanidad en el territorio.

En sí mismo implica un ejercicio de comprensión de la mediana humanidad-naturaleza, el ser medial que integra a sus tecnologías vitales la importancia de lo geográfico-biológico que da pautas originarias de las posibilidades de aportar desde el lenguaje cultural como subsistema compuesto por códigos de orden ecológico, emergente y originario, a paradigmas renovadores de la equidad epistémica como el biocultural (donde la tierra y la cultura son simbiosis) y a otras discusiones propias de los estudios sociales como las de las ficciones y experimentaciones en las que todos los elementos orgánicos, elementales naturales y comprensiones sociales de las comunidades, condensan las posibilidades de comprensión holística de sistemas de sentido que históricamente fueron separados por las lógicas modernas de cosificación en lo que, en algún momento, Agustín Berque (1990, 2009) identificó como pensamiento occidental moderno clásico o PMOC.

Este macrosistema puso la tecnología del lenguaje, sus subsistemas y tramas, en un escenario que obvia su potencia de transformación y conduciendo su impacto como campo clave a una pragmática epistémica que incluso en su posibilidad educativa se sumerge en su colocación

instrumental como mero ejercicio nemotécnico de construcción de vocabularios, de sintaxis y ejercicios semánticos que desnaturalizaron su carácter transformativo del sentido humano.

Como recordaba Yves Lacoste (1977), para el caso de la geografía que su marginalización tiene como fin evitar su conocimiento estratégico, hoy nos enfrentamos a una realidad que nos está tomando sin herramientas, y es la de comprender que cuando no se toma la importancia de su papel y su posibilidad, *el lenguaje es un arma para la guerra* y que la división y fragmentación de sus posibilidades, como campo de trabajo, solo lleva a que estemos frente a regímenes que instalan lenguajes totalitarios de la misma manera en que se instalan hegemonías epistémicas entre otros emplazamientos aún etnocéntricos, eurocéntricos, en conclusión, logocéntricos.

Referencias

- Alexander, J. C. (2000). *Sociología cultural. Formas de clasificación en las sociedades complejas*. Anthropos.
- Austin, J. (1971/2019). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós.
- Berque, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Biblioteca Nueva.
- Berque, A. (1990). *Médiance de milieux en paysages*. GEP-Reclus.
- Cassirer, E. (1967). *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura Económica.
- Castiblanco, A. (2018). *Marcas y marcajes: otras memorias y luchas en Bogotá a finales del siglo XX y principios del XXI*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Castiblanco, A. (2020a). La marca Transmilenio y su agencia semiótica en la transformación tecnológica de la movilidad en Bogotá. En J. Urueña y L. Alzate (eds.), *Estudios semióticos: abordajes metodológicos* (pp. 202-215). Universidad de Antioquia.
- Castiblanco, A. (2020b). Francisco José de Caldas y las transformaciones en la visión del paisaje geográfico en Colombia. *Revista Geográfica*, (161), 113-135.

- Chomsky, N. (2003). *La arquitectura del lenguaje*. Kairós.
- Cortés, G. (2020). Ciudad globalizada, arte urbano para el mundo. *Esfera*, (10) (en impresión).
- Fabbri, P. (2004). *El giro semiótico*. Gedisa.
- Fraser, N. (1997). *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*. Siglo del Hombre; Ediciones Uniandes.
- Halliday, M. A. K. (1978/2005). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y el significado*. Fondo de Cultura Económica.
- Harris, M. (1985). *El materialismo cultural*. Alianza.
- Hymes, D. (1977/2010). *Foundations in sociolinguistics*. Routledge.
- Lacoste, Y. (1977). *La geografía: un arma para la guerra*. Anagrama.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Universidad Central de Venezuela.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra.
- Luján, J. (2015). Etnomusicología de las músicas turbias: consumos culturales, raza y etnicidad. *Esfera*, 5(1), 5-20.
- Nogué, J. (2010). El retorno al paisaje. *Enrahonar*, (45), 123-136.
- Ordóñez, L. J. y Rodríguez, M. A. (2020). *La reivindicación de la memoria en los territorios a través del color*. Uniminuto-Radio [pódcast]. <https://n9.cl/2298d>
- Radcliffe-Brown, A. R. (1986). *Estructura y función en la sociedad primitiva*. Planeta Agostini.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Tomo I Siglo XXI.
- Rodríguez, J. M. (2003). *El ciclo del pan en un municipio sanabrés*. Semuret.
- Saussure, F. (1945 [2015]). *Curso de lingüística general*. Losada.
- Van Leeuwen, T. (2008). *Discourse and practice*. Oxford University Press.

Argot identitario construido por jóvenes privados de la libertad y su incidencia en los procesos educativos

Vianeth Guerrero Cañón*

Recibido: septiembre del 2020

Aprobado: noviembre del 2020

Resumen

A partir de un ejercicio lexicográfico y la recopilación de vocabulario se busca analizar y definir a la luz de autores como Bernstein, Charaudeau, Gumperz, Halliday, Saussure, Van Dijk, entre otros, la estructura como discurso social del argot construido y usado por los jóvenes privados de la libertad y su poder en la construcción de identidad, lo cual dentro de los procesos educativos es primordial permitiendo una comunicación asertiva fortaleciendo los procesos de aprendizaje.

Palabras clave: identidad, argot, infractor, léxico.

Abstract

Based on a lexicographic exercise and the collection of vocabulary, we seek to analyze and define in the light of authors such as Bernstein, Charaudeau, Gumperz, Halliday, Saussure, Van Dijk, among others, the structure as a social discourse of slang constructed and used by young people deprived of liberty and their power in the construction of identity, which within educational processes is essential, allowing assertive communication, strengthening learning processes.

Keywords: Identity, argot, offender, lexicon.

* Licenciada en química y magíster de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Docente de Ciencias Naturales dentro del Sistema de Responsabilidad Penal para Adolescentes (SRPA), docente del programa de investigación de Ciencias forenses y criminalística de la Fundación Tecnológica Alberto Merani.

Introducción

Desde siempre el hombre ha tenido la necesidad de comunicarse, con la finalidad de intercambiar sus ideas y pensamientos mediante el lenguaje. Dado que la sociedad es una masa heterogénea con intereses muy variados, el ser humano como partícipe de esa sociedad vive en niveles o categorías culturales que oscilan entre los usos menos formales hasta los más formales del lenguaje, lo cual hace del lenguaje una forma de comportamiento social, que marca las pautas de uso que el hablante debe utilizar según sea su nivel cultural o su condición de vida.

De acuerdo con lo afirmado, el nivel sociocultural del hablante se manifiesta en su lenguaje, quien adecua su manera de expresión según la situación en la que se encuentre. Es decir, dentro de todas las situaciones lingüísticas en las cuales se ve involucrado, él tiene la capacidad de crear, innovar o adaptar enunciados léxicos que satisfagan sus necesidades de comunicación y, posteriormente, pueden ser conocidas por los hablantes, en general, fuera de las situaciones específicas de comunicación para las que fueron creadas.

A lo largo de la historia las sociedades han ido construyendo nociones y conceptos que definen a la gente y la ubican en determinados lugares sociales. Dichos lugares implican un acceso diferenciado entre las personas a la toma de decisiones, a la autonomía y la posibilidad de desarrollo. Para ello se genera la reflexión de cómo el individuo dentro de los análisis del hecho social logra una multirrelación entre símbolos, expresiones y sujetos, los cuales requieren el interaccionismo como tal para fortalecer las relaciones cotidianas desde la antropología. Los individuos actúan de acuerdo con el contexto en el que se desarrollan y al rol que se les ha conferido apropiando así una serie de signos y símbolos que los lleva a fortalecer un proceso de identidad dentro del papel que están desarrollando. La identidad de un individuo humano incluye género, raza, grupo étnico, clase social, cultura, lengua, edad, sexo, entre otras referencias.

Al adentrarse en el mundo de los jóvenes adolescentes que se encuentran privados de la libertad,

se ha podido reconocer una serie de códigos, palabras y símbolos que ellos han creado con el fin de proteger la información relacionada con las dinámicas que desarrollan cotidianamente dentro sus vivencias en condición privativa y su vida delictiva, lo que promueve una forma discursiva que los acoge, identifica y familiariza desde su contexto.

En consecuencia, se origina una barrera en la comunicación entre los adolescentes que se encuentran cumpliendo su sanción en las instituciones privativas de la libertad y las personas que conviven allí, entre ellos los docentes, dada por la dificultad para descifrar el significado de cada término, por resultar “vago” e incomprensible.

A partir de un ejercicio lexicográfico y la recopilación de vocabulario se busca analizar y definir a la luz de autores como Bernstein (1961), Charaudeau (2005), Gumperz (1981), Halliday (1998), Saussure (2005), Van Dijk (1999), entre otros, la estructura como discurso social de la jerga construida y usada por los jóvenes en su condición privativa y su poder en la construcción de identidad, lo cual, dentro de los procesos educativos, es primordial y permite una comunicación asertiva dirigida hacia el fortalecimiento de los procesos de aprendizaje dentro de un ambiente educativo.

Estado del arte

Desde el punto de vista teórico, esta investigación ha encontrado algunas bases bibliográficas de estudios relacionados con el tema, los cuales suministran aportes de gran importancia en el análisis de la jerga, la construcción de la identidad a partir del lenguaje y la importancia del discurso en los procesos educativos, en lo cual se enfoca esta investigación. En esa medida, se encuentran autores como Mogollón y Torres (2013); en su trabajo se registra el léxico empleado por los internos de Uribana en el Estado Lara a fin de elaborar un glosario de estas jergas y su significado según las circunstancias que la privación de la libertad implica. La fundamentación teórica está basada en Pérez y Núñez (1994). La investigación es de campo (UPEL, 2006), de carácter descriptivo-explicativo, con un enfoque etnográfico, pues

se recogieron las voces en el recinto mencionado y se explica su significación particular.

Por otro lado, Mora y Vallejo (2015) tienen un trabajo de gran utilidad para la investigación ya que permite revisar la importancia de relacionarse e involucrar el discurso juvenil como argot en los procesos educativos para generar una comunicación asertiva. El trabajo describe el argot juvenil de los estudiantes de grado once de la Institución Educativa Municipal Centro de Integración Popular, siendo este una muestra representativa de la generación juvenil actual, que utiliza libremente los elementos de la lengua para transformar su discurso. Esta información se recopila a través de encuestas, entrevistas y talleres. Para la descripción del argot juvenil se tienen en cuenta las variables sociales y algunos centros de interés juveniles que dan a conocer el fenómeno expuesto, propio de la edad de los hablantes, el género masculino es el que predomina, el estrato socioeconómico al que pertenecen.

Por su parte, Areiza *et al.* (2004) dan a conocer las problemáticas de los usos lingüísticos de los sociolectos en el aula, tema que aporta a la investigación en el marco del uso asertivo del discurso en los procesos educativos formales y no formales, ya que se pone en evidencia el carácter interdisciplinario de la sociolingüística, al tiempo que se presenta como una disciplina independiente con sus especificidades teórica, metodológica y el campo de investigación dentro de los estudios de la lengua en su relación con el grupo social. A la vez, explica muchos procesos de la variación sociolingüística, sobre todo cuando esta se correlaciona con la pragmática para explicar hechos lingüísticos dentro de un marco de relación intersubjetiva. En muchos de los aspectos contemplados, los autores pretenden mostrar, explicar y, en algunos casos, cuestionar los contenidos teóricos de la sociolingüística que inquietan a sus cultivadores consagrados y a los iniciados en ella. Ilustran su posición teórica y la ubican en un contexto con ejemplos y casos especiales en diversas regiones colombianas y latinoamericanas.

Vila y Castañeda (2006), con su investigación, tienen el propósito de dar a conocer la existencia de un argot muy extendido en Colombia, así como de proporcionar datos sobre este y los trabajos que se están llevando a cabo con el objetivo de elaborar un diccionario de esta variedad lingüística. Hasta el momento, los estudios sobre el parlache se han desarrollado en dos vertientes.

Aguirre *et al.* (2013) también presentan en su artículo una parte de los resultados de la investigación “El argot delincuencia en la cárcel El Buen Pastor de Bogotá”. Los materiales analizados incluyen un corpus de lexías que son descritas desde una perspectiva semántica, centrada en el fenómeno motivación y creación léxica. La discusión se concentra en la delimitación teórica de la variedad del habla y en la descripción de los mecanismos de construcción del significado tales como los neologismos, la sinonimia, la polisemia y la transformación semántica. Los resultados destacan las funciones.

Zambrano *et al.* (2004) tienen un artículo que aborda el proceso de construcción de identidad delictiva a través de un análisis teórico psicocultural que se nutre de distintas fuentes de la psicología contemporánea y otras disciplinas, que deriva en el planteamiento de este proceso como determinante del surgimiento y consolidación de las conductas delictivas. Se argumenta que la infracción de ley configurada en un patrón de conducta recurrente, en el caso de un número importante de jóvenes, es la resultante de un proceso que tiene fuertes vinculaciones con un medio social desventajoso, que genera inseguridad, estrés, desesperanza y dificultades para resolver necesidades básicas materiales y psicológicas. Estos aspectos, entre otros, propician la construcción de una realidad social que ubica a determinados jóvenes al margen de los estándares socialmente aceptados. Finalmente, a la luz del análisis teórico, se proponen algunas estrategias generales para abordar esta dimensión de nuestra realidad.

Por último, Cortés (2017), en su investigación, aborda la escritura como creadora de sentidos frente a impresiones e imágenes que arroja la cotidianidad. La población de estudio es el caso de

veinte jóvenes pertenecientes en ese momento a ciclo V y los cuales se encuentran bajo el sistema de responsabilidad penal, en que el acto de producción textual narrativa autobiográfica se comporta como un mecanismo de reconocimiento y de identidad, tanto individual como colectiva; algo que se puede abordar teóricamente desde la perspectiva de Ricoeur (1988).

Referentes teóricos, conceptuales y metodológicos

La perspectiva metodológica se orienta en dos aspectos: el conjunto de las variaciones lingüísticas y los fenómenos de motivación y creación que explican la productividad semántica de dicha variación.

Esta investigación tiene un alcance descriptivo, interpretativo y exploratorio como parte de la investigación cualitativa, los sujetos de análisis son recogidos en la escuela de formación integral El Redentor de Bogotá con los estudiantes matriculados en el modelo educativo implementado en el centro por la Secretaría de Educación Distrital (SED), pertenecientes a los ciclos III a VI. Siendo esta una muestra representativa de la generación juvenil recluida, quien se caracteriza por jugar libremente con los elementos de la lengua, transformándola y demostrando su dinamismo.

Está enfocada en el paradigma crítico social de tipo cualitativo, ya que se estudia la realidad comunicativa de los jóvenes dentro de la escuela de formación El Redentor en su contexto discursivo, mediante el análisis de su competencia lingüística. Se desarrolló una descripción exhaustiva del problema, considerando la disponibilidad léxica que los jóvenes privados de la libertad emplean en su proceso de interacción social para recopilar términos propios que pueden constituirse en un recurso importante para los procesos educativos y de formación llevados a cabo en la institución. Como lo expresa Halliday (1982), se debe encontrar en los sujetos algo común, establecer tipos de situaciones e intenciones para poder explicar la elección del hablante entre el conjunto de opciones que le ofrece el sistema.

Es exploratoria por cuanto se parte de la observación de un fenómeno social dentro del contexto educativo en relación con los procesos comunicativos dados en el aula que permite llegar al análisis de orden sociolingüístico y lexicográfico; además, se exploran las condiciones sociolingüísticas particulares de sujetos de clases menos favorecidas que por diferentes situaciones relacionadas con actos delictivos se encuentran en un contexto de privación de la libertad. La investigación es descriptiva e interpretativa por cuanto pretende describir situaciones y eventos a partir de la caracterización de los sujetos privados de la libertad con los códigos sociolingüísticos restringidos a los que se tiene acceso, pues trata de relacionar variables del contexto lingüístico con variables del contexto social y explicar su posible incidencia en variables del contexto educativo.

El argot es una variedad lingüística que cumple funciones crípticas, lúdicas, de identidad y cohesión social entre miembros de un mismo grupo y cuya principal característica es la transformación y la creación léxica. Es humorístico, juguetón, creativo y muy variable.

También partimos del concepto de antilenguaje de Halliday (1982, pp. 213-236) para caracterizar el argot, ya que afirma que este tipo de lenguajes constituyen la expresión simbólica de la exclusión urbana. Si bien la sociedad establecida tiene su lenguaje, los sectores marginales, denominados *antisociedad*, generan como respuesta un antilenguaje. A nuestra manera de ver, la jerga y el argot funcionan como un antilenguaje que se opone al lenguaje estándar. Al respecto, Halliday (1982, p. 232) afirma que los dialectos sociales no están asociados necesariamente a las castas o a las clases; pueden ser religiosos, de generaciones, sexuales, económicos (urbano/ rural) y quizá también de otras cosas; lo que los distingue es su carácter jerárquico. La función social de la variación de dialectos es expresar, simbolizar y mantener el orden social y el orden social es un orden esencialmente jerárquico.

El origen de este argot está determinado por el estrato y contexto sociocultural, pero aunque se extiende por todas las esferas de la sociedad y

se convierte en un dialecto social amplio, sigue conservando las características de un antilenguaje, que puede sintetizarse en palabras de Halliday (1982, p. 232) como lenguaje alternativo, que sirve de vehículo de expresión a una realidad alternativa, porque un dialecto social es la materialización de una visión del mundo que puede resultar potencialmente amenazadora. Esto puede explicar las actitudes violentas hacia los hablantes que utilizan variedades no estándares.

El estudio de los códigos, tanto restringidos como elaborados, supone la descripción de unas reglas y principios que los enmarcan. Bernstein (1961) habló inicialmente de un lenguaje público y uno formal; ambos con características diferenciadoras claras.

Los códigos, entonces, propenderían a una regulación del proceso de comunicación que se ubicaría en estructuras sociales diferentes. Los códigos presentan a su vez, un orden de significación que está entre lo universalista y lo particularista y ambos funcionan de forma inversa dentro del código, esto es, el código elaborado es universalista, en tanto hace alusión a significados generales, pero es particularista mientras su alcance esté restringido a cierto grupo social. El código restringido es universalista ya que su apropiación es de fácil acceso y es particularista cuando su significación atiende solo a fines locales.

Para Bernstein (1961), “la escuela orienta hacia una estructura de significados diferentes que no están muchas veces en correspondencia con el orden de los significados que informan la cultura del contexto primario” (p. 89). Esto quiere decir que la significación que busca la escuela no es significativa; de este modo, aparece la diferenciación de significados en tanto los hay dependientes del contexto e independientes de este. Los primeros son particularistas e implícitos y los segundos son universalistas y explícitos.

Así, el código según Bernstein (1961) finalmente es definido como “un principio regulativo tácitamente adquirido que selecciona e integra: a) significados relevantes, b) la forma de realización y c) contextos evocadores”. Es por ello que

los códigos, a diferencia de las variantes de habla, se refieren a reglas que orientan los significados que nombran la cultura. El código, por lo tanto, controla la especialización y distribución de los diferentes órdenes de significados y los contextos en los cuales se realiza. Esta idea está fundamentada en que la comunicación que se da entre los sujetos está cruzada o traspasada por la posición que se tiene en la estructura social. Así, al hablar, lo hacemos desde algún lugar y este lugar es de dominador o de dominado; obviamente esta posición está en función de las relaciones de poder.

La teoría de los códigos sociolingüísticos que se ha esbozado brevemente en los párrafos anteriores, adquiere especial significación cuando se examina en el ámbito escolar. La escuela no puede estar incomunicada de la sociedad en la cual está inmersa. Sin embargo, esta incomunicación podría ser una constante en el medio colombiano y, si esto fuera así, cada vez se ahondaría más la brecha entre los linderos escolares y la comunidad extraescolar. Esto puede deberse, en parte, a las aceleradas transformaciones sociales en Colombia, un país donde las formas de interacción y comunicación de la sociedad son cada vez más diferentes.

Resultados y conclusiones

A través de la revisión bibliográfica y de la propia experiencia hemos podido percatarnos de que las transformaciones sociales, los cambios que se dan en la cultura y en los medios de comunicación, así como el desarrollo de la ciencia y de la técnica, influyen en las constantes creaciones y transformaciones léxicas.

En efecto, unas palabras caen en desuso, surgen algunas nuevas, otras sufren transformaciones en el significante o en el significado o en ambos componentes, y, otras, tras estar un tiempo en el olvido, se revitalizan y empiezan a circular de nuevo entre los hablantes, bien sea con el mismo significado que tenían antes o bien sea con uno nuevo. Esto quiere decir que una palabra revitalizada puede sufrir, a su vez, un proceso de resemantización, cuando adquiere un nuevo significado. Ahora bien, estos procesos se presentan porque la lengua tiene como una de sus

funciones más importantes satisfacer las necesidades comunicativas de sus usuarios, y son estos quienes crean, transforman, revitalizan u olvidan las palabras.

A continuación se presenta una comparación entre las definiciones connotativas dadas por los sujetos de investigación y denotativas consultando el *Diccionario de la Lengua Española* (RAE, 2020), que permite buscar significados y definiciones del vocabulario por palabra y expresión del léxico identificado en el discurso creado y usado por los jóvenes privados de la libertad

en el centro de atención especializada (CAE) El Redentor, para, a partir de este ejercicio, hacer un análisis de la imposición del habla y los idiolectos. Al realizar el análisis porcentual entre las palabras que usan en su discurso los jóvenes privados de la libertad en el CAE El Redentor, se puede identificar que, del total de 110 expresiones extraídas del material obtenido de los talleres, 32 corresponden a conjugaciones de palabras ya establecidas, lo cual corresponde a un 29 %, mientras que 78 corresponden a palabras, que representan el 71 % del corpus.

Tabla 1. Cuadro comparativo de definiciones connotativas y denotativas del léxico identificado usado por los jóvenes privados de la libertad en el CAE El Redentor y definiciones encontradas en el *Diccionario de la Lengua Española* (RAE, 2020)

Definición connotativa	Definición denotativa
A- A lo mal hecho: algo que se realiza sin dedicación o solo por cumplir. Al ruedo: ir a pelear con otra persona. Analice la toma: escuchar lo que le cuentan. Aferrada: insistente/aferrado a mi libertad: persona que no apoya el proceso judicial para conseguir la libertad. Alfonso: persona grande y atontada. Amañado: persona que se acostumbrado y adapta a la privación de la libertad. / Amañado en el encierro. Anfibio: sapo/persona que revela información reservada. Apañar: robar. Apretar: desear que una situación salga mal. Arquitecto: persona que arma un cigarrillo de marihuana. Atarzanar: retener. B- Buena la rata: saludo entre personas que se dedican a delinquir. Banda: grupo de amigos. Bironcha: hombre con actuar femenino. Blanco: respuesta afirmativa. Boquiu: hacer una cosa de inmediato. Búho: persona que no habla, pero escucha y observa todo.	A- A lo mal hecho: (mal hecho) acción mala o fea/mal realizado. Al ruedo: no figura en el diccionario. Analice la toma: no figura en el diccionario. Aferrada: insistir con tenacidad en algún dictamen u opinión, empeñarse en algo. Alfonso: no figura en el diccionario. Amañado/amañar: acostumbrarse, habituarse a la novedad de un ambiente o a una actividad. Anfibio: animal que vive en tierra y en agua. Apañar: remendar o componer lo que está roto. Apretar: oprimir, ejercer presión sobre algo. Arquitecto: persona que proyecta construcción de edificios. Atarzanar: no figura en el diccionario. B- Buena la rata: no figura en el diccionario. Banda: bandada, manada. Bironcha: no figura en el diccionario. Blanco: color. Boquiu: no figura en el diccionario. Búho: ave rapaz nocturna.

Definición connotativa	Definición denotativa
C- ¿Cuál es la que me lleva?: pregunta desafiante/¿Qué problema tiene conmigo? Coger de quieto: detener a una persona para robarla/ atacar una persona indefensa. Canasto: mujer considerada fea. Carramán: persona que consume bazuco. Carrancha(o): persona brava, estricta. Chirrete: persona habitante de calle/ mal vestida/sucia. Churria: cobarde. Choby: persona incapaz de defenderse de los demás por sí solo. Chorro: bebida alcohólica. Chuqui: novia infiel. Copas: listo/está bien/de acuerdo. Cueller: cortadura en el cuello. D- Dar hombros: ayudarse para subir el muro y escapar/ cargar en hombros. Doble paso: movimiento para pelear con arma cortopunzante Distrabe: divertido. Desencausar: tener relaciones sexuales/desahogar la ira con violencia. Descargar: liberarse de algo que tenía guardado/botar un gas. E- El bicho: el celular. El encierro: privado de la libertad/lugar donde se priva de la libertad. El pedazo: el barrio. El que todo lo quiere saber, todo lo quiere contar: frase que denota persona chismosa. El sorbo: actos abusivos/pasarse del límite/se dio el sorbo: fue muy abusivo. Encausado: abstinencia sexual/de mal humor. Escoba: persona que hurta. Esmeralda: roca de marihuana. Espichar: caer preso. Exigido: persona que da más de lo que puede.	C- ¿Cuál es la que me lleva?: no figura en el diccionario. Coger de quieto: no figura en el diccionario. Canasto: cesto de mimbrres, ancho de boca, que suele tener dos asas. Carramán: no figura en el diccionario. Carrancha(o): no figura en el diccionario. Chirrete: no figura en el diccionario. Churria: diarrea. Choby: no figura en el diccionario. Chorro: porción de líquido o de gas que, con más o menos violencia, sale por una parte estrecha, como un orificio, un tubo, un grifo, etc. Chuqui: no figura en el diccionario. Copas: vaso con pie para beber. Cueller: no figura en el diccionario. D- Dar hombros: no figura en el diccionario. Doble paso: dar un paso dos veces. Distrabe: no figura en el diccionario. Desencausar: no figura en el diccionario Descargar: quitar o aliviar la carga. Desfogarse: dar salida al fuego E- El bicho: animal pequeño, especialmente un insecto. El encierro: prisión muy estrecha y en sitio retirado, para que el reo no tenga comunicación. El pedazo: parte o porción de algo separada del todo. El que todo lo quiere saber, todo lo quiere contar: no figura en el diccionario. El sorbo: poco a poco, con ligeros intervalos. Encausado: persona sometida a un procedimiento penal. Escoba: utensilio compuesto por un haz de ramas flexible o de filamentos de otro material sujetos normalmente al extremo de un palo o de un mango largo, que sirve para limpiar el suelo. Esmeralda: gema transparente muy apreciada, variedad del berilo, teñida de verde por el óxido de cromo. Espichar: punzar con un objeto agudo. Exigido: que pide imperiosamente algo a lo que se tiene derecho.

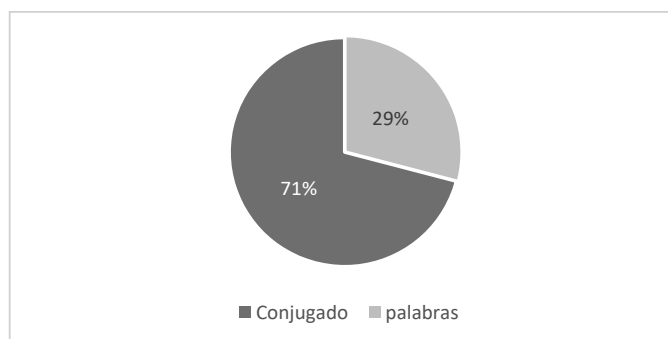
Definición connotativa	Definición denotativa
D- De los buenos: persona en la que se puede confiar/que no representa amenaza. F- Farra: fiesta. Firme: afirmativo/bueno/bien. Flechar: hacer oficios por castigo. G- Guayo: arma. Gurbia: hambre. Güiro: problema o pelea. H- Hágalo realidad: concretar un hecho. Hacerse ver: llamar la atención. Horrendo: informante/bonito. Indignado: bravo/desmotivado. J- Juete: pistola, arma de fuego. L- La pasta: materia fecal. La punta: arma cortopunzante. La tinta o la roja: sacar sangre por una herida/sangre. Los pisos: los zapatos. Los vidrios: nos vemos luego. Lámina: arma cortopunzante. Lance: intento de agresión física. Liebre: enemigo. M- Montar rostro: llamar la atención/poner cara desafiante/manipular con la expresión. Muy fuerte: situación delicada. Madre: forma de dirigirse a una mujer para mostrar nobleza y respeto. Manito: amigo. Maquia: espectacular/astuto. Marmota: persona que actúa lento. Menosprecio: rechazo o despreciar.	D- De los buenos: no figura en el diccionario. F- Farra: juerga, jarana, parranda. Firme: estable, fuerte, que no se mueve ni vacila. Flechar: estirar la cuerda del arco, colocando la flecha para dispararla. G- Guayo: utensilio de cocina/tipo de árbol. Gurbia: no figura en el diccionario. Güiro: planta que da por fruto una calabaza de corteza dura y amarilla cuando se seca. H- Hágalo realidad: no figura en el diccionario. Hacerse ver: no figura en el diccionario. Horrendo: horrible. I- Indignado: irritado o enfadado vehementemente a alguien. J- Juete: fute/látigo. L- La pasta: masa hecha de una o diversas sustancias machacadas. La punta: extremo agudo de algo. La tinta o la roja: de tinto/tintura/color. Los pisos: piso: pavimento natural o artificial de las habitaciones, calles, caminos. Los vidrios: de vidrio: material duro, frágil y transparente o traslúcido, sin estructura cristalina, obtenido por la fusión de arena silícea con potasa y moldeable a altas temperaturas. Lámina: material aplastado. Lance: acción de arrojar. Liebre: mamífero del orden de los lagomorfos, de pelaje suave y espeso. M- Montar rostro: no figura en el diccionario. Muy fuerte: que tiene gran resistencia. Madre: mujer que ha concebido o ha parido uno o más hijos.

Definición connotativa	Definición denotativa
N- Negro: negativo, no. Nítido: fácil/bonito/claro. No destiñe: persona leal. No se haga ver: llamar la atención. P- Palabras ciertas: acertado. Pa' la pista: para la calle/a fugarnos. Para la pesa: robar algo y venderlo. Pacho: persona. Parir: sufrir. Pauta: permiso para salir. Pechera: herida en el pecho. Peinar: compartir lo que se está comiendo. Percho: bonito. Por su libertad: juramento. Prestado: persona que se entromete en una situación ajena/persona que sirve de informante. Q- ¿Qué es lo que somos?: grito de inicio de evasión/frase desafiante pidiendo. Reconocimiento. R- Rendirla: acceder a manipulaciones de otros. S- Salva vidas: enfermero. Sangre: hermano/amigo. Se le muere: maldecir. Se siente el ki: sentir adrenalina. Severas tomas: impactante situación/no esperaba eso. Selpa: persona que come de más. Sírvalo: armar artefacto para consumir bazuco. Su palabra: jurar honestamente. Suave: situación tranquila/fácil. T- Techo: gorra. Terapear: cantaleta. Tíos: policías. Traído: persona enviada por otra. Traque: puño. Triple: devolver el insulto triple vez.	Maquia: no figura en el diccionario. Marmota: mamífero roedor/persona que duerme mucho. Menosprecio: dar menos de lo que se merece. N- Negro: color. Nítido: limpio, terso, claro, puro, resplandeciente. No destiñe: no se borra. P- Palabras ciertas: no figura en el diccionario. Pa' la pista: no figura en el diccionario. Para la pesa: de pesar/medir masa. Pacho: indolente. Parir: dicho de una hembra vivípara: expulsar naturalmente el hijo o los hijos que tiene en su vientre. Pauta: modelo o norma. Pechera: parte de la camisa y otras prendas de vestir, que cubre el pecho. Peinar: desenredar y componer el cabello. Percho: colgadero. Por su libertad: no figura en el diccionario. Prestado: de prestar/entregar algo a alguien para que lo utilice durante algún tiempo y después lo restituya o devuelva. Q- ¿Qué es lo que somos?: no figura en el diccionario. R- Rendirla: de rendir/someter a una persona o una cosa al dominio o la voluntad de alguien o algo, venciendo su resistencia. S- Salvavidas: persona encargada de la seguridad de los bañistas en una playa. Sangre: líquido, generalmente de color rojo, que circula por las arterias y venas del cuerpo de los animales. Se le muere: acción de morir. Selpa: no figura en el diccionario. Se siente el ki: no figura en el diccionario. Severas tomas: no figura en el diccionario. Su palabra: no figura en el diccionario.

Definición connotativa	Definición denotativa
U- Un coge: pelea con arma cortopunzante. V- Valórela: tener palabra. Veó: expresión autoritaria para pedir algo/solicitar que se entregue una cosa. Vicente: una persona descuidada, bobo. Visaje: situación conflictiva. Vuelta: realizar una acción maliciosa/planear un delito.	Sírvalo: de servir/poner en un plato, vaso u otro recipiente la comida o la bebida que se va a tomar. T- Techo: superficie que cierra en lo alto una habitación o espacio cubierto. Terapear: convencer a alguien para que haga algo que no desea. Tíos: hermano de uno de los padres de una persona. Traído: trasladado con frecuencia de un lugar a otro. Traque: estallido que da un cohete. Triple: tres veces mayor o que contiene una cantidad tres veces exactamente. U- Un coge: de coger/asir, agarrar o tomar algo o a alguien. V- Valórela: de valorar/reconocer, estimar o apreciar el valor o mérito de alguien o algo. Veó: percibir con los ojos algo mediante la acción de la luz. Vicente: no figura en el diccionario. Visaje: movimiento con que se expresa algo Vuelta: movimiento de una cosa alrededor de un punto, o girando sobre sí misma. Y- Yaper: no figura en el diccionario.

Fuente: elaboración propia.

Figura 1. Identificación porcentual de expresiones conjugadas y palabras en la jerga construida por los jóvenes privados de la libertad en CAE El Redentor



Fuente: elaboración propia.

De las palabras conjugadas identificadas en la jerga de los adolescentes en El Redentor, 18 se encuentran definidas en el *Diccionario de la Lengua Española* (2020), lo cual corresponde a un 16,36 % del léxico mientras que, de las 78 palabras extraídas, a 61 palabras se les haya definición en el diccionario, representando un 55,45 % del corpus lexicográfico. Es decir que solo un 28,19 % de la jerga usada por los jóvenes con medida de privación de la libertad pertenecientes al Sistema de Responsabilidad Penal para Adolescentes (SRPA), que se encuentran en el CAE El Redentor corresponden a expresiones o palabras no reconocidas por el diccionario como un lenguaje normativo universal.

Este análisis porcentual nos muestra que en el caso del argot usado por los jóvenes en el centro El Redentor, son más las transformaciones léxicas, las incorporaciones de palabras y de expresiones de otros argots y los préstamos, que las creaciones propiamente dichas. Al respecto, en su estudio sobre el argot español, Sanmartín (1999) dice:

Estas palabras nuevas o argot común poseen un sinónimo en la lengua general y, en este sentido, relexifican o vuelven a nombrar, aunque en términos de sinonimia, como diría Gutiérrez Ordóñez (1989), esta nunca es perfecta. En este caso, los sinónimos introducen diversas connotaciones: así, frente a *manos* aparecen *garras* y *zarpas*; o como sinónimos de pies [...] *quesos* o *pezuñas*. En raras ocasiones el argot

inventa la palabra al mismo tiempo que le otorga un significado no lexicalizado como tal en la lengua común (*aguafiestas*, *abrazafarolas*). (pp. 65-66)

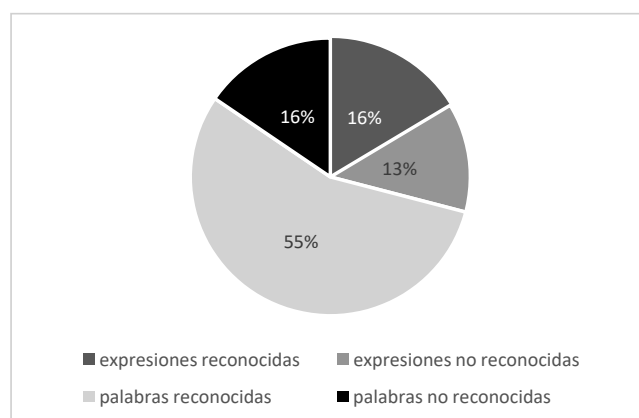
Compartimos esta postura de Sanmartín y por ello ubicamos la variedad lingüística en estudio como un argot-jerga, que presenta un léxico específico, propio de un grupo social. Las ampliaciones de significado y los cambios de sentido constituyen una marca especial de esta variedad lingüística, que tiene unas características que permiten diferenciarla de otras variedades, pero que, también, presenta rasgos comunes con otros dialectos urbanos surgidos en condiciones similares.

Dicho vocabulario, como siempre ocurre con el argot, es más productivo en relación con aspectos más cercanos al entorno sociocultural de sus usuarios y, por dicha razón, el mayor número de palabras del argot de los jóvenes en conflicto con la ley gira, fundamentalmente, en torno a determinados ejes temáticos como la violencia, la muerte, la droga, las armas, el narcotráfico y, en menor medida, alrededor de otros factores relacionados con la vida cotidiana de sus hablantes.

En general, los procedimientos de formación y transformación léxica son, ante todo, morfológicos y semánticos. Y de acuerdo con Lang (1992):

Están referidos a las distintas formas de combinación de las palabras y sus subunidades, si bien la creación

Figura 2. Análisis porcentual del léxico identificado usado por los jóvenes privados de la libertad del centro El Redentor definido en el *Diccionario de la Lengua Española* (RAE, 2020)



Fuente: elaboración propia.

de palabras puede incluir también otros procedimientos como: préstamos de otras lenguas, formación de nuevos términos mediante la combinación de las letras iniciales de los nombres de instituciones —generalmente conocida como acronimia— o la eliminación de unidades en final de la palabra, conocida como apócope o acortamiento. (pp. 11-12)

Los ejemplos referentes a la formación de palabras no solo pueden encontrarse en el léxico de la lengua existente tal como aparece recogido en los diccionarios, sino también en los neologismos de la terminología científica, en la tecnología, en el comercio, en los medios de comunicación, en el lenguaje creativo de la literatura moderna y en el lenguaje coloquial e innovador del habla actual.

De este modo, en el nivel léxico y en las transformaciones de sentido ejercidas sobre él se puede constatar la construcción progresiva de la contracultura, de las connotaciones axiológicas, humorísticas, peyorativas y, en general, del brillo que los hablantes imprimen a la expresión, ya que los modos de creación en el argot afectan, principalmente, a aquellos referentes para los que no existe denominación en la lengua estándar o bien a las expresiones que, aceptadas por la norma, resultan desgastadas para el hablante.

Obviamente, estos mecanismos se encuentran conectados con los que rigen la estructuración del léxico en la lengua estándar, solo que al ser apropiados por una subcultura (en este caso, la de los jóvenes en conflicto con la ley) significan un modo de apropiación diferente, connotada y, por ello, con una carga significativa diferencial.

A partir de dicho planteamiento podemos decir que ese carácter creativo e innovador del habla actual se ve claramente plasmado en los lenguajes urbanos de los jóvenes y, particularmente, en el argot identificado en los adolescentes reclusos en el centro El Redentor, que cada vez más se ven en la necesidad de expresar nuevas realidades y que están sometidos a la influencia de su contexto social y manifestaciones culturales.

Es por ello que la creación y transformación léxica se llevan a cabo mediante la convergencia de todos estos elementos, permitiendo concluir que el habla se impone a partir de idiolectos que buscan ser compatibles con esas necesidades de

comunicarse con los demás, con la necesidad que cada persona o grupo social pueda expresar su forma particular de ser y de pensar.

Se supone que un idiolecto refleja las características del sujeto o un grupo de sujetos. Se llega a decir que es el uso “propio y particular” que cada cual hace de la lengua. Sin embargo, el sujeto con “su” idiolecto está fuertemente (con frecuencia de modo inconsciente) condicionado por su entorno familiar, social y cultural, y también por la situación en la que se encuentre.

Recapitulando un poco la revisión teórica de la investigación, sin caer en repeticiones innecesarias, cabe recordar que el lenguaje es la capacidad innata, universal y exclusiva de la especie humana que permite los procesos de apropiación, representación y simbolización de una realidad compleja, simultáneamente natural psíquica y perceptiva y que como creación cultural establece los principios constitutivos de la identidad del individuo y de los grupos sociales, mediante las formas particulares como se desarrollan los idiolectos, los dialectos y las lenguas, principalmente.

Los aspectos sociológicos de la cultura han permitido captar la importancia que para su integración, su mantenimiento y su cambio, ejerce el aspecto simbólico, y más concretamente, el lenguaje mismo, como el representante por excelencia del mundo simbólico.

El poder que reside en el lenguaje y que se manifiesta en la argumentación y en la construcción de identidad se hace evidente en los problemas que se generan alrededor de las relaciones intersubjetivas. Este mismo poder que estandariza y asimila los cambios dentro del mismo lenguaje y a través del lenguaje es el que, paradójicamente, lo hace también inestable. A pesar de la inestabilidad, el lenguaje tiende a normalizar las interacciones mediadas por él.

En este sentido, todo sujeto es siempre un sujeto cultural porque está enmarcado en una cultura. Ahí, este sujeto se puede manifestar de diversas maneras y sabe que no puede ser indiferente con los demás. Esto constituye, en principio, su identidad, como miembro de un colectivo, de un grupo, que comparte sobreentendidos contextuales por medio del lenguaje. Este compartir

de sobreentendidos contextuales es lo que le permite construir su identidad y entender que esta se da en diversos niveles (individuo, sociedad, cultura), pues entra en ejercicio la alteridad. Así, la identidad corresponde a una igualdad con el otro, y esto es posible, precisamente, por imposición del lenguaje que preexiste al individuo en tanto que este nace en un contexto cultural en el cual el poder que se ejerce a través del lenguaje configura su realidad como sujeto (McNeil y Malaver, 2010).

Esta primera aproximación permite señalar que las relaciones entre los seres humanos son invisibles, cada vez que entramos en relación con otro, comienza a actuar “el imaginario” compartido; un mundo simbólico que hace que los unos y los otros podamos comunicarnos y sentirnos parte de un todo. Esa coherencia y mundo simbólico compartido están cruzados por el discurso y la ideología. Sobre esa base se construye la subjetividad e identidad de las personas.

Ello destaca la idea de la comunicación como un fenómeno que ocurre mediado por relaciones de poder; la determinación de la estructura social y la posición que ocupan las personas se verá reflejada en el lenguaje constituyéndose una comunicación que tiene como característica central la asimetría.

El argot es una forma de variación social que responde a la naturaleza siempre cambiante de la lengua y a las necesidades que tienen los hablantes de denominar la realidad y los nuevos acontecimientos. Como variedad agrupa referentes mediante disposiciones léxicas especiales que permiten distinguir grupos de individuos cohesionados por algún motivo.

A luz de estas aproximaciones logramos analizar la construcción de identidad a partir del argot identificado y estudiado en esta investigación, de la comunidad de habla integrada por “jóvenes en conflicto con la ley pertenecientes al CAE Redentor adolescentes” de Bogotá, quienes, por su actividad delictiva, por el hecho de estar privados de la libertad y por el tipo de valores que comparten, han adoptado un léxico específico y marginalizado de la lengua común.

Los centros privativos de la libertad son espacios que ofrecen condiciones pragmáticas especiales para la comunicación; allí se reúnen determinados hablantes, quienes al estar inmersos en un mismo contexto y relacionados por un sentido de identidad, adoptan y crean un lenguaje que les permite no solo configurar la realidad en la que viven, sino estructurar relaciones de poder que los deslindan del resto de la sociedad. Específicamente, lo que se comparte en este lugar es, en términos de Halliday (1982), un “antilenguaje” como alternativa social y como mecanismo de solidaridad entre quienes lo registran.

Ahora, desde otra perspectiva como se ha venido analizando a la luz de diferentes planteamientos teóricos el argot construido por los jóvenes privados de la libertad es importante mencionar, recopilando además las aproximaciones descritas en el marco metodológico, que el origen del argot y la jerga está determinado por el estrato y contexto sociocultural, pero aunque se extiende por todas las esferas de la sociedad y se convierte en un dialecto social amplio, sigue conservando las características de un antilenguaje, que puede sintetizarse en palabras de Halliday (1982, p. 232) como lenguaje alternativo, que sirve de vehículo de expresión a una realidad alternativa, porque un dialecto social es la materialización de una visión del mundo que puede resultar potencialmente amenazadora. Esto puede explicar las actitudes violentas hacia los hablantes que utilizan variedades no estándares.

De este modo, queda claro que en el cambio intervienen factores sociales, lingüísticos y psicológicos. En los argots, los tres factores se combinan y determinan el modo como varía el léxico. Sin embargo, por tratarse de una variación social, cabría suponer que son los elementos sociales (desplazamiento cultural y necesidad de especialización) los que, principalmente, configuran el sentido en dichos lenguajes y que su vez se pueden analizar desde la teoría de los códigos propuesta por Bernstein.

El estudio de los códigos, tanto restringidos como elaborados, supone la descripción de unas reglas y principios que los enmarcan. Bernstein

(1961) habló inicialmente de un lenguaje público y uno formal; ambos con características diferenciadoras claras.

Para Bernstein (1961), “la escuela orienta hacia una estructura de significados diferentes que no están muchas veces en correspondencia con el orden de los significados que informan la cultura del contexto primario” (p. 89). Esto quiere decir que la significación que busca la escuela no es significativa; de este modo aparece la diferenciación de significados en tanto los hay dependientes del contexto e independientes de él. Los primeros son particularistas e implícitos y los segundos son universalistas y explícitos.

La teoría bernsteiniana de los códigos ha logrado especial preeminencia el estudio de estos en la vida escolar. Bernstein (1961) considera que la lengua puede llegar a ser la causa fundamental de los mayores índices de fracaso escolar que se detectan en los grupos sociales menos favorecidos. Al ser uno de los principales instrumentos de socialización, la escuela desempeña un papel importante de control sobre los estudiantes, y les transmite valores y usos lingüísticos dominantes, de modo que quienes lleguen a ella con un trasfondo sociocultural y lingüístico diferente tienen serias posibilidades de sufrir algún tipo de conflicto.

Como ya definía Bernstein (1990) en su primera etapa, la orientación del código depende de la división social del trabajo:

Cuanto más sencilla sea la división de trabajo y cuanto más específica y local sea la relación entre un agente y su base material, más directa será la relación entre los significados y una base material específica, y mayor será la probabilidad de una orientación de código restringido. Cuanto más compleja sea la división social del trabajo y menos específica y local la relación entre un agente y su base material, más indirecta será la relación entre los significados y una base material específica, y mayor la probabilidad de una orientación de código elaborada. (p. 29)

Desde esta perspectiva se analiza la importancia del conocimiento de la jerga identitaria construida

por lo jóvenes privados de la libertad reclusos en el CAE El Redentor teniendo en cuenta la incidencia en los procesos escolares desarrollados en el centro.

Al hacer el análisis de las respuestas dadas por una muestra conformada por cinco docentes pertenecientes al SRPA en Bogotá del centro El Redentor, siendo esta una muestra significativa, ya que en el centro trabajan aproximadamente diez docentes en los procesos de nivelación escolar, se halla que un 100 % responde de manera afirmativa a la pregunta: Desde su experiencia como docente, ¿cree usted que no tener una comunicación efectiva en el aula puede afectar los procesos de aprendizaje en la educación escolar? ¿cómo? De manera general, se encuentra como justificación a su respuesta la importancia de generar relaciones horizontales con los estudiantes mediante el lenguaje, atrayéndolos de nuevo hacia los procesos educativos presentándoles las temáticas de tal forma que sientan interés según el contexto en el que desarrollan su vida cotidiana y se rompa la barrera de rechazo hacia las actividades académicas.

El 100 % de los docentes encuestados desde su experiencia manifiestan que es vital conocer el argot de los estudiantes para comprender sus diálogos, conversaciones y hasta acciones que planean realizar. Además, manifiestan que el uso del léxico propio de los sujetos de investigación dentro de las actividades, explicaciones y conversaciones desarrolladas en el aula permiten un acercamiento y aceptación, ya que representan para esta población un reconocimiento de su identidad, generando una ruptura del imaginario de “menosprecio” (como ellos manifiestan) que se da por parte de las personas que no pertenecen a su grupo social, llevándolos a la exclusión y rechazo de la sociedad con normativa aceptada.

Parte del rechazo y resistencia de los adolescentes infractores de la ley hacia los procesos desarrollados en la vida cotidiana de una sociedad aceptada, como en el caso de los escolares, se da como una manera de rebeldía, como una voz de protesta frente a un sistema que se ha encargado de excluirlos, juzgarlos y disminuir las

oportunidades para cumplir con un proyecto de vida y puedan cambiar su realidad social.

Los docentes dentro del SRPA, desde su experiencia, reconocen además que esta población estudiantil tiene características particulares y que, por lo tanto, así mismo llegar a ser educador dentro del sistema exige actitudes, estrategias y procesos diferentes a los que se desarrollan en aula de clase regular.

De ahí la importancia de integrar la jerga identitaria de los jóvenes en el CAE El Redentor en los procesos comunicativos del aula, en primer lugar, como estrategia para generar interés hacia las temáticas propias de cada área de conocimiento, mostrando que se conoce la realidad social de la población y que estos conocimientos tienen aplicación en la vida cotidiana que se desarrolla en sus contextos. En segundo lugar, generar procesos comunicativos asertivos que permitan la comprensión de los conceptos teóricos contextualizándolos a la realidad social de los sujetos haciendo uso de su léxico en forma paralela al vocabulario formal de cada disciplina. Por último, y no menos importante, mostrar interés sincero hacia la población presentando la educación como una oportunidad de mejora y opción de vida, no para transformarlos cambiando su identidad e integrarlos a una sociedad con normativa aceptada, si no como una oportunidad de cambiar y aportar su contexto social desde el reconocimiento y aceptación de su identidad.

Para todos los docentes encuestados, en sus primeras experiencias como educadores en el SRPA, las formas comunicativas de los adolescentes infractores de la ley han causado gran impacto, se han presentado como experiencias significativas y los han llevado a la búsqueda de metodologías como las que describen en sus respuestas a la pregunta 5, que permitan conocer el léxico de los estudiantes para así comprender las características de la población, las necesidades e intereses de los sujetos y poder planear estrategias educativas adaptadas a la realidad social de los adolescentes. Presentado como vía de acción, la intervención dentro del sistema educativo, en la que tenemos una relación más directa con la posibilidad de motivar un cambio. Según Bernstein (1989):

En cualquier circunstancia hay cosas que siempre se pueden hacer: uno puede apoyar, siempre que sea posible, se debe ayudar; se deben poner al descubierto los presupuestos ideológicos escondidos tras las prácticas educativas; se debe hablar y publicar, porque esto hace que el debate y la discusión se mantengan, que las contradicciones se vayan poniendo de manifiesto, vayan saliendo a la luz; esto es lo que debemos hacer siempre. (p. 157)

Es decir, está en nuestras manos como docentes la oportunidad de servirnos del propio sistema educativo para intentar transformarlo, no con el objetivo de generar un cambio social, sino simplemente poniendo de manifiesto las reglas e ideologías “ocultas” que se transmiten a través de los agentes sociales, entre ellos la escuela. Quizás con esa transparencia sí sea posible el cambio social. En este sentido, Bernstein destaca el papel del docente, al que considera el principal agente del cambio dentro del sistema educativo, a lo que se añade la necesidad de renovar su formación y actividad profesional (Usategui, 1992).

Halliday (1982) y Bernstein (1961, 1989) concuerdan en que el fracaso escolar no presenta principalmente elementos lingüísticos, sino que se centra en los contextos socializadores críticos y en la función variable del lenguaje en esos contextos, puesto que la culpa no es ni del lenguaje como sistema (la versión del déficit), ni del lenguaje como institución (la versión de la diferencia); la explicación es social (desde una mirada bernsteiniana “La educación no puede ser una compensación de lo social”). Finalmente, si esto se cumple, cuando las diferencias se manifiestan en los contextos críticos para el proceso de socialización, “pueden tener un efecto profundo en el aprendizaje social del niño y, consecuentemente, en su respuesta a la educación, porque en el proceso educativo hay algunos supuestos y algunas prácticas que reflejan de manera distinta, no solo los valores, sino también los patrones de comunicación y los estilos de aprendizaje de las diferentes subculturas” (p. 30). Es decir, eso no solo tiende a favorecer ciertos modos de aprendizaje por encima de otros, sino que también crea para algunos niños, entre el hogar y la escuela, una continuidad de cultura que en gran parte niega a otros.

Esto indica que los docentes deben aprovechar estas producciones discursivas de los jóvenes en conflicto con la ley para potenciar y depurar los procesos educativos porque, de lo contrario, si se trabaja desde la imposición, la sanción lleva al silencio y a que se nieguen a realizar las actividades académicas, o se realicen sin interés y sin calidad sin producir un verdadero aprendizaje.

Referencias

- Aguirre, J., Molina, J. y Romero, B. (2013). Análisis léxico-semántico del argot de las reclusas de la cárcel El Buen Pastor de Bogotá. *Revista Lenguaje*, 41(1), 35-57. <https://doi.org/10.25100/lenguaje.v41i1.4962>
- Areiza, R., Cisneros, M. y Tabares, L. (2004). *Hacia una nueva visión sociolingüística*. Ecoe.
- Bernstein, B. (1961). *La estructura del discurso pedagógico. Clase, código y control* (3.ª ed., vol. 4). Ediciones Morata S. L.
- Bernstein, B. (1989). *Clases, códigos y control. Estudios teóricos para una sociología del lenguaje* (1.ª ed.). Akal.
- Bernstein, B. (1990). *La estructura del discurso pedagógico* (P. Manzano, trad.). Ediciones Morata S. L.
- Charaudeau, P. (2005). Lenguaje, acción, poder. De la identidad social a la identidad discursiva del sujeto. En L. Molero de Cabeza, A. Franco y L. Vieira (Eds.). *Estudios del discurso en Venezuela*. ALED.
- Cortés, J. (2017). *Construcción de la identidad narrativa a través del texto autobiográfico en jóvenes privados de la libertad* [Tesis de maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá]. <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/6537/CortesTorresJoseEduardo2017.pdf?sequence=1>
- Halliday, M. A. K. (1982). *El lenguaje como semiótica social: la interpretación social del lenguaje y del significado*. Fondo de Cultura Económica.
- Lang, M. F. (1992). *Formación de palabras en español: morfología derivativa productiva en el léxico moderno*. Cátedra.
- McNeil, A. y Malaver, R. (2010). Lenguaje, argumentación y construcción de identidad. *Folios*, (31), 123-132. <https://doi.org/10.17227/01234870.31folios123.132>
- Mogollón, Y. y Torres, D. (2013). Palabras en prisión: la jerga como expresión del mundo carcelario en uribana estado Lara. *Paradigma*, 34(2), 73-91.
- Mora, F. y Vallejo, S. (2015). *Argot juvenil y su influencia comunicacional en la didáctica de la lengua en los estudiantes del grado 11-1 de la I.E.M Centro de Educación Popular*. Universidad de Nariño.
- Núñez, R. y Pérez, F. (1994). *Diccionario del habla actual de Venezuela*. Publicaciones de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB).
- Real Academia Española (RAE). (2020). *Diccionario de la Lengua Española*. RAE.
- Ricoeur, P. (1988). *El discurso de la acción* (P. Calvo, trad.). Siglo XXI.
- Sanmartín, J. (1999). *Palabras desde el talego: el argot en la prisión de Valencia*. Anstitució Alfons el Magnànim.
- Saussure, F. (2005). *Curso de lingüística general* (A. Alonso, trad.; 24 ed.). Losada (original publicado en 1945).
- Universidad Pedagógica Experimental (UPEL-VIP). (2006). *Manual de trabajos de grado de especialización y maestría y tesis doctorales* (4.ª ed.) UPEL.
- Usategui, E. (1992). La sociología de Basil Bernstein y sus implicaciones en el ámbito escolar. *Revista de Educación* (298), 163-197.
- Van Dijck, T. A. (1999). Análisis crítico del discurso. *Revista Anthropos: Huellas del Conocimiento* (186), 23-36.
- Vila, R. y Castañeda, L. S. (2006). Hacia un diccionario de parlache: estudio lexicográfico de un argot colombiano. *Quaderni del Cirsil* (5), 10.6092/unibo/amsacta/2722
- Zambrano, A., Pérez, R. y Arenas, L. (2004). Construcción de identidad en jóvenes infractores de ley, una mirada desde la psicología cultural. *Revista de Psicología de la Universidad de Chile*, 15(1), 115-132. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26413109>

Cantadoras de guabina y bullerengue: un relato de buen vivir*

Dora Inés Cortés García**

Recibido: octubre del 2019

Aprobado: septiembre del 2020

Resumen

A partir de un enfoque metodológico cualitativo mixto se hicieron experiencias y entrevistas semiestructuradas en tres lugares específicos para saber de qué modo el canto atraviesa la vida cotidiana como práctica comunicativa de buen vivir y permite pensar formas de compartir saberes sobre los territorios y la cultura en las cantadoras de los departamentos de Santander y Bolívar.

De este interrogante se partió para analizar los cantos como formas de aprendizajes y buenos vivir en los territorios y la vida cotidiana de las cantadoras de la provincia de Vélez (Santander) y San Basilio de Palenque y La Boquilla (Cartagena, Bolívar), y desde allí identificar el tipo de narrativas, cantadas o versadas, de la tradición popular en las cantadoras de estas zonas y caracterizar los momentos, usos y saberes para los cuales estos cantos interactúan en las cantadoras y, finalmente, establecer un repertorio de entonaciones cotidianas que evocan las prácticas del buen vivir en las comunidades en que ellas viven.

A partir de esta pregunta y los objetivos planteados se elaboró un estado del arte organizado en dos subcampos en los que se abordaron categorías como música —educación y buen vivir—, narrativas cantadas y entonaciones cotidianas, y un segundo que incluyó los estudios sobre culturas populares y saberes y las relaciones que se tejen entre la música, la identidad y el territorio.

Más adelante, estas se delimitaron en una triada compuesta por el buen vivir como campo de práctica que se inserta en la comunicación-educación en la cultura, a partir del cual se establece un diálogo y análisis entre el territorio como eje articulador de la identidad, y los arraigos, las narrativas cantadas y las entonaciones cotidianas.

Palabras clave: cantadoras, música, guabina, bullerengue, narrativas y tradiciones.

Abstract

From a mixed qualitative methodological approach, experiences and semi-structured interviews were carried out in three specific places to find out how singing passes through daily life as a communicative practice of good living and allows us to think of ways of sharing knowledge about the territories and culture in the communities. An a typical singers from the departments of Santander and Bolívar.

* Proyecto colaborativo de investigación financiado por MCEC-Uniminuto. Un agradecimiento al maestro Rigoberto Solano Salinas, líder general del proyecto.

** Comunicadora social y periodista. Magíster en Comunicación Educación en la Cultura (MCEC) y especialista en Comunicación Educativa de la Corporación Universitaria Minuto de Dios (Uniminuto).

From this question, it was started to analyze the songs as forms of learning and good living in the territories and the daily life of the singers of the province of Vélez (Santander) and San Basilio de Palenque and La Boquilla (Cartagena, Bolívar), and from there to identify the type of narratives, sung or versadas, of the popular tradition in the typical singers of these areas and characterize the moments, uses and knowledge for which these songs interact in the singers and, finally, establish a repertoire of daily intonations that evoke the practices of good living in the communities in which they live.

Based on this question and the proposed objectives, a state of the art organized in two sub-fields was elaborated in which categories such as music -education and good living-, sung narratives and daily intonations were addressed, and a second that included studies on popular cultures and knowledge and the relationships that are woven between music, identity and territory.

Later, these were delimited in a triad composed of good living as a field of practice that is inserted in communication-education in culture, from which a dialogue and analysis is established between the territory as the articulating axis of identity, and the roots, the sung narratives and the daily intonations.

Keywords: typical singers, music, guabina, bullerengue, narratives, and traditions.

Introducción

Este artículo que se enmarca en el proyecto Fundamentación epistemológica, metodológica y didáctica del campo de la comunicación-educación en la cultura. Capítulo: buen vivir y prácticas culturales, liderado por el profesor Andrés Castiblanco Roldán, nace de la relación entrañable que ha tenido la autora desde la infancia con la música y el canto. Si bien para quien elaboró este artículo de investigación no hay un recuerdo definido del día cuando sus cuerdas vocales descubrieron que podían juntarse para entonar melodías y ritmos, desde tempranos años fue una práctica mediada por las rancheras y corridos que

su padre interpretaba, el sonido lluvioso de un viejo LP con canciones de José Alejandro Morales —legado de la nona materna—, y por los ritmos tropicales que sonaron en aquellos remotos diciembres y que aún hoy le remiten al añejo amor que siente por la Navidad, y que sin duda propiciaron en ella una necesidad trascendental de existir en relación con la música y de dejar que las canciones se instalaran como banda sonora de cada pedazo de recuerdos que han constituido la historia de su vida.

Desde allí surge una pregunta específica en torno a la importancia que tiene cantar para muchos individuos, particularmente, para las mujeres que desde sus actividades cotidianas usan el canto como una forma de expresión de emociones y de saberes ligados a su vida y al territorio que habitan. Músicas como el bullerengue o la guabina son más que artilugios museificados por el folclor. Por el contrario, son prácticas vivas que trascienden más allá de los festivales o ferias; se viven y expresan en reuniones improvisadas, encuentros casuales, en ritos fúnebres, durante la labranza, mientras se preparan los alimentos, se cuidan los niños o se organiza el hogar. La música conecta el pasado y lo resignifica en el presente, lo que es vital para tejer un entramado de saberes que mantienen viva la memoria e identidad de los pueblos.

De ahí que fuera preciso conocer de qué manera el canto atraviesa la vida cotidiana como práctica comunicativa de buen vivir y permite pensar formas de compartir saberes sobre los territorios y la cultura en las cantadoras de Santander y Bolívar.

Con esta inquietud como eje central y muchos supuestos, se viajó a los territorios de La Boquilla, sector de Villa Gloria en Cartagena, San Basilio de Palenque y, finalmente, a Vélez, lugares culturalmente opuestos, pero a su vez ricos en tradiciones. Y desde ese encuentro con el mar, la brisa salobre, el llanto del tambor, los paisajes montañosos en cuyas peñas se incrustan casitas de bareque y, claro, la música que producto de las emociones brota como pulsión evocadora desde las bocas profundas de las cantadoras de guabina y bullerengue,

se construyó este texto en aras de mostrar que las músicas tradicionales van mucho más allá de ser una actividad ornamental para convertirse en parte esencial de la vida de las cantadoras de antaño y de quienes empiezan a heredar esta tradición.

A partir de dicho interrogante el reto supuso analizar los cantos como formas de aprendizajes y buenos vivires en los territorios y la vida cotidiana de las cantadoras de la provincia de Vélez (Santander) y San Basilio de Palenque y La Bóquilla (Cartagena, Bolívar), por lo que el viaje a los lugares donde residen estas mujeres estuvo atravesado por lo sonoro: el canto de variedad de pájaros cuyos trinos y gorjeos al morir la tarde parecían relatar las aventuras de cada uno durante el día; el susurro de las olas del mar que rumorean con el viento las historias de pescadores condenados al olvido; los tambores cargados de lamento o ritmos festivos; las voces nasales o profundas, raídas y con sugestiva aspereza, o el punteado de un requinto acompañado de quiribillos, esterillas y zambumbias; todo ello como un soporte armónico para identificar el tipo de narrativas cantadas o entonaciones cotidianas de las tres poblaciones visitadas, en sintonía de caracterizar los momentos, usos y saberes en los que los cantos de bullerengue y guabina interactúan en las cantadoras de Santander y Bolívar para establecer, finalmente, un repertorio de entonaciones cotidianas que evocaran las prácticas del buen vivir en las comunidades en que habitan las cantadoras.

Dos campos fundamentales: comunicación-educación y cultura y formas de identidades musicales y territorios constituyeron en principio la ruta a seguir para elaborar un primer estado del arte y poner en diálogo las investigaciones, libros y artículos digitales en cuyos párrafos estaba manifiesta la música, estudiada desde diferentes perspectivas: concebida por la mirada eurocéntrica como producto folclórico, limitada a ser manifestación artística; o bien, como construcción cultural inserta en la memoria de los pueblos y capaz de transmitir saberes y tradiciones, como también ser un elemento fundamental en la construcción de identidades.

El primer escenario de estudio se delimitó a través de un subcampo formado por tres subcategorías: música —educación y buen vivir—, narrativas cantadas y entonaciones cotidianas. El segundo incluyó los estudios sobre culturas populares y saberes, así como la relación que se establece entre la música y las prácticas atadas al territorio y cómo esta es capaz de articular recuerdos en sintonía de tiempo y espacio.

Es así que la investigación se organiza a partir de un enfoque metodológico cualitativo mixto en tanto que se hizo etnografía combinada con análisis documental. Antes del viaje por los lugares donde se encuentran las cantadoras protagonistas de este artículo, se realizaron lecturas de investigaciones y textos relacionados con el canto, músicas populares, buen vivir, folclor, narrativas cantadas, entre otros, como un insumo inicial para contrastar con los testimonios y la vivencia en los territorios visitados. Además, como trabajo de campo se realizaron entrevistas semiestructuradas grabadas en audio a mujeres en Bolívar y Santander que se identifican y son reconocidas como cantadoras y se hizo observación directa, para posteriormente elaborar una triada de saberes y organizar la información obtenida en torno a cada uno de estos. Todo ello arrojó como resultado el presente escrito, así como una composición sonora en formato de pódcast que da cuenta de la experiencia vivida en los lugares visitados y del colorido relato musical de las entrevistadas.

Durante esos encuentros al calor de la tarde, rumoreados por los vientos de junio, saboreados con café de cuncho o aromatizados por el almíbar del melao revuelto con las virutas de coco, se obtuvo el insumo fundamental de esta investigación: los testimonios, relatos, cantos y vivencias de estas mujeres que, por una u otra razón, llegaron a la música o más bien, como diría la Chamaría de los Manglares: nacieron con las canciones.

Aunque en principio las categorías para dar un marco contextual a esta investigación fueron mucho más amplias, luego de hacer la sistematización de la experiencia se delimitaron aún más las relaciones para constituir el buen vivir como un campo de prácticas insertas en la

comunicación-educación en la cultura y que a su vez hace posible un diálogo entre el territorio como el eje que articula la identidad y los arraigos, las narrativas cantadas y las entonaciones cotidianas, triada que constituye el análisis de este documento.

Es de destacar que la estructura del presente artículo quiere llevar al lector a hacer un recorrido por los territorios visitados al tiempo que se definen y se relacionan conceptos a la luz de las categorías estudiadas, pero, a su vez, se va a encontrar con una descripción personal de los lugares, las mujeres entrevistadas, y cómo el canto para ellas establece un diálogo con la cotidianidad: los recuerdos, la ancestralidad e incluso pasa por lo gastronómico.

El concepto de buen vivir fue abordado desde dos enfoques. En primera instancia, como una experiencia subjetiva que sugiere otras formas de educación contempladas a partir de lo íntimo y espiritual en consonancia con las prácticas ancestrales atadas a la tierra y a los demás seres que moran sus aguas, que brotan desde la profundidad de su corazón o que conquistan los cielos con la envergadura de sus alas; como también aquellos que en otros tiempos plantaron sus huellas e historias y cuyas almas aún rondan el mundo de los vivos.

Desde esta mirada se subrayan tres trabajos de investigación. El de Shirley Pacheco (2018), realizado con estudiantes de escuela primaria en Bogotá, que emplea las nociones del buen vivir o *sumak kawsay* (palabras que en quechua designan una visión ancestral en torno al modo de concebir la vida) para motivar en los niños una nueva relación con el mundo desde el sentipensamiento que estrecha las emociones con la razón. A su vez, Bartomeu Melià (2015), quien lo concibe como una actividad recíproca de las emociones, las palabras y los gestos, y de armonía con la naturaleza desde la que se dan condiciones de bienestar. Finalmente, la experiencia de Élver Aguilar en la que se emplea el canto en colectivo desde la iniciativa *Re-encantarte* para sanar las emociones y las memorias de las madres de Soacha.

El autor habla entonces de la “interculturalidad de los sonidos” (Aguilar, 2015) en tanto que las mujeres comparten los cantos de origen de sus comunidades de base para construir “un lenguaje y ritmo propio del sentir de la voz del *nosotros*” (Aguilar, 2015, p. 71).

El buen vivir como método de resistencia se revela en la defensa del territorio de las mujeres del Cauca, relato que recopilan Charo Mina Rojas *et al.* (2015) y en el que se destacan movilizaciones en contra de la minería a gran escala y para proteger el río y tener autonomía en el territorio.

Por su parte, Eduardo Gudynas y Alberto Acosta (2011), Boaventura de Sousa Santos (2011) y Ávila y Pohlenz (2012) hablan del buen vivir como una manera de existir contraria al modelo capitalista y a la estructura colonial que por años ha determinado el modo de ser, pensar, sentir y relacionarse con el medioambiente. De Sousa Santos propone un conocimiento plural desde la ecología de saberes que concuerda con la mirada de Ávila y Pohlenz cuando plantean que cualquier propuesta que rete al modelo hegemónico debe partir de la descolonización del conocimiento y que, por tanto, se deben rescatar los aprendizajes que se dan desde lo colectivo: en el encuentro con los otros, durante las fiestas, los momentos en que se siembra y se cultiva, etc.

Ahora bien, en este recorrido por entre notas y cantares se sitúan la identidad y el arraigo con el territorio. Autores como Frith (s. f.), Palomares (2004) y Rosa *et al.* (2008) dan cuenta de la importancia que tiene la música para vincularnos de forma simbólica y subjetiva con los territorios y para recrear no solo la memoria individual, sino establecer relaciones entre individuos. También permite el autorreconocimiento y la apropiación particular de uno u otro ritmo o canción, de acuerdo con el significado que estos les proporcionan en relación con sus experiencias pasadas y recientes y en consonancia con un sistema de valores establecido.

Sin embargo, los territorios actuales no se definen desde un espacio físico en el cual transcurren las prácticas culturales y cotidianas. En

la actualidad, los individuos reafirman su pertenencia a un lugar en razón de las diversas identidades que los determinan, por lo que se hablaría de una “reterritorialización simbólica” (Giménez, 1996, p. 25).

A partir de esta premisa también es interesante destacar la importancia que reviste la música en la construcción de identidades que, de acuerdo con Claudio Fernández Díaz (2013), se elaboran en el ciclo de la producción y recepción de los elementos sonoros, los cuales, además, están mediados por el sistema de valores sociales y las articulaciones del pasado, entre otros elementos que inciden en el modo de apropiar las canciones (p. 19).

A partir de los objetivos se delimitó la categoría de narrativas cantadas que se definen como

Un soporte social-comunitario que da sentido a la vida y a la existencia mediante la narración, a través de la cual se transmiten valores sociales y culturales que acompañan los procesos de socialización evidenciados en las prácticas y dinámicas familiares con las que se contribuye el desarrollado (SIC) identitario de las personas y las sociedades. (Martínez, 2017, pp. 296-297)

A esta se suma una emergente: entonaciones cotidianas que surgen desde esta investigación a partir de la experiencia con las cantadoras y de los saberes recogidos durante la estancia en los territorios visitados.

Las dos son referentes que contribuyen a la construcción de identidades y son transmisoras de valores sociales. Representan las experiencias propias de quienes cantan, pero también las de la comunidad a la que pertenecen, pues las canciones que interpretan, los ritmos y las letras que contienen son producto de una relación con los otros: el paisaje y los elementos que lo conforman dentro del grupo social en el que subsisten.

Vale la pena señalar que son diversos los trabajos de grado que han estudiado desde distintas geografías, épocas y ritmos la función social de la música: *Narrativas de los cantos de ordeño*, realizada por María Mercedes Benavides (2013) en los llanos

de Arauca, del *reggae*, escrita por Carlos Martínez (2013) y cuya experiencia tuvo lugar en el territorio insular de San Andrés y Providencia, así como un trabajo elaborado por Héctor Pulido (2014) sobre la salsa, delimitado entre los años setenta y ochenta. Cada una de estas investigaciones permite comprender la importancia que tiene el canto dentro de las comunidades como parte activa de estas; expresión circulante que lleva consigo la manifestación de emociones y sentimientos; vehículos sonoros que transportan los recuerdos y los traen de vuelta desde el pasado para cargarlos de sentido.

Pero cantar es también hacer una sinapsis entre aquellos estímulos que recibo del mundo externo para ponerlos en sintonía con lo íntimo e, incluso, con la corporeidad, aquella que tiene un ritmo y energía propias desde las manifestaciones fisiológicas y sensoriales que se producen en el organismo (Scribano *et al.*, 2014).

Es también una manera de recrear la historia, pero no solo la oficial que narra las hazañas de héroes, mártires o villanos, sino aquella que figura en la memoria de las comunidades; esa que muchas veces se anula o deslegitima, o que simplemente no reviste de importancia —bajo la mirada hegemónica— para ser escrita, pero que como un álbum fotográfico, retrata las vivencias, tradiciones culturales, los mitos y leyendas; lo que subyace a cada lugar más allá de lo tangible: lo espiritual, religioso y subjetivo, que garantiza la permanencia y continuidad de los pueblos.

Los cantos a capela durante las largas jornadas en el campo, o que surgen de repente entre amigos y familiares cuando la noche se asoma entre las rendijas de puertas y ventanas, dan cuenta de formas distintas de relacionarse con los otros. Su propósito no es el de la ovación o el aplauso, estar afinados o llevar con exactitud la métrica y el ritmo, sino el de compartir, recrearse, soltar carcajadas rimbombantes y, en suma, conectarse con las emociones propias y ajenas.

Las canciones, a su vez, evocan momentos singulares. De ahí que ciertos ritmos sean capaces de conectar con la infancia o los tiempos viejos

y no solo remitan a retazos de pasajes de otros años, sino que, además, puedan reconstruir en la memoria los lugares, momentos y las personas, pero, sobre todo, la experiencia significativa de aquellos instantes y lo que hizo que se guardaran para siempre en la biblioteca personal de cada individuo.

Canto, oralidad y territorio

El presente relato surge a partir de un itinerario establecido previamente para recorrer tres territorios donde la música es un elemento fundamental de la vida cotidiana y las cantadoras son instrumentos que hacen posible la significación de esta. Pero el viaje comienza mucho antes de que una noche de martes del sexto mes la autora enrutara desde Bucaramanga hacia Cartagena. Se remite a una infancia en la que la relación con el campo, la tierra y los paisajes, vistos tras la ventanilla de un bus intermunicipal o sentidos a través de los olores a plantas aromáticas y medicinales: perejil, cilantro, paico, ruda, albahaca, yerbabuena y hasta anamú; a maíz pelado con ceniza, a café en olleta y a changua recién servida; rebozan a su vez de voces y encuentros con la tradición oral al son de bambucos, vales y pasillos que colmaron de imágenes y colores los territorios que, de una u otra forma, alguna vez fueron pisados.

Los recuerdos sonoros se remontan también a la casa de la abuela materna en aquellos añorados tiempos cuando en la Navidad llegaba un tocadiscos donde rodaban una y otra vez los 14 *cañonazos bailables*, la música de Pastor López, Gustavo “El Loco” Quintero, Rodolfo Aicardi y Lucho Bermúdez, entre otros, mientras en el solar, la alborotada orquesta de loros, mirlas, pericos, canarios, toches, palomas, perros, gatos y hasta monos, hacía su propia fiesta.

Son quizás esos remotos recuerdos los que muchos años después vendrían a la memoria como un reclamo para dar a la música y al acto mismo de cantar un sentido menos rutinario y metódico, y descubrirla en las voces de las cantadoras de bullerengue y guabina como una manera de entenderse, de ser y de perdurar más allá del

olvido; como una actividad personal que se hace narración emocional en la vida cotidiana.

Y es desde esa mirada personal de la música como se establece una relación con el canto en los territorios desde y para los individuos, con el concepto del buen vivir, una propuesta de los pueblos originarios para entender el mundo lejos de la conceptualización hegemónica.

Es importante destacar que, si bien *sumak kawsay* es un enfoque del pueblo quechua que desde hace más de una década se constituye como propuesta lógica alternativa al modelo desarrollista, no es ajena ni limitada para otras regiones. Podría decirse que es una visión holística que se libera de los planteamientos estrechos sobre el modo como debe ser organizada la vida, como una forma de resistencia a la dominación capitalista y como una búsqueda distinta de la felicidad y del bienestar; es también, la aceptación de otros mundos, otras espiritualidades y otras cosmogonías.

Para el pueblo guaraní, según la definición de Bartomeu Melià (Javier Medina, 2016):

La tierra habitada por los humanos es concebida como *tekohá*, lugar de vida y convivencia con todos los seres que hay en ella. *Ñandé rekoháes* el lugar donde florece “nuestro modo de ser” y, por tanto, nuestra cultura [...]. Es un ser vivo que se ve, se toca, se huele, se oye: se siente.

Melià (2015) también habla de la *tierra sin mal* o *buen tierra* cuyo eje central no es la naturaleza, sino “el acto religioso que le da principio y la conserva” (p. 101). Aunado a lo anterior

Se ordena y se “cosmiza”, no en función de un templo ni de un lugar sagrado, sino en relación con el canto y la fiesta, contexto sacramental de la palabra y del gesto ritual: ahora bien, la fiesta es también, y, sobre todo, el sacramento del amor mutuo, la participación y la reciprocidad. (Melià, 2008, p. 102)

Así mismo, en estas lógicas se recupera la palabra, la oralidad y se da valor a aquellos saberes que guardan los viejos: los relatos, mitos y leyendas fundantes y la forma como antaño se contemplaba la vida y se le daba un significado más espiritual a la relación con los otros seres.

Para las culturas ancestrales la palabra es la energía que organiza al pueblo desde las formas de producción, de su subsistencia, la organización social y la herencia cultural. La palabra en comunidades ancestrales tiene fuerza: la potencia de quien habla y la dulzura de quien oye. Es necesario tener oídos abiertos generosos y dulces para que la palabra-alma pueda circular en nuestro paisaje anímico. (Pérez, 2016, p. 60)

En sintonía de estos planteamientos, se comprende la actividad de las cantadoras como una práctica de buen vivir en la medida de que sus voces no solo entonan melodías, sino que llevan en las palabras, en el fraseo de cada verso, saberes ancestrales, prácticas cotidianas, historias, anécdotas y una relación íntima con el paisaje cultural y natural. Igualmente, el modo de cantar, las dinámicas, el volumen y el tono son elementos por donde se cuelean el afecto y las emociones y ni qué decir de los acentos, que como expresaría Sánchez (2014), contienen “un modo de la musicalidad, una forma de ajuste tonal social que permite establecer ciertas armonizaciones, relaciones interpersonales, encuentros y discrepancias, que en la puesta en circulación de mensajes van constituyendo perspectivas sociales” (p. 195).

Ahora bien, las mujeres entrevistadas en Villa Gloria, La Boquilla y San Basilio de Palenque (Bolívar), y Vélez (Santander) tienen en común un fuerte arraigo con el territorio y las tradiciones y, en cierto modo, estas son representadas mediante el canto. La mayoría son cantautoras, pero la música no vino a ellas de la misma forma. Algunas la heredaron de sus padres: escuchándolos cantar mientras la vida pasaba entre quehaceres domésticos y charlas de tarde en tarde. Para otras, como Cecilia Silva Caraballo, llegó poco a poco, en formación musical con grupos donde hacía coros, para luego convertirse en voz líder. Pabla Flórez y Emelina Reyes recibieron de sus madres la herencia de una voz percusiva y nasal, que pareciera

llenar los espacios y remitirnos a esa África ancestral, mágica y ritual, o quizá, a través del lenguaje sencillo y cotidiano, a los saberes tradicionales y toda esa cosmovisión de los pueblos originarios.

Es casi a los cuarenta años cuando Yadira Gómez, o la Chamaría de los Manglares, descubre que canta y que sus ancestros africanos dejaron en sus manos una estrecha conexión con el tambor. Como ella misma narra, sin que nadie le enseñara, un día tomó un balde y empezó a golpearlo y a cantar bullerengue. Ahora compone a lo cotidiano y a lo que ocurre en su entorno; al acontecer de sus días, con sus cuitas, preocupaciones, así como al paisaje de La Boquilla.

Las cantadoras de bullerengue de Villa Gloria, La Boquilla y María La Baja son mujeres, en su mayoría, amas de casa dedicadas a las labores domésticas, al cuidado y crianza de los niños, y a la responsabilidad de administrar el hogar. El canto hace parte de lo que viven diariamente, de los oficios ancestrales, de la relación con la naturaleza, la familia, los hijos y el territorio.

En San Basilio de Palenque se encuentra La Burgos, una cantadora por herencia. Ella vive de la venta de dulces: cocadas, caballitos, alegrías, enyucados y tamarindos, entre otros, y ha recorrido muchos lugares de Colombia con su grupo Las Alegres Ambulancias, que fundara muchos años atrás Graciela Salgado, su mamá. Otra cantadora es Keila, quien es mucho más joven y es una de las voces principales de la agrupación Kombilesa Mí que mezcla ritmos tradicionales como el bullerengue con el hip hop y la champeta, entre otros. Keila hace resistencia y da a conocer lo ancestral y la enorme riqueza cultural de Palenque a través del canto y de los peinados como una forma para que las mujeres, particularmente, se reconozcan y se empoderen de su condición de afrodescendientes.



Figura 1. Yaira Gómez, la Chamaría de los Manglares, cantadora de bullerengue

Fotografía de la autora.



Figura 2. María de los Ángeles Velasco, cantadora de guabina

Fotografía de la autora.

Las cantadoras de guabina en Vélez son en su mayoría mujeres mayores que desde muy niñas integraron conjuntos que, de pueblo en pueblo, representaban el folclor veleño. En la actualidad, las guabineras temen por el declive de la tradición. Las costumbres musicales del pueblo han sido reemplazadas por cantos foráneos y no es común que de cotidiano se escuchen torbellinos o cantas de guabina en fechas distintas a las ferias y fiestas del municipio. Lilia Vázquez, así como María de los Ángeles, coinciden en afirmar que se ha cambiado un poco el aire de la guabina. Las guabineras jóvenes la cantan con voz de cabeza, con una colocación distinta a la tradicional, que es con voz de pecho y con un dejo nostálgico al final de cada verso.

En Vélez, la mayoría de las cantadoras han participado en festivales dentro y fuera de la provincia como voz principal o segunda en el canto de la guabina y las coplas del moño. En la actualidad quedan pocas mujeres, todas superan los sesenta años y ya se encuentran en sus hogares ocupadas en las actividades de la casa y en lidiar con los achaques propios de la edad.

Para las cantadoras de Bolívar y Santander la música desempeña un papel esencial en sus vidas, no es accidental que entonen melodías en la cotidianidad de sus quehaceres. El canto revela lo que son como mujeres: la historia que han escrito: de amores y desamores, de sufrimiento o angustias. De igual manera, las composiciones dan cuenta de lo que significan para ellas la tierra y las costumbres de los ancestros y, en cierto modo, son una manera de reflexionar en torno a las problemáticas que se presentan en sus comunidades y de darlas a conocer en su entorno cercano.

Entonaciones cotidianas y narrativas cantadas que definen la identidad de los territorios

Además de entenderse como un espacio físico, determinado por unas condiciones geográficas que regulan de cierta manera cómo se organiza la vida: lo que se debe cultivar, los recursos con los que se cuenta y cómo preservarlos, el vestuario

e, incluso, el modo como se construyen las viviendas, el territorio trasciende esta visión cartesiana para convertirse en paisaje, como aquel lugar que existe en tanto el hombre lo apropia y establece una interrelación social y cultural con él (Nogué, 2010).

El paisaje es, en buena medida, una construcción social y cultural, siempre anclado —eso sí— en un substrato material, físico, natural. El paisaje es, a la vez, una realidad física y la representación que culturalmente nos hacemos de ella; la fisonomía externa y visible de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción individual y social que genera; un tangible geográfico y su interpretación intangible. (Nogué, 2010, p. 125)

Las poblaciones, de acuerdo con Nogué, son quienes transforman, crean y recrean los paisajes a través de una trama de valores, sentimientos y expresiones que no son estáticos, sino que, por el contrario, están sujetos a metamorfosis constantes que las enriquecen y garantizan la permanencia de un grupo social dentro de estas.

El pueblo de María La Baja es rico en toda su región porque tiene dos embalses, uno en Matuya y otro en Playón. ¡Ay remá, remá la canoa pa' que pueda despegá! ¡Ay como está llena de pescados, por eso que está pesá! Entonces si quieres te llevo a puerto que allá te voy a mostrar una ciénaga bien grande donde vamos a pescar. (P. Flórez, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 22 de junio del 2019)

Hay cuatro territorios específicos que entran en relación con este artículo: La Boquilla y Villa Gloria, corregimientos de Cartagena, y San Basilio de Palenque en Bolívar, así como Vélez en Santander. Lugares marcados por la música, el folclor y las tradiciones.

Entonces, al abrir los ojos se divisa Cartagena y en medio del calor sedante que aletarga la vida, se descubre una ciudad donde circulan ritmos festivos y alegres como sus habitantes, quienes destilan desparpajo y una gracia natural no solo al caminar, sino en lo melódico de su acento costero.



Figura 3. Cecilia Silva Caraballo, cantadora de bullerengue

Fotografía de la autora.

“En La Boquilla me quedo”

Con la titulación Villa Gloria cambiará, con la titulación, Villa Gloria cambiará; yo sé que ponen el agua y muchas cosas más, yo sé que ponen el agua y muchas cosas más: un puesto de salud y hasta nos pondrán el gas, un puesto de salud y hasta nos pondrán el gas. Yo no me voy; aquí me quedo, yo no me voy, aquí me quedo, esta tierra es mía, aquí me quedo, a criar gallinas, marrano y ternero. (Funsarep, 2019, 7':42 a 8':15)

El territorio para los boquilleros ha sido, desde hace varias décadas, un lugar de resistencias y de pugnas frente a las políticas estatales. Los boquilleros, como muchos grupos de afrodescendientes, han sufrido el desplazamiento propio de una ciudad que quiere “blanquearse” a toda costa y que, a nombre de la civilización y el desarrollo turístico, pretende desalojar a los pobladores de estas zonas de la tierra que por años les ha pertenecido.

Gracias a la Ley 70 de 1993 que les daba a las comunidades afro la posibilidad de solicitar la titulación colectiva, la comunidad de La Boquilla pudo, tras la visita del presidente de los Estados Unidos en su momento, Barack Obama, obtener dicho título, lo que les permite mantener prácticas ancestrales propias de los pobladores. No obstante, la titulación no incluyó el sector de Villa Gloria y por ello es constante el asedio para que se reubiquen o se retiren del lugar a nombre del proyecto: “La ciudad de los sueños”.

Entonces, es importante precisar que en el concepto de narrativas cantadas las canciones “permiten expresar diferentes formas de ver y estar en el mundo, además de diversas maneras de relación entre individuos ligados a las culturas, a los valores propios, a los conocimientos otros, así mismo tienen relación con las pedagogías decoloniales” (Martínez *et al.*, 2019, p. 77).

Y que, por tanto, composiciones como *La titulación*, bullerengue de Yadira Gómez, la Chamaría de los Manglares, dan cuenta de que el espacio que ocupan los pobladores de Villa Gloria suscita, más allá de las conceptualizaciones de desarrollo y crecimiento económico propiciadas por el

capitalismo, relaciones con la tierra, el mar, la ciénaga y con los seres que allí habitan, y que sus pretensiones no son las de transformarlo en función del lucro, sino de convivir en condiciones dignas: un modo otro de existir en relación con la tierra.

Tal y como señala Cecilia Silva Caraballo, cantadora oriunda de María La Baja y residente en La Boquilla, la música es una manera sencilla mediante la que se puede dar a conocer el territorio, especialmente, a los niños, y que más allá de aprender el ritmo y tocar un tambor, lo sonoro contribuya a:

Cultivar valores, para que se apropien de su territorio, para que sepan que están en una comunidad que posee un título colectivo, que hay que cuidar la tierra, que hay una problemática: hay problemas de droga, hay problemas de inseguridad, pero que, si entre todos hacemos eso que te decía de cohesión, de podernos fortalecer como equipo; podemos hacerles frente a esas situaciones. (C. Silva, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 20 de junio del 2019)

El territorio también representa una experiencia sensorial; los sentidos permiten percibir el paisaje desde la emoción que manifiesta el individuo cuando se deja afectar por las sensaciones, sabores y aromas que lo conectan con aquel lugar que para él representa un espacio subjetivo de conexión con sus vivencias y rutinas de vida. También ocurre con lo sonoro, pues los ritmos tradicionales de cada lugar, escuchados dentro o fuera de la zona de origen, permiten remitirse a esta aun en la distancia.

Esto lo afirma Carlos Miñana Blasco (2009), quien cita a Charles Keil para hablar de la importancia que tiene el entorno en la elaboración de los cantos:

Hacer música tiene que ver con andar por los caminos, por la finca, por las quebradas, trabajando... Componer, laborar la tierra, componer, laborar melodías... Es como si también a través de la música se lograra “una sincronía ecológica con nosotros mismos y con el mundo natural”. (Miñana Blasco, 2009, p. 223)

A ritmo de tambor

Las horas largas parecen atascarse entre el aire pesado y denso, circundado por mosquitos invisibles. La vida, bajo la canícula espesa, se hace lenta, acompañada a ritmo de pechiches, alegres y llamadores. San Basilio de Palenque es un corregimiento que se encuentra al sureste de Cartagena, a una hora de distancia en bus. En aquel lugar la cotidianidad está tocada por las tradiciones ancestrales, especialmente, lo que refiere a la música; los palenqueros bailan y cantan a ritmo de tambores y bien podría decirse que la música permea el paisaje, pues desde el alba hasta que muere el día, se canta a capela, con tambores o marímbulas para festejar la vida, como también, para acompañar durante nueve noches a quien ha partido hacia una dimensión distinta de la terrena.

En San Basilio la música tiene otra función social además de entretener y divertir. Antigüamente, cuando no existían el teléfono u otros medios para comunicarse, el tambor pechiche anunciaba desde la distancia las malas noticias. “Cuando se moría una persona, le tocaban y todos venían, por el sonido del tambor y ese era el mensajero de nosotros”, dice Emelina Reyes, La Burgos, cantadora de bullerengue en San Basilio (comunicación personal, 25 de junio del 2019).

Además de que está inserta en la vida cotidiana, pues casi que en cada *cuadro* y en cada vivienda hay alguien vinculado a lo rítmico y lo sonoro, la música también hace parte del *lumbalú*, un ritual de nueve noches de velorio que inician tras un fallecimiento, en el que además de rezar, se hace llorar al tambor a ritmo de bullerengue sentao, música de sexteto, y se canta al difunto no

como si se celebrara su partida, sino como si los cantos sirvieran de transporte para su retorno a África. Entonces, como señala Lambuley, es un elemento de protección que se usa en ritos fúnebres para que el alma de los muertos trascienda. Ello hace que la música tenga estrecha relación “con los imaginarios que la comunidad construye en relación con la preservación y bienestar de cada uno de los sujetos” (Lambuley, 2012, p. 286).

El pueblo palenquero mantiene muchas de las tradiciones que les legaron sus ancestros africanos. Y si bien muchos profesan la fe católica que habla del descanso eterno, es claro que en sus creencias los muertos habitan entre ellos y que, incluso, los ven deambular por ahí, como Prudencio Aguilar, aquel muerto nostálgico de *Cien años de soledad* que tantas veces apareció con su rostro mortecino en la casa de los Buendía.

No obstante, para los familiares y conocidos de quienes en vida fueron músicos o cantantes dentro de la comunidad palenquera, la música es una manera de establecer la conexión con espacios y tiempos distintos, “una forma de contacto con el mundo espiritual” (Pacheco, 2018, p. 27) y, precisamente, con aquellos que ya no existen en el plano de lo terreno.

Mi mamá cuando tenía como 10 meses de muerta me mandó a decir con una vecina, en el sueño, que yo le ponga el disco de la *Sombra negra*. Esos son discos acá del grupo Sexteto Tabalá, cuando ella estaba joven esa era la música de ella. Entonces le dijo a la muchacha no te olvides, icuidado se te va a olvidá! Dile a la mella que me ponga el disco de la *Sombra negra* cuando vaya subiendo la Loma Grande. (E. Reyes, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 25 de junio del 2019)



Figura 4. Emelina Reyes, La Burgos, cantadora de bullerengue

Fotografía de la autora.

“Mi corazón está en Vélez donde se canta guabina”

A una altitud de 2050 metros sobre el nivel del mar, la capital veleña se asoma por una carretera cercada de montañas y praderas de verdes intensos. Por instantes, la vía se cierra en túneles de árboles frondosos y de a poco deja ver el horizonte de julio, coloreado de un celeste intenso. Al cerrar los ojos se escucha el canto de azulejos y cardenales; el aire fresco que se funde con el fragante y dulzón aroma de la jalea de guayaba que sale de las decenas de fábricas que producen bocadillo, entra por la ventanilla de la buseta. De repente, la experiencia etnográfica remite a los recuerdos de infancia de quien escribe. Estos se agolpan para caminar, con paso de niña, las calles empinadas, los potreros y trochas que llevaban a una casita en ruinas donde vivía la tía Carmelita, una anciana de rostro apergaminado y mirada dulce; los rincones del asilo en los que jugó y los viejitos de aquel auspicio, mientras en la cocina la madre y tías paternas, junto a las monjas, se apuraban a poner sobre la estufa las gigantescas ollas del almuerzo.

A Vélez mi pueblo hermoso la cuna de mis ancestros, hoy dedico esta tonada, que es el cantar de mis viejos, mi tierra huele a guayaba, a bocadillo y panela, así son sus campesinas dulces y de piel canela, oh y, ya, ay sí la guabina. ¡Viva mi gente veleña! (L. Vázquez, cantadora de guabina, comunicación personal, 5 de julio del 2019)

Gilberto Giménez (1996) señala que:

El territorio puede ser apropiado subjetivamente como objeto de representación y de apego afectivo, y sobre todo como símbolo de pertenencia socio-territorial. En este caso los sujetos (individuales o colectivos) interiorizan el espacio integrándolo a su propio sistema cultural. Con esto hemos pasado de una realidad territorial “externa” culturalmente marcada a una realidad territorial “interna” e invisible, resultante de la “filtración” subjetiva de la primera, con la cual coexiste. (p. 15)

Los lugareños hablan con propiedad de la riqueza natural de la tierra donde nacieron, como también del carácter recio que los distingue entre muchos santandereanos. Así mismo, se expresan con orgullo del capital folclórico que tienen, de la belleza de sus mujeres y, claro, del bocadillo, su producto emblema que los distingue a nivel nacional e internacional.

“Unos dicen socorranas, otros dicen que aguadeñas, no discuta que las flores son las muchachas veleñas. ¡Ay si la guabina! Unos dicen socorranas, unos dicen socorranas, otros dicen que agudeñas, oh ya, ya ay si la guabina” (R. Rocha y M. Velasco, cantadoras de guabina, comunicación personal, 4 de julio del 2019).

De igual manera, en las entonaciones cotidianas de las cantadoras de guabina hay una fiel conexión con el pasado y las costumbres ancestrales. Dicho sea de paso, la guabina tiene una forma específica de cantarse: como si las palabras sonadas se alargaran y deslizaran evocadoras súplicas que repiten un verso constante, ajustado entre otras frases que alimentan la estrofa. Una expresión de nostalgia que se liga a las formas artesanales como otrora se realizaban las actividades, como también una metonimia del campo como lugar donde están puestas las ilusiones y sueños de los campesinos.

Mi taita arrea las mulas que la caña van cargando, con su sombrero de jipa y su mechita encintado y en el ranchito mi vieja le echa maíz a las gallinas, chicha y piquete le alista mientras cantan sus guabinas.

Cuando los hombres al campo le siembran sus esperanzas, pa’ cosechar algún día, sus sueños, sus añoranzas. Junto al rasgar de los tiples se escucha una guabinera y el aroma del trapiche te enamora de esta tierra, oh ya, ay sí la guabina, ¡viva mi gente veleña! (L. Vázquez, cantadora de guabina, comunicación personal, 5 de julio del 2019)



Figura 5. Rosalbina Rocha, cantadora de guabina

Fotografía de la autora.

Los veleños de aquí y allá; los que habitan las tierras pertenecientes a la provincia y aquellos que por causas distintas migraron hacia ciudades como Bogotá o Bucaramanga, siempre encuentran excusas para el retorno como una manera de revivir aquellos lugares impregnados de historias y recuerdos; de paseos al río, cogiendas de café, caminatas hacia la Peña o, simplemente, de encuentros improvisados al calor de un chocolate con queso de hoja, mientras la lluvia golpea con rítmica síncopa, las tejas de barro.

Porque yo me fui muy pequeña, me fui para Bogotá, y hacía 45 años que no venía para Vélez, entonces ya, pues uno ya va olvidando un poco la guabina, pero eso lo siente uno; uno escucha las guabinas, el torbellino y eso siente uno, que es de uno, entonces a uno nunca se le olvida, nunca deja de querer lo que le gusta. (G. Olarte, cantadora de guabina, comunicación personal, julio del 2019)

Para el caso particular de Vélez, las entonaciones cotidianas que interpretan las cantadoras de guabina permiten comprender que el territorio existe y permanece en cuanto es experiencia compartida con otros. Cantar tonadas representa en las mujeres que las acoplan a dos o tres voces un intercambio de saberes, pero también una manera de sentir y vivir a través de la música una historia, pues, aunque las canciones tengan autores particulares, cada vez que otro las canta se cargan de elementos emocionales distintos que atañen, precisamente, al intérprete de turno. Por tanto, las entonaciones cotidianas también son una forma de comunicación tácita entre quien escribe la canción y aquel o aquellos que la apropian y le dan un significado de acuerdo con lo que las letras o los ritmos producen en su memoria o respecto al momento que viven.

Si se ve una canción como símbolo, podría decirse entonces que su significado va más allá de una unión de notas, tiempos, ritmo y letra; “el símbolo nunca es ‘explicado’ de una vez para siempre, sino que ha de ser descifrado continuamente, de la misma manera que una partitura musical nunca es descifrada para siempre,

sino que sugiere una ejecución siempre nueva” (Sola-Morales, 2014, p. 18).

Las entonaciones cotidianas de guabinas son cantos cuyos derechos de uso se comparten sin objeción en festivales, encuentros, charlas; que pertenecen a una u otra familia de tradición musical o algún grupo de músicos de la provincia veleña. Lo que podría decirse que más allá del sencillo acto de dejar libre una canción, supone también un modo distinto de estrechar la comunicación con otros; darle mis versos para que aquel que los reciba los traduzca a través de su voz en sentimientos, emociones que vienen de lo profundo del lugar que simbólicamente llamamos corazón. “Sí, la guabina. Si me fuera y te llevara, no llevaría tanta pena. Sí, la guabina. Sí, la guabina, pero me voy y te dejo y a dolor que al alma llega. Sí, la guabina” (G. Olarte, cantadora de guabina, comunicación personal, julio del 2019).

Desde una visión menos metafórica, se suma lo dicho por Castiblanco (2010) al señalar que existen:

Formas simbólicas que se materializan en las prácticas y costumbres que se erigen como rituales apropiados por determinados grupos sociales, separados por artefactos y unidos por otros tantos que parecen representar sentimientos y visiones en conjunto sobre un mismo plano de la realidad. (p. 198)

Las cantadoras también relatan la cotidianidad desde sus canciones y la forma como muchas de sus actividades están precisamente conexas a los territorios. Y podría decirse que de acuerdo con la manera como se ha organizado la sociedad, las mujeres han podido ser testigos fieles del pasar de la vida, del trasegar de los tiempos y, casi que por tradición ontogénica, quienes han guardado los saberes, las costumbres del hogar, los modos de crianza, etcétera.

Se aproxima un nubarrón, se aproxima un nubarrón, parece que va a llové. Si no llueve ahora en la noche, de pronto al amanecé. Se oye el canto del mochuelo. Se oye el canto del sinsonte. Si no llueve ahora en la noche, de pronto que, en la mañana, si no llueve en la mañana, de pronto que aquí en la noche. (Y. Gómez, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 21 de junio del 2019)



Figura 6. Gloria Olarte, cantadora de guabina

Fotografía de la autora.

Muchas de las narrativas cantadas y entonaciones cotidianas recogidas en los territorios de Villa Gloria, La Boquilla, Vélez y San Basilio de Palenque muestran el modo como el canto articula y transmite los saberes. La premonición de la lluvia que está relacionada no solo con un cielo melancólico, sino con el canto de las aves como pregoneras de tiempos brumosos. Así mismo, permite recoger las costumbres ancestrales que están vestidas de añoranza y de un anhelo pertinaz de tornar al pasado.

La música popular también establece relaciones de identidad y arraigo. Las construcciones identitarias son percepciones que hacemos de nosotros mismos en relación con los otros, lo que permite a los individuos organizar la correspondencia entre la vida emocional, la vida pública y la vida privada. Es con la música como la gente le puede dar forma y voz a las emociones y esta le sirve como elemento de autorreconocimiento (Frith, s. f.).

Yo conocí la tonada en la casa, a través de estas, de estas fiestas de San Juan, de San Pedro, de diciembre, de un cumpleaños de ellos. Mi mamá pertenecía a una familia grande, que era la familia Téllez Palomino, mi papá sí poquitos uno o dos hermanitos, pero mi papá también cantaba, entonces yo conocí la música en esas fiestas, porque ahí en la casa de nosotros era como el sitio de reunión de todos, entonces en la tertulia por la noche, después de la comida, se empezaban a tomar que un agua de panela para el frío, al son de la agua de panela sacaban los tiples, entonces empezaban a cantar y por allá dos viejas en el rincón, de pronto descascarando un poco de maíz o desgranándolo, o, desgranando un poco de frijol o pelando la papa para otro día el caldo, o arreglando una carne para el otro día el almuerzo, cantando ellas; pero, unos allá y los otros aquí, como cosa aparte. Entonces cuando ellas se reunían de pronto empezaban a bailar, o de pronto empezaban a echarse coplas de contrapunteo que yo pienso que de ahí salió el torbellino versiado. (L. Vázquez, cantadora de guabina comunicación personal, 5 de julio del 2019)

Es gracias a la identidad como los sujetos se interrelacionan unos con otros al sentir que pertenecen a un mismo grupo social, a un lugar o que

comparten gustos similares. Desde lo colectivo, la poesía, la narrativa, lo ritual contribuyen al mantenimiento de la memoria y constituyen experiencias que trasgreden el tiempo de la vida de cada individuo y son más bien artefactos que permiten acceder a la experiencia acumulada de un grupo (Rosa *et al.*, 2008).

Cabe destacar que los procesos identitarios se encuentran estrechamente ligados a la memoria y que esta es funcional por cuanto sea capaz, a través de la experiencia, de dar sentido al pasado en el presente. De acuerdo con María Inés Grimoldi, quien habla de la obra de Walter Benjamin, el recuerdo le quita a la memoria la detención en el tiempo y pone en diálogo lo personal y lo colectivo para referenciar el pasado, pero, además, para construir el futuro (Grimoldi, 2010).

De igual forma, la construcción de identidad está referida al lugar de pertenencia que más que definir la tierra en la que se nace o crece, le da significado como espacio subjetivo que representa a los individuos y les permite sentirse parte de ella, desde manifestaciones simbólicas con las que interactúa (Giménez, 1996). Canciones como *Tierra fértil* compuesta por Cecilia Silva Caraballo, quien es oriunda de María La Baja, dan cuenta de que para ella la identidad se asocia a un sentimiento colectivo de las comunidades afro; a una demanda común por condiciones dignas, por lo que no hay un territorio específico sino, como diría Nogué (2010), un paisaje cultural que está en constante transformación, producto de la interacción del hombre y la naturaleza.

Yo vengo de una tierra fértil, donde calienta el sol, donde la alegría e' su gente se confunde con su sudor. Donde el hombre y la mujer trabajan hombro a hombro, pa' el sustento de sus hijos y un mañana aún mejor, donde el sonar de los tambores es el pan de cada día, y a ritmo de bullerengue sentao se cantan los lamentos y a ritmo de sexteto y baile arrecostado, ¡ay! yo vengo de ahí, de los Montes de María, ¡ay! yo vengo de Chumbum, yo vengo de la Boquilla y de una tierra linda San Basilio en Palenque, San Basilio en Palenque, San Basilio en Palenque. (C. Silva, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 20 de junio del 2019)

El cantar de lo cotidiano

La música para las cantadoras de Villa Gloria, La Boquilla, San Basilio de Palenque y Vélez es parte esencial de sus vidas. Se canta todo el tiempo. Desde que cacarean los gallos, aves marinas, María Mulatas y copetones, hasta que la noche viste de luto el paisaje. Cantar no requiere una instrumentalización o parafernalia previa; el canto simplemente surge, brota desde el diafragma hasta llegar a las cavernas de la garganta para finalmente hacerse palabra sonora.

Para Moraima Gómez, cantadora de San Basilio de Palenque:

El palenquero siempre en su diario vivir está haciendo cosas cantadas, por ejemplo cuando está pilando que es una labor un oficio que hacen mixto, —pues hace mujer-hombre—, pero en general lo hacen mujeres, se canta: el que lo apila no lo come y el que lo come está sentado, yo que lo estoy pilando no me como ni el quemao, aremochalo maíz tostado, entonces las labores desde de la cocina los quehaceres está inmerso el canto, igual que en la labor del campo los hombres cuando están echando las vacas, el ganado, tienen una canción específica, [...] también las mujeres en su labor de lavar estaban cantando [...] entonces en todos los espacios la música está inmersa, de hecho la música y baile porque muchos dicen que las mujeres palenqueras caminan bailando, danzando. (Comunicación personal, 25 junio del 2019)

Además, como señala Keila Miranda, cantadora joven del grupo Kombilesa Mí, la música atraviesa en todo tiempo y en todo lugar la vida de los palenqueros. El territorio está impregnado de canciones, de sones de tambor. Desde temprano en la mañana un voceador anuncia con cantos su partida al campo. Los cueros suenan como referencia ancestral a los africanos y al modo como estos y sus formas de ser interpretados, garantizaron la comunicación entre esclavos para llegar a la libertad.

Los jóvenes se congregan alrededor de la plaza para llevar al cuerpo a extremas contorsiones y movimientos que suscitan una explosión de sudor y energía vital. En suma:

Eso lo llevamos realmente en nuestra sangre desde que nos levantamos, desde que nacemos; es como si fuera un chip que se introduce en tu memoria; es como que contagiarte con la música [...] desde que nacemos hasta que morimos siempre está la música. (K. R. Miranda, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 27 de junio del 2019)

Esas expresiones musicales se constituyen en narrativas que surgen precisamente de la relación con el paisaje cultural y natural; hablan de lo que sucede en la vida cotidiana, de las vivencias propias, sean estas buenas o adversas, como la que narra Yadira Gómez al componer un canto luego de que una fuerte ventisca echó al suelo su vivienda. Según relata, fueron los vecinos y familiares quienes le ayudaron a recoger las tablas, latas y los pocos enseres que quedaron dispersos porque ella se resistía a contemplar la desolada escena. Sin embargo, su forma de manifestar la tristeza y la orfandad en la que quedó luego de perder su casa, fue a través de la música. Un sentido lamento en cuyos quiebres y elevaciones agudas de la voz, se rememora aquel día cuando un viento impío sopló demasiado fuerte sobre Villa Gloria.

Se cayó, se cayó, mi casa se cayó, la casa de bareque, donde vivía yo. ¡Ay se cayó, se cayó, mi casa se cayó! ¡A mí sí me dio dolor, casa se cayó! Cuando yo regresé, casa se cayó. Todo estaba en el suelo, sí me dio dolor. ¡Ay, se cayó mi casa, casa se cayó! ¡Ahora cómo hago yo? [...] se cayó, se cayó, viento me la tumbó. Ese viento tan malo, casa se cayó. (Y. Gómez, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 21 de junio del 2019)

Son también una manera de hacer catarsis, de expresar el dolor por la pérdida de un ser querido a través de notas musicales; a modo de réquiem los cantos son un manifiesto de aquella soledad inacabada con aroma a flores marchitas, fotografías desteñidas y ropas oscuras, y cuya única esperanza se sustenta en la vida eterna.

Se murieron mis abuelos, se murieron mis abuelas, se murió mi hermano y se murió mi vieja, cuando supe esa noticia, mi cuerpo se estremeció, una noticia tan mala, que mi madre falleció, ¡ay sí me dio tristeza!, a mí sí me dio dolor, cuando yo veía a mi

madre metida en ese cajón. Yo sé que ella está en el cielo, se lo puedo asegurar, Cristo se llevó esa rosa para poderla regar. Eso es un lamento triste. Se llama lamento esa canción. Dios me da fortaleza para no llorar, para que no se me salga la lágrima. (Y. Gómez, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 21 de junio del 2019)

Es claro que las canciones que componen e interpretan las cantadoras tienen un fuerte arraigo con el territorio, por lo que, a su vez, dan cuenta de una fuerte identificación con las tradiciones y costumbres, así como con los demás seres que habitan la tierra. Se le compone al mangle, al mar, al pescado y al pescador; a la atarraya que se extiende como un velo sobre las olas brisas para enredar a los peces; al campo y a las costumbres ancestrales como lavar en el arroyo o pilar el arroz.

Se vendió la chalupa y ahora Juan la está buscando, si esa chalupa se pierde, no podemos seguir pescando, cuando Juan se va a la pesca yo siempre me voy con él, él tira la atarraya y yo tiro mi cordel, pa' coge pescado, pa' coge pescado, y es buena la pesca yo lo salgo a vender, y si es buena la pesca yo lo salgo a vender, yo vendo mi pescado y compro mi bocado, yo vendo mi pescado y compro mi bocado, yo compro el arroz, la manteca, compro la azúcar, compro la panela, yo compro el café y si es buena la pesca nos vamos otra vez, y si es buena la pesca nos vamos otra vez, nos vamos otra vez, nos vamos otra vez, nos vamos otra vez, nos vamos otra vez. (Y. Gómez, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 21 de junio del 2019)

Esta narrativa cantada compuesta por la Chamaría de los Manglares es un relato que surge de una experiencia junto a su compañero. No obstante, la historia podría ser la de cualquiera de los habitantes de Villa Gloria o pescadores de La Boquilla, quienes, desde muy tempranas horas de la mañana, sueltan sus canoas y con ellas se echan al mar. Por lo que podría acuñarse lo dicho por Sánchez (2014) cuando cita a Ana María Ochoa para señalar que los cantos populares, además de entretener un conjunto de relatos y campos sonoros diversos, también hacen posible muchas formas de apropiar y usar las canciones.

La zorra cabeza prieta, en el patio sola quedó, como yo me descuidé, a mi gallina se la comió. ¡Ay se la comió! ¡Ay se la comió, la zorra cabeza prieta! Y a mí gallina se la comió, la zorra cabeza prieta, la zorra cabeza prieta, la zorra cabeza prieta ella tiene una cara hermosa, como uno cría a la gallina encuentra la presa sabrosa, ¡Ay se la comió! ¡Ay se la comió, la zorra cabeza prieta! (E. Reyes, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 25 de junio del 2019)

Por otra parte, la canción *La zorra*, compuesta por La Burgos, narra una vivencia personal de ella, quien con cierta regularidad veía cómo el número de gallinas que tenía en el patio de su casa merma. Es así que luego de “tres días y tres noches”, como explica que debe ser el tiempo para componer, nació la anécdota sonora de aquel episodio.

Yo tenía unas gallinas y llegó una zorra, o sea esa zorra estaba como acostumbrada a cogerme las gallinas y yo dije voy a componerle a esa hijeputa [sic] zorra que está ahí, una canción porque yo no estoy pa' poner a criar con esa zorra rabo pelá. (E. Reyes, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 25 de junio del 2019)

Un canto a los ancestros

“Cuando mi mamá me tuvo, me tuvo encima del tabique y mi papá con gran gusto, le rascaba el buche al tiple, le rascaba el buche al tiple, oh ya, ya ay sí la guabina” (M. Velasco, cantadora de guabina, comunicación personal, 3 de julio del 2019).

Los procesos ligados a la memoria y a la identidad que se construyen en relación con los demás sujetos sociales son posibles a partir del modo como se articula el pasado con el presente. Cantar es una forma de rebuscar en los recuerdos aquellos momentos que individualmente ayudaron a definir la historia personal, pero que, en cierto modo, al estar situados en un territorio específico, pueden tener una íntima conexión con las experiencias de otros. Así mismo, para muchas de estas cantadoras mayores, el canto es una manera de recordar a sus ancestros y una resistencia contra el olvido para permanecer en la memoria de

sus seres queridos a través de su voz y la entonación de sus canciones.

Mi ma' me dijo un día, hijita de mis amores cuando grande vas a ser toda una hembra de hacha y machete, cuando grande vas a ser toda una hembra de hacha y machete. Al comienzo no entendía lo que mi mare decía y en la rudeza del tiempo aprendí a ser de hacha y machete. Hacha y machete por tu dulzura, hacha y machete por tu tesón, hacha y machete cuando se fuerte, hacha y machete con el azadón, hacha y machete, hacha y machete". (C. Silva, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 20 de junio del 2019)

Composiciones como *Hacha y machete* de Cecilia Silva Caraballo representan la importancia que tienen los consejos y las palabras de los mayores, y cómo de a poco, la sabiduría que estos profetizan, en la transformación de los tiempos, se rememora, se hace palpable, se siente desde la emoción y lo vivido, y se reproduce en las nuevas generaciones.

Algunas composiciones están dirigidas a quienes ya fallecieron, especialmente, la madre con quien se logra establecer un vínculo muy estrecho y quien es, quizá, el primer referente a partir del que se empieza a construir la identidad personal. Desde ese vínculo se reconstruyen experiencias y se intenta recuperar los saberes ancestrales que fueron aprendidos en la infancia y que hoy son elementos inmutables en el modo de estructurar la propia vida. Las madres son las primeras que transmiten dentro una cultura los saberes, los valores y las creencias, y articulan la familia y la sociedad (Ferreira, 2011).

En un palo de carabasuelo mi mamá afilaba, en un palo de carabasuelo mi mamá afilaba, cuando yo llegaba también la ayudaba, cuando yo llegaba también la ayudaba, ella sacaba son con la mano de pilón, ella sacaba son con la mano de pilón, pilaba el maíz, pilaba el arroz, cuando llegaba pilábamos

las dos, cuando yo llegaba pilábamos las dos. Las costumbres ancestrales no se pueden acabar, las costumbres ancestrales no se pueden acabar, lo que yo aprendí me lo enseñó mi mamá, lo que yo aprendí me lo enseñó mi mamá, ella me enseñó a lavar, ella me enseñó a cocinar, ella enseñó a pilá, ella me enseñó a bailar. (Y. Gómez, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 21 de junio del 2019)

Así mismo, se recuperan los cantos que se escuchaban como nanas dulces para conciliar el sueño o calmar rebeldías. Entonaciones que en boca de madres sonaban a abrazos tiernos y arrullos cálidos.

Si los niños están llorando uno los coge y los baila y les dice: tindero, tindero su mamá lo parió en cueros, sin camisa y sin sombrero, tindero, tindero, óyeme niño bonito, tú no sabes que te quiero, tindero. [...] A mis nietos yo los duermo, los cojo a cantar y de una vez: iprum! (P. Flórez, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 22 de junio del 2019)

También, muchas de las cantadoras de guabina y bullerengue heredaron el canto de sus progenitoras. Gloria Olarte aún canta con Isabelita guabinas y coplas picarescas. Pabla Flórez, cantadora de María La Baja, decidió hacerse intérprete de bullerengue en homenaje a la mujer que la parió. Cantadoras como Graciela Salgado, la mamá de La Burgos, fueron íconos de San Basilio de Palenque por su aporte al patrimonio cultural de ese territorio y de la nación.

Ay caracolí, caracolá, debajo de mango está, ya viene Graciela ya, con su botellita está, ya viene Graciela ya, con su botellita está, donde está Dolores Salinas, ella no se queda atrás. Ya viene Graciela ya, con su botellita está, donde está Dolores Salinas, ella no se queda atrás ¡Ay caracolí, caracolá, debajo de mango está! ¡Ay caracolí, caracolá, debajo de mango está! Esa mujer es muy bonita, allá en el cielo está.



Figura 7. Pabla Flórez González, cantadora de bullerengue

Fotografía de la autora.

“Esas eran dos amigas que no se desprendían ni nada, peleaban hasta puños, y ahí mismo estaban con su amistad, entonces yo le compuse esa canción a mi mamá” (E. Reyes, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 25 de junio del 2019).

Sabores y saberes

“Si no tienes mejorana, yo te doy unas hojitas, yo te doy unas hojitas, para que tengas aroma todas las madrugaditas, todas las madrugaditas” (L. Vázquez, cantadora de guabina comunicación personal, 5 de julio del 2019).

La música y el canto también se instalan en las cocinas, no solo como acompañantes de este ancestral oficio, sino como una práctica comunitaria y comunicativa en tanto que las canciones son relatos de las preparaciones propias de la región. Muchas de las recetas se sonorizan en la cotidianidad. Surgen en el instante en que los plátanos crepitan sobre el aceite, o el pescado exhala vapores de río y mar; o cuando el dulce y el ácido explotan el límite de sabor de los receptores sensoriales.

Mi mamá hacía un sancocho muy sabroso de macaco, le echa hoja de culantro y zumo de coco. Eso ya uno ahí va relacionándolo con la gastronomía. Entonces eso sí ya está muy relacionado; en cuanto a bullerengue con la gastronomía está bien relacionado. (P. Flórez, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 22 de junio del 2019)

Entonces, cantar cada preparación es una forma idónea de transmitir y compartir tradiciones, modos de cocinar que han ido de generación en generación.

¡Ay qué sabroso es un machacao de berenjenas! Me lo como con yuca y también le doy a la nena.

Eso es sabroso porque eso es un machacao de berenjena que uno hace. Entonces la gente se pregunta ¿Y qué es berenjena? Entonces uno empieza a decirle: no la berenjena es esto y a la berenjena uno le pica esto, hace esto y eso es delicioso. Por ejemplo, yo todas esas comidas las hago y cuando yo las hago, al que sea le comparto y le doy pa' que prueben y les queda gustando. (P. Flórez, cantadora

de bullerengue, comunicación personal, 22 de junio del 2019)

En las narrativas cantadas de Emelina Reyes, La Burgos, está presente una de las labores más típicas de las palenqueras: la preparación de dulces a base de coco y otras frutas, semillas e, incluso, tubérculos como la yuca. Sus cantos muestran, de alguna forma, la reunión y el compartir en torno a estas preparaciones en las que interviene la familia porque es un proceso que implica más de una tarea hecha con preciosismo y técnica.

Yo rallo la yuca, usted ralle el coco, empacamos los enyucados porque son más sabrosos. [...] yo hago la alegría, usted ralla el coco, preparamos el caballito, la alegría del enyucado, la cocada de ajonjolí para que me compren a mí. (E. Reyes, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 25 de junio del 2019)

De igual manera, en el *performance* de la venta con vestido colorido, turbante y hasta un maquillaje que resalta sobre la piel morena, La Burgos añade música para convocar a turistas y propios, alrededor de su platón repleto de confites.

Cocadas, alegrías, caballitos, enyucado, para picos, para palos, para los hombres asentados, parados, hincados, agachados y acostados, viejos nuevos y arrugados, gorditos, flacos y delgados, los llevo empaquetados para que se lo lleven a los pelaos. (Risas) Por eso es que digo que aquí come uno pura música. (E. Reyes, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 25 de junio del 2019)

Un relato de buen vivir

“Estaba uno pequeñita y se iba a coger maíz; ahí cantábamos guabina, se iba uno a lavar y a cantar guabina, se iba a, a traer la leña y se cantaba guabina” (R. Rocha, cantadora de guabina, comunicación personal, 3 de julio del 2019).

Más allá de una definición epistemológica del concepto de buen vivir, este es entendido por las mujeres cantadoras de Bolívar y Santander como el bienestar: estar tranquilas, vivir con lo necesario y sin preocupaciones. Poder cantar es esencial

y categórico. Un alimento, como diría Emelina Reyes en 2019, al señalar que: “mi familia come es puro canto en vida y muertos”.

No pretenden el lucro, la fama o el éxito cuando cantan. Para ellas, entonar una canción es algo que viene desde lo profundo del espíritu; en un lugar recóndito que guarda la pasión, la emoción y el gusto. Estar o no en un escenario da igual. Sus músicas no necesitan la parafernalia del espectáculo porque cada instante el paisaje que las rodea, el bamboleo de las olas o el murmullo de la quebrada, los amigos, familiares y foráneos, provocan la evocación de un canto.

Para mí cantar es como una cosa bella. Una cosa bonita. Una cosa que me inspira. Yo digo que la música es lo más lindo. La música nos llena de alegría. Se olvida como de esos malos pensamientos, de esas cosas malas. Y yo la verdad, es que cuando yo canto, me siento alegre, emocionada. (Y. Gómez, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 21 de junio del 2019)

Podría decirse que la vida es una experiencia polifónica. Los sonidos van y vienen; desde dentro de lo corpóreo, así como de los estímulos percibidos desde el exterior. La música es energía pura porque transmite la emoción y el sentimiento de quien la interpreta, como también de aquel que ha puesto parte de su historia en las letras y versos escritos. En muchos casos ayuda a sanar, a hacer catarsis, a llorar las penas y a cultivar la esperanza. Cantar en tonada de guabina o de bullerengue también toca desde dentro la existencia de las cantadoras.

El canto las reconforta y reconcilia con un pasado que se añora o un presente complejo; es una experiencia diaria, vital para continuar con sus vidas, sentirse plenas, empoderadas como mujeres dentro de un territorio específico.

Yo creo que la música tradicional y sobre todo esto de bailes cantados como bullerengue, como las tamboras, te permiten un espacio de encuentro contigo mismo, de reflexionar acerca de, lo que te pasa en tu interior y también de, te permite convocar a mucha gente[...] en lo que respecta al bullerengue yo siempre lo he dicho es como desnudar el alma, porque no tiene ningún adorno, no tiene

ningún arreglo y para el caso de las cantadoras mayores no están pensando en una puesta en escena, sino, que es la misma vivencia las que las invita a cantar, y siento que es eso, es como, como un regocijo, como un encuentro contigo misma para poder sacar todas esas cosas del alma. (C. Silva, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 20 de junio del 2019)

Las narrativas cantadas, y a su vez las entonaciones cotidianas, han estado siempre como legatarias de la tradición, pero también como música incidental que ha acompañado momentos significativos y los ha tatuado en la memoria, trayéndolos de vuelta al punteo de un requinto o en el vapulear de un tambor.

Cantar en Vélez, así como en La Boquilla, Villa Gloria y San Basilio de Palenque es una manera de estar cerca; una excusa para la reunión, el compartir con los otros y para hallar formas distintas de comunicar las emociones, y, quizás para muchas, la música sea la única voz con la que pueden expresar aquello que desde dentro el corazón grita.

Para mí eso es una riqueza, porque yo nunca ni tengo tristeza, ni tengo dolor, sino que tengo es alegría, porque en ese momento en que uno está cantando uno está alegre, está feliz de la vida[...] Yo cuando estoy haciendo los dulces yo lo hago cantando, porque a mí me gusta, cuando estoy haciendo las cocadas, yo canto, si estoy cocinando yo canto, si estoy lavando, fregando corotos yo canto, si estoy barriendo yo canto, porque me gusta cantar y para mí eso es un orgullo. (E. Reyes, cantadora de bullerengue, comunicación personal, 25 de junio del 2019)

Conclusiones tras un recorrido sonoro

Y el viaje concluye. Un recorrido lleno de experiencias y recuerdos atravesados por lo sonoro: canciones de aquí y allá. Relatos hechos música; narrativas que cuentan la vida de mujeres sencillas, recias, de bocas amplias, cuerpos de ébano, de hablar cantado y de cantar melancólico. Desde Bolívar hasta Santander. Del trópico al paisaje andino se recorre la infancia que se hizo música y, de una u otra forma, fue la ruta hacia esos territorios en

los que cantar es más que un acto intencionado en el cual se producen notas hiladas, colocadas y sostenidas desde el diafragma. Por el contrario, interpretar una melodía para las cantadoras de guabina y bullerengue es una manera de conectarse con la tierra que habitan; de dar sentido a aquellos saberes anclados en la memoria; de recuperar el pasado y resignificarlo en el presente.

A partir de la pregunta orientadora y los objetivos planteados al inicio de esta investigación se pudo dar cuenta de que los cantos son vehículos sonoros que atraviesan la vida de las cantadoras de guabina y bullerengue, por cuanto son prácticas funcionales que relatan las vivencias, los saberes y las experiencias de quienes las interpretan.

Entendidas las narrativas cantadas como tejidos sonoros que en un entramado social permiten la transmisión de la cultura, los saberes y las tradiciones, así como la construcción de identidades, es preciso afirmar que, tras la experiencia en los territorios de La Boquilla, Villa Gloria y San Basilio de Palenque, y en diálogo con las cantadoras de bullerengue, estas tienen una función vital en la preservación de las tradiciones y saberes de los territorios a los que pertenecen. A través de las letras de sus canciones contribuyen a que las nuevas generaciones se apropien y defiendan la tierra que habitan, que se reconozcan dentro de una comunidad afro que tiene una historia de libertad y de luchas. La riqueza propia de las prácticas culturales y las expresiones desde lo folclórico, gastronómico y ritual se recrea y enriquece mediante los cantos.

Así mismo, la vida cotidiana, lo que ocurre en el hogar, en correspondencia con los otros seres, animales, mar, plantas e, incluso, la relación con quienes han partido del plano terreno, está mediada por la música, se narra a través de bullerengues sentaos o con ritmos más alegres de acuerdo con lo festivo o nostálgico de los acontecimientos.

Comunidades como Villa Gloria, La Boquilla o San Basilio de Palenque tienen como referentes identitarios a las cantadoras porque son ellas quienes dan forma a las emociones y sus

canciones son catalizadoras de lo que ocurre en el entorno de lo privado y lo público.

Respecto de las entonaciones cotidianas, categoría que surge en este recorrido a través de lo sonoro, podría concluirse que ellas apelan mucho más a lo emocional, a lo que produce una canción en el momento de ser interpretada, pero también al aporte de sentimientos que se agregan por parte de quien la canta, los cuales están determinados por una historia particular. Un referente simbólico de experiencias significativas que rememoran un pasado y cómo este torna, a través de los vericuetos de la memoria, cuando desde el presente hay un elemento que lo conecta y le vuelve a dar sentido.

En las entonaciones cotidianas, los cantos de guabina de la provincia de Vélez se recrean en cada presentación, durante las reuniones con familias y amigos o en casa, mientras se realizan las labores propias del hogar. Una canción nunca es la misma porque lo que le da sentido no es el modo como notas, arpegios y ritmos armonizan, sino el tono emocional con el que las cantadoras de guabina las hacen suyas en un dejo desgarrado de lamentos y nostalgia.

Es por ello que las guabinas son músicas libres que existen y se perpetúan no solo a partir de su composición, sino, principalmente, en el cariño y la emoción de quienes las reciben y las cantan no porque sean suyas, sino porque las letras o el ritmo las llevan a traducir un sentimiento, un recuerdo, algo que se añora, que ha estado escondido en las entrañas y aparece de repente para expresarse por medio del canto.

Los cantos que se evocan desde las gargantas de las cantadoras de guabina y bullerengue se encuentran estrechamente ligados al territorio. Comprendido este como un entramado en el que interviene lo sociocultural, las manifestaciones artísticas, religiosas y emocionales se puede dar cuenta de que las letras de estos cantos narran la historia no oficial de lo que ocurre al interior de lugares como La Boquilla, Villa Gloria, San Basilio de Palenque y Vélez; la vida de los pescadores, la escenografía de ciénaga, mar, cielo y

montaña que escenifica las vivencias de los habitantes, la lucha por la tierra y por la conservación de recursos, la preservación de las tradiciones, los rituales, la forma como se canta, la nostalgia de los viejos tiempos y la resignificación del pasado en el presente.

Cantar apela a lo emocional, y ello también refiere a la relación con los ancestros. Muchas de las narrativas cantadas y de las entonaciones cotidianas de las cantadoras de bullerengue y guabina remiten a la sabiduría de los viejos, a los consejos y reflexiones que ellos dejaron como legado; a la madre como primer vínculo y forjador de la identidad a partir de las enseñanzas y valores aprendidos desde casa.

Las cantadoras de guabina y bullerengue evocan costumbres de antaño con las cuales la vida era sencilla y el tiempo pasaba lento. Sus canciones dan cuenta de esa añoranza de un pasado mucho más entrañable, con menos premuras. Hablan del campo, del contacto con la tierra, de la labranza y las cogiendas de maíz y café, o de jornadas junto al río, viendo pasar las horas entre charlas, arrumes de ropa recién lavada y viandas compartidas.

Mediante los cantos de bullerengue y de guabina se manifiesta el apego por el territorio. De ahí que muchas canciones hablen de la pertenencia a un lugar y del orgullo que representa para sus habitantes las riquezas culturales, el capital folclórico y las costumbres que les caracterizan.

De igual forma, las canciones recrean los saberes y las tradiciones ancestrales. La música no solo es la banda sonora de las actividades cotidianas de las cantadoras, sino que, en cierta manera, funciona como recetario para dar a conocer ingredientes y sabores propios de los lugares que ellas habitan. En cierto modo, las recetas cantadas permiten preservar y dar a conocer alimentos propios de la región y las formas como pueden ser degustados.

Desde la visión del vivir bien o buen vivir de los pueblos originarios se puede decir que las canciones son un modo que tienen las comunidades visitadas de establecer una conexión más íntima

con el territorio y con la naturaleza misma, en tanto que hay una resistencia ante los procesos de blanqueamiento al que, por siglos, desde la colonización han sido sometidos. Estas prácticas cotidianas son en cierto modo, una forma de lucha para defender las tradiciones, costumbres y quehaceres de sus comunidades mediante el canto, como un instrumento que convoca, persuade y conecta, si se quiere, a los individuos con su propia historia.

Adicionalmente, el buen vivir se concibe como una actividad que involucra todo el cosmos, que conecta con la tierra, con los otros y consigo mismo. Y es acertado afirmar que el canto además de posibilitar una conexión íntima y espiritual, también, como actividad colectiva, permite vincular a terceros y conectarlos con las emociones, recuerdos... nostalgias, que manifiesta el intérprete y que pueden reflejar las del oyente, como también servir de soporte identitario transformador del modo como se concibe actualmente lo ancestral: entendido como mero folclor y no como una suma de saberes que deben ser preservados y recuperados para armonizar en medio del caos actual.

Las narrativas cantadas y las entonaciones cotidianas que se insertan en la rutina diaria de las comunidades visitadas no son prácticas aisladas o sesgadas a eventos o certámenes, sino que para las cantadoras de bullerengue y guabina les dan sentido de complementariedad, que es esencial en la conceptualización del buen vivir, pues permite que a través de las canciones y la interpretación de estas, circule lo afectivo, la risa, las vivencias, el compartir con el otro, la expresión de emociones, etcétera, que son bienes subjetivos tan fundamentales para los seres humanos, como aquello tangible o material.

Agradecimientos

A Dios por este viaje de experiencias sonoras y por regalarme el gusto por cantar. A mi mamá, quien en silencio o con gestos dulces ha estado siempre acompañándome en presencia y oración en cada uno de los viajes semanales y en los

tropiezos diarios. A mi papá por su antología de canciones y los primeros casetes de música andina que me pusieron a cantar valeses y bambucos. A Efra y a José por estar ahí para resolver los pequeños o grandes afanes del día y hacer de cada viaje un bonito recuerdo. A mi tía Inés por sus madrugadas cada sábado, los desayunos, abrazos y el sabor de su cafecito caliente en la fría Bogotá. A mi prima “Natasha” por aventurarse conmigo en este viaje de cantos, saberes y sabores. A toda mi familia: mis primas “la chinita”, primos, tías y cuñadas porque siempre han estado presentes para apoyar mis sueños. A mis amigas de siempre, de lejos y de cerca, y a mis nuevos amigos porque cada uno tiene un pedazo de la emoción y el cariño que me produjo escribir este texto. Y, claro, al profe Andrés Castiblanco porque fue quien me “adoptó” cuando no existía un norte para encontrar mi propio canto y orientó el proceso para elaborar el relato de esta travesía que hoy concluyo.

Referencias

- Aguilar, E. (2015). *Proyectos de vida de las mujeres de base de los sectores populares de la ciudad de Bogotá en la construcción del buen vivir urbano* [Tesis de maestría, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://200.119.126.32/bitstream/handle/20.500.12209/2332/TE-18058.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ávila, A. y Pohlenz, J. (2012). Interculturalidad crítica y buen vivir desde una perspectiva latinoamericana. En A. Ávila (Ed.), *Patrimonio biocultural, saberes y derechos de los pueblos originarios* (pp. 63-79). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. <https://n9.cl/pmwuo>
- Benavides, M. M. (2013). *Narrativas cantadas de los cantos de ordeño y su aporte en la construcción de identidades, un despertar al encuentro con la tierra* [Tesis de maestría, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1095/TO-16281.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Castiblanco, A. (2010). El Bristol: Rasgos e imágenes de lo popular. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* (12), 191-210. http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/359/223
- De Sousa Santos, B. (2011). Epistemologías del sur. Utopía y praxis latinoamericana. *Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, (54), 17-39. <https://www.redalyc.org/pdf/279/27920007003.pdf>
- Fernández Díaz, C. (2013). Recepción y apropiación de músicas populares: Dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades. *El Oído Pensante*, 1(2), 1-16. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7074>
- Ferreira, M. (2011). Cocinando identidades en el Caribe expandido: Literaturas, comidas y música. *Cuadernos de Literatura*, (30), 88-106.
- Frith, S. (s. f.). Hacia una estética de la música popular. <https://bit.ly/3xx9uXX>
- Funsarep. (7 de agosto de 2019). *Chamaría de los manglares* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kStboqFglV&t=496s>
- Giménez, G. (1996). Territorio y cultura. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 11(4), 9-30. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31600402>
- Grimoldi, M. (2010). *Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin. Resignificar el pasado, mirar el presente, conquistar el futuro*. En III Seminario Internacional Políticas de la memoria. Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti. Buenos Aires, Argentina. http://conti.derhuman.jus.gob.ar/2010/10/mesa-40/grimoldi_mesa_40.pdf
- Gudynas, E. y Acosta, A. (2011). La renovación de la crítica al desarrollo y el buen vivir como alternativa. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 16(53), 71-83. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27919220007>
- Lambuley, R. (2012). Sonoridades otras: Músicas de resistencia. En W. Mignolo y P. P. Gómez (Eds.), *Estéticas y opción decolonial* (pp. 263-278). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://n9.cl/v4lux>
- Martínez, C. (2013). *Narrativas cantadas: Impulsoras de procesos de descolonización*

- musical y construcción de identidad desde el reggae como expresión musical [Tesis de maestría, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://upnblib.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1093/TO-15765.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Martínez, R. (2017). Las narrativas cantadas: Más allá de una práctica investigativa. En A. León. (Ed.), *Memorias semana de la facultad de educación. VII Semana: Historias, saberes y prácticas educativas innovadoras e incluyentes* (pp. 296-297). Corporación Universitaria Minuto de Dios. <https://n9.cl/2lov3>
- Martínez, R., Ramírez, J. y Perea, F. (2019). Las narrativas cantadas farianas en el conflicto armado colombiano. *Hojas y Hablas*, (17), 74-85. [10.29151/hojasyhablas.n17a5](https://doi.org/10.29151/hojasyhablas.n17a5)
- Medina, J. (2016, 28 de marzo). *Teko Kavi. La comprensión guaraní del Vivir Bien*. Proyecto Biocultura y Cambio Climático. <https://biocultura.prorural.org.bo/?p=677>
- Melià, B. (2015). El buen vivir se aprende. *Sinéctica Revista Electrónica de Educación*, (45), 2-12. <http://www.scielo.org.mx/pdf/sine/n45/n45a10.pdf>
- Mina Rojas, C., Machado, M., Mosquera, P. y Escobar, A. (2015). Luchas del buen vivir por las mujeres negras del Alto Cauca. *Nómadas*, (43), 167-183. <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n43/n43a11.pdf>
- Miñana Blasco, C. (2009). Relaciones intergeneracionales y aprendizaje musical en el sur de los Andes colombianos: ¿Socialización y transmisión cultural? En M. Pardo (Ed.), *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 217-231). Universidad del Rosario.
- Nogué, J. (2010). El retorno al paisaje. *Enrahonar*, (45), 123-136. <https://ddd.uab.cat/pub/enrahonar/0211402Xn45/0211402Xn45p123.pdf>
- Pacheco, S. (2018). *Performancias del sumak kawsay en educación primaria* [Tesis de maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. <https://n9.cl/ze4yy>
- Palomares, J. (2004). Comunicar la música. *Comunicar*, (23), 13-16. <https://www.revistacomunicar.com/ojs/index.php/comunicar/issue/view/c23>
- Pérez, P. (2016). Palabrar: Arando entre la palabra, la oralidad y el simbolismo. Entrevista a Marcos Ferreira-Santos. *Revista Oralidad-es*, 2(3), 55-63.
- Pulido, H. (2014). *Narrativas cantadas de la salsa de los años 70-80 en Colombia una mirada decolonial a las identidades* [Tesis de maestría, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/907/TO-17621.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Rosa, A., Bellelli, G. y Bakhurst, D. (2008). Representaciones del pasado, cultura personal e identidad nacional. *Educação e Pesquisa*, 34(1), 67-195. <https://www.scielo.br/j/ep/a/ks6KXnxGSF8B8LnXpMcC4NC/?format=pdf&lang=es>
- Sánchez, R. (2014). Apuntes sobre música, canciones y sociedad: El caso de una isla caribeña 1970-1991. *Intersticios*, 8(1), 193-207. <http://www.intersticios.es/article/view/12488>
- Scribano, A., Ferreras, J. y Sánchez, R. (2014). Diálogos sonoros: Travesías metodológicas y análisis social. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, (7), 2-10. <https://n9.cl/hs6fz>
- Sola-Morales, S. (2014). Hacia una epistemología del concepto de símbolo. *Cinta de Moebio. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*, 49, 11-21. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/cmoebio/n49/ar2.pdf>

Híbrido cultural de resistencia. Propuesta teórico-metodológica para el estudio de prácticas culturales tradicionales y de resistencia creativa-no violenta*

William Ricardo Almonacid González**

Recibido: abril del 2020

Aprobado: septiembre del 2020

Resumen

Este artículo presenta algunos resultados obtenidos del desarrollo de una tesis de maestría. Postula a la categoría de *híbrido cultural de resistencia* como ruta teórico-metodológica de utilidad para abordar el estudio de prácticas culturales tradicionales y prácticas de *resistencia creativa-no violenta*. Se realizará una exposición del andamiaje teórico que concibe tres grandes momentos: (1) el estudio del *devenir* histórico, (2) el análisis de dispositivos neoliberales destinados a la dominación de los seres humanos y su relación con las industrias culturales y (3) una mirada encaminada al reconocimiento y propuesta para la constitución de resistencias creativas.

Palabras clave: estudios culturales, cultura dominante, contracultura, resistencia a la opresión, no violencia, cultura tradicional.

Abstract

This article presents some results obtained from the development of a master's thesis. It postulates the category of cultural hybrid of resistance as a useful theoretical-methodological route to approach the study of traditional cultural practices and practices of creative-non-violent resistance. There will be an exhibition of the theoretical scaffolding that conceives three great moments: (1) the study of historical evolution, (2) analysis of neoliberal devices destined to the domination of human beings and their relationship with cultural industries and (3) a look aimed at the recognition and proposal for the constitution of creative resistance.

Keywords: Cultural studies, dominant culture, counterculture, resistance to oppression, non-violence, traditional culture.

* Proyecto de investigación: "Híbrido cultural de resistencia. Potencias afirmativas de la vida, la estética y la cultura en los violines caucanos". Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria. Periodo de realización: 2018-2019.

** Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, con Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Docente de la Facultad de Artes ASAB. Correo electrónico: william.almonacidmusic@gmail.com

Este artículo presenta algunos de los resultados de la investigación titulada “Híbrido cultural de resistencia. Potencias afirmativas de la vida, la estética y la cultura en los violines caucanos” (2019), cuyo objetivo principal fue la construcción de una categoría teórico-metodológica útil para abordar el estudio, análisis y reflexión de prácticas culturales tradicionales y su relación con la capacidad de instituir ejercicios de *resistencia creativa-no violenta*, entendidos como aquellos procesos de resistencia cuyo núcleo se halla en prácticas estético-culturales que permiten la estructuración de encuentros colectivos y de espacios en los que prevalece la esperanza, se reafirma la vida y se apuesta por la construcción de otros mundos posibles.

En consecuencia, el eje central de este artículo abordará la presentación del andamiaje teórico-metodológico propuesto por la investigación, permitiendo dar unas miradas generales a los elementos teóricos que el autor postula como importantes a tener en cuenta al momento de observar prácticas culturales tradicionales junto con sus contextos sociohistóricos, y su simultánea configuración como una ruta metodológica que se espera, sea de utilidad a otros investigadores y se constituya como un aporte directo a la base de los estudios sociales, estudios culturales, estudios artísticos e incluso estudios antropológicos.

La categoría de *híbrido cultural de resistencia* se estructuró como un *paso a paso* que permitiera a investigadores interesados en el estudio profundo de prácticas culturales tradicionales tener una hoja de ruta encaminada a facilitar los procesos investigativos y a lograr mejores explicaciones, interpretaciones, reflexiones y análisis de la parcela del mundo social estudiada; aportando, simultáneamente, unas perspectivas éticas a tener en cuenta en el momento de realizar los trabajos de campo. Dentro de estas perspectivas se contempla el acercamiento y tratamiento respetuoso de la información brindada por individuos y

comunidades y así evitar que el investigador realice un ejercicio de *despojo epistémico*¹.

El *paso a paso* concebido por la categoría define tres momentos esenciales para la elaboración de las investigaciones, los cuales son presentados y desarrollados en el siguiente orden: (1) el devenir en la construcción del híbrido cultural de resistencia, (2) el híbrido cultural de resistencia en tiempos de globalización cultural y (3) noción prospectiva, hacia una politización afirmativa de la vida y de la cultura. Cada uno de los momentos presentados fue nutrido de reflexiones teóricas que pretenden poder pensar al *híbrido cultural de resistencia* como una perspectiva teórica en sí.

Se realizará, por tanto, una presentación de aspectos sobresalientes de los dos primeros momentos, los cuales están pensados como un estudio, quizás de naturaleza genealógica, de la constitución, tránsito en el tiempo y proyección a futuro, tanto de las prácticas culturales a estudiar, y su relación con el establecimiento de resistencia creativa-no violenta.

El devenir en la construcción del híbrido cultural de resistencia

Para el desarrollo de esta parte de la investigación hicieron fuerte presencia algunos avances teóricos elaborados previamente por el autor (Almonacid-González, 2015a; 2015b), los cuales, adoptando una postura decolonial, proponen unas miradas críticas alrededor de la constitución de sistemas semiótico-culturales sobre los que se estructuraron, en tiempos de colonia, unas maquinarias generadoras de exclusiones y segregaciones que operaron a través de *violencias simbólicas* que, a su vez, se convertirían en uno de los más fuertes *dispositivos* de captura y dominación hegemónica.

¹ El *despojo epistémico* es el concepto que se asigna cuando un investigador va a un territorio a recolectar información con el único fin de alcanzar sus logros académicos; es, entonces, un aprovechamiento que se hace de los saberes y valores culturales de las comunidades, sin que esto signifique beneficio alguno para las personas del territorio. Por lo mismo, muchas comunidades se han vuelto reticentes a brindar información para la realización de investigaciones.

Todos los beneficios de los que gozaban los blancos debido a su condición de superioridad en la que los situaba la modernidad, representan todo un entramado de violencias epistémicas y simbólicas gracias a las cuales fue posible insertar en la gran mayoría de los grupos poblacionales de la periferia, el *deseo* por pertenecer a la raza blanca y así disfrutar de los beneficios que eran exclusivos para las élites. (Almonacid-González, 2015b, p. 84)

Justamente, lo que se propone en esta parte de la investigación es hacer una revisión sobre las maneras en las que se erigieron violencias simbólicas y epistémicas de todo tipo, y su operación en los escenarios sociales del pasado de las comunidades en estudio. De esta manera, y tomando como ejemplo a las comunidades afro del departamento del Cauca, pudieron establecerse dos elementos principales de las violencias simbólicas que operaron en el pasado de esas comunidades: la evangelización y el *deseo* como dispositivo de captura; el resultado de su funcionamiento fue el *blanqueamiento*.

En este punto, quien se apoye en la categoría de *híbrido cultural de resistencia*, así como en los otros dos trabajos desarrollados por el autor, podrá obtener suficientes elementos teóricos para realizar análisis profundos y complejos alrededor de la constitución de los acervos histórico-culturales del grupo social en estudio.

En ese sentido, a la manera en que las mismas personas de la comunidad *narran* su historia, se le pudo dar una perspectiva de análisis que permitió establecer cómo, de las formas en que las violencias simbólicas que operaron a través de la evangelización² —siendo esto todo un proceso de deslegitimación y ruptura con las creencias, lenguajes y, por tanto, con las maneras africanas de ver el mundo— surgieron procesos de sincretismo

y de reconfiguración de las subjetividades de dichas poblaciones; lo que finalmente decantó en una devoción especial a la figura religiosa del niño Dios, y en unas maneras particulares y únicas para realizar sus celebraciones religiosas³. Este es el punto de partida de la constitución histórica del *híbrido cultural de resistencia* en estas comunidades, no como categoría, sino como condición ontológica, la misma que en el tránsito del tiempo —en el devenir— ha entrado en tensión con la globalización —capitalismo cultural, pero que además se manifestó siglos después como resistencia creativa— no violenta ante la incursión de grupos paramilitares en sus territorios.

La categoría propuesta plantea otros elementos que se consideran importantes en el momento de investigar los modos en que se instauraron y empezaron a funcionar estructuras destinadas a la dominación del *ser* y del *saber* de grupos humanos subalternos. En ese sentido, sumado a los procesos de blanqueamiento e inserción de discursos hegemónicos en el *habitus* de los dominados, propone observar si se dieron o no procesos de *servidumbre voluntaria*, entendida como el ejercicio a través del cual sujetos y grupos sociales optan por obedecer voluntariamente a los poderes hegemónicos: “Sin la voluntad, sin el consentimiento de los miembros de una sociedad, el poder estaría vacío. El asentimiento subjetivo es la otra cara del funcionamiento de la soberanía” (Useche, 2017, p. 89).

Una vez evaluados los modos en que se estructuraron y pusieron en operación sistemas semiótico-culturales hegemónicos, junto con los procesos de blanqueamiento y dominación epistémica surgidos de estos, el investigador tendrá elementos para proponer hipótesis sobre unos primeros escenarios históricos en los que los grupos sociales en estudio resistieron, o no, el embate de los discursos dominantes del momento histórico y, a partir de ahí, observar cómo los acervos tradicionales histórico-culturales han transitado a lo largo del tiempo, de qué maneras se han conservado rasgos heredados siglos atrás, pero también qué cambios, fortalecimientos y

2 Esto no es una problemática del pasado, en tiempos de actualidad los procesos de evangelización, y por tanto de deslegitimación de creencias y prácticas culturales de diversos grupos sociales, son un ejercicio latente. El lector puede consultar notas de prensa sobre los problemas que han desatado grupos evangélicos en territorios como la Sierra Nevada de Santa Marta, así como el fallo del Tribunal Supremo de Brasil que prohíbe a misiones evangélicas imponer sus creencias a poblaciones indígenas de dicho país.

3 Esto incluye narraciones, corporeidades, danzas y músicas.

desapariciones se han presentado dentro del universo de sus riquezas culturales.

Surge entonces un elemento fundamental y con el que se da cierre al primer gran momento propuesto por la categoría; este plantea observar —a la luz de los análisis sobre los ejercicios de dominación abordados— los procesos a través de los cuales los saberes y acervos culturales de los grupos sociales subalternos resistieron⁴ o hibridaron con valores culturales hegemónicos para dar, como resultado, la constitución de unas identidades culturales particulares que con el paso del tiempo entrarían en tensión con la naturaleza aplanadora y homogeneizadora del neoliberalismo.

El *deseo*, como dispositivo de captura, emerge motivado por la carencia de bienestar y sometimiento a continuos tratos inhumanos que los dominadores ejercían sobre los dominados; de esta manera, individuos y grupos humanos de la periferia empezaron a *desear* el lugar privilegiado del dominador, lo que significó aceptar las reglas de juego impuestas por el poder hegemónico. Sin embargo, la categoría propone observar los procesos en los que el *deseo como dispositivo de captura* se empieza a transformar en deseo como *potencia para la afirmación de ser otro*, el *acontecimiento estético* en este escenario es *devenir estético*, en el cual no solo se dan rupturas con el orden simbólico de los dominadores, sino en el que también es posible la construcción de una pluralidad de sentidos sobre la que se han constituido las existencias e identidades particulares de los individuos y comunidades a investigar:

El acontecimiento se realiza en el devenir hacia nuevos espacios sociales; hacia nuevas situaciones espacio-temporales; se plasma en la incorporación de los resistentes a los procesos de producción de subjetividades minoritarias [...] excede límites que desbordan lo establecido, lo convencional [...] Tie-

ne siempre una potencia propia de producción, de creación que innova las prácticas cotidianas. (Useche, 2016, pp. 61-59)

Es en el *devenir* donde inician las *luchas por la producción de sentidos*, donde se edifican significaciones que no existirían en la actualidad, de no ser por ejercicios de construcción de un *sí mismo como individuo* y un *sí mismo como comunidad*, que de la mano del despliegue intersubjetivo y de una construcción simbólica capaz de trascender en el tiempo —sin constituirse esto como quietud— hicieron posible que el entramado de identidades y prácticas culturales únicas en el mundo perdurara hasta la actualidad.

El híbrido cultural de resistencia en tiempos de globalización cultural

El segundo gran momento que propone la categoría realiza un análisis alrededor de dispositivos neoliberales destinados a la dominación de los seres humanos; de esta manera, se extiende el puente que permite enfocar la mirada a posibles líneas de fuga que han hecho del escenario de la cultura, un espacio en el cual las pugnas entre sujeciones y resistencias se despliegan, muchas veces, a terrenos insospechados de las dimensiones estéticas y sensibles del ser humano.

Para dar desarrollo a esta parte de la investigación, el autor asignó el concepto de *maquinarias de sujeción* al acoplamiento de viejos⁵ y nuevos⁶ dispositivos de dominación realizado por el neoliberalismo, estableciendo luego la relación entre este “engranaje hegemónico” con la operatividad de las industrias culturales. Los análisis resultantes de esto amplían las perspectivas para entender el funcionamiento del capitalismo-industria cultural; permite, a su vez, entender las tensiones y pugnas que este trae consigo, y ofrece elementos

4 Valga aclarar que no todos los procesos de blanqueamiento fueron iguales; mientras en algunos lugares su despliegue tuvo altos grados de éxito, en otros fue casi nulo. Sirva de ejemplo el caso de las comunidades de San Basilio de Palenque, cuyas particularidades culturales actuales son producto de un mayor grado de resistencia a los diversos tipos de blanqueamiento estructurados y puestos en operación desde hace siglos.

5 Sistemas normativos, sistemas semióticos y discursos hegemónicos.

6 Tecnologías de la información y la comunicación (cibernética) y dispositivo de la *obsolescencia*.

teóricos, conceptuales y prácticos para observar y proponer ejercicios de resistencia⁷.

Maquinarias de sujeción

Para comenzar, y dejarle completamente claro al lector qué se entiende por *sujeción*, el término hace referencia al “ejercicio mediante el cual las subjetividades se vuelven sumisas al poder de centro. En este plano no solo se encuentra la producción de sujetos sometidos, sino que da lugar, también, a la interceptación de subjetividades en resistencia” (Useche, 2016, p. 38), por lo tanto, al hacer referencia a las *maquinarias de sujeción*, estas serán entendidas como el engranaje de diversos dispositivos de dominación cuyo fin es lograr el sometimiento de los sujetos.

Entonces, si de hablar de sometimiento de los sujetos se trata, la discusión debe abordar ineludiblemente el problema del *poder* y del *gobierno* de los seres humanos. De la lectura que el profesor Mauricio Bedoya (2018) realiza de Foucault (2001), se llega a una perspectiva en la que “el poder es un problema de gobierno definido como conducción de la conducta de los otros” que busca “estructurar el campo de acción de los otros” (p. XVI); ¿qué relación tendría esta discusión sobre el poder con las industrias culturales? Una relación, sin duda, inextricable.

Si el ejercicio del poder, es decir, el “gobernar es realizar una estructuración del posible campo de acción de los otros” (Bedoya, 2018, p. XVI), al observar las reglas con las que opera la industria cultural, se puede observar claramente que estas estructuran el campo de acción de quienes se insertan en su juego. Tomemos como ejemplo festivales de músicas tradicionales, estos definen unos lineamientos para que las personas interesadas puedan participar; así, delimitan y estandarizan unos formatos musicales —número de integrantes por grupo, tipo de instrumentos a ser usados—; unos tiempos de duración —no importa que en la

práctica viva sean, por ejemplo, músicas de laboreo que pueden durar más de 10 minutos—, si el festival define por reglamento que las canciones deben durar entre 3 y 5 minutos, quienes quieran entrar en la *competencia* deberán obedecer estos lineamientos. El ejemplo citado presenta apenas una capa superficial sobre cómo, en las industrias y festivales culturales, el ejercicio del *gobierno de los otros*, la operatividad del poder hegemónico que “estructura el campo de acción de los otros” se ejerce plenamente.

No obstante, se debe decir que, para llegar a la perspectiva anterior, fue necesario analizar algunos de esos “viejos” dispositivos de dominación, específicamente los dispositivos de sistemas normativos y reglamentarios y su relación con el *discurso*. Las reflexiones dadas en la investigación alrededor de estos dispositivos permiten entender fácilmente parte de su operatividad y los procesos a través de los cuales estos se erigieron como ordenadores de las experiencias sociales (Foucault, 1968; Nosetto, 2017).

Desde una mirada jerárquica, si los discursos hegemónicos —operacionalizados en sistemas reglamentarios y jurídico-normativos— obtienen la legitimidad de la institución del Estado, los reglamentos y lineamientos de los festivales encuentran su fuente de legitimidad en la institución de la industria cultural, sea la gerencia de una disquera, el comité organizador de un festival o los mandatos microhegemónicos de gobiernos locales que buscan sacar provecho económico y político de los valores culturales de individuos y grupos sociales.

Dicho lo anterior, es necesario recordar que la investigación no solo realiza un análisis a los dispositivos de dominación, sino que pretende situar la mirada en los intersticios, en las líneas que se fugan y alejan del funcionamiento de estos. De esta manera, pueden hallarse escenarios en los que las pugnas y tensiones van más allá de lo que ocurre con un festival; al hablar del *discurso* hegemónico como dispositivo de dominación, Foucault (2001) lo presenta como “un arma de poder, de control, de sujeción, de calificación y de descalificación” (p. 123), quiere decir esto que, en

⁷ El entramado teórico para el análisis del funcionamiento de las industrias culturales se puso en juego con el Festival Petronio Álvarez; los resultados son de gran interés, por lo que se invita al lector a consultar el tercer capítulo de la investigación que da vida a este artículo.

su ejercicio, el discurso determina qué saberes son aceptados y cuáles son negados, confinados a la periferia, condenados a ser *saberes sometidos*.

Estos “saberes sometidos” son aquellos ligados a las tradiciones de la resistencia social, a las luchas contrahegemónicas, también a los que han sido minusvalorados por la ciencia dominante y excluidos de los discursos de poder. Foucault los describía como: “[...] toda una serie de saberes que estaban descalificados como saberes no conceptuales, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, saberes jerárquicamente inferiores, saberes por debajo del conocimiento o de la cientificidad exigidos”. (Foucault, 2002, p. 21, citado en Useche, 2016, p. 17)

Así las cosas, en este escenario las luchas por los saberes toman dimensiones de luchas por lo simbólico; un escenario de confrontación en el cual el poder usa al discurso como un instrumento para administrar violencias, en este caso, simbólicas, pero en el que simultáneamente se encuentra un *magma* de posibilidades *otras* de las que pueden constituirse y florecer gran variedad de resistencias. Es labor del investigador perfilar su mirada hacia esos lugares subalternos en los que posiblemente las *luchas por la producción de sentidos otros* son latentes, constituyéndose esto, a la vez, como ejercicios de resistencia creativa no violenta.

Al engranaje de los viejos dispositivos presentados, se acopla el de las tecnológicas de la información, asumido en la investigación como una —si no la más fuerte— de las herramientas con las que el neoliberalismo logra la conquista de casi todas las dimensiones humanas. El uso que la racionalidad neoliberal hace de las tecnologías de la información, permite no solamente el “asentimiento subjetivo” del poder hegemónico (Useche, 2017), sino que adormece y desmantela la posibilidad de crítica, de organización y constitución de *micropoderes* resistentes.

Félix Guattari ya llamaba la atención sobre la preponderancia de los factores subjetivos en la lógica capitalista y, en particular, sobre la forma en que las máquinas tecnológicas de información operan en el corazón de la subjetividad humana, no solo

en su memoria, en su inteligencia, sino también en su sensibilidad, en sus afectos, en sus fantasmas inconscientes. (Pál Pelbart, 2010, p. 22)

Las tecnologías de la información sumen a los sujetos en un profundo letargo, están creando seres sin una memoria significativa de sí mismos. Las autonarraciones se revisten cada vez más de superficialidad, siendo este uno de los efectos de llevar unas vidas sin profundidad; la carencia en la construcción de lazos sociales, naturales, políticos —lazos consigo mismo— dotados de profundidad, crean generaciones de seres humanos sin un pasado por contar; seres fugaces condenados a la cadena de producción de *sujetos obsoletos*; seres sin rostro y, por lo mismo, condenados al olvido. El neoliberalismo es una maquinaria que roba el presente de las personas y sus futuros pasados.

Seres sin un pasado, son seres a la deriva y sin nociones de futuro más allá del estructurado por los poderes. Representan la faceta más profunda del sometimiento. Las maquinarias de la sujeción los han arrojado al frenesí de un continuo presente donde imperan las leyes del mercado. A través del dispositivo de dominación de las tecnologías de la información, el poder ya no solamente estructura el campo de acción de los otros, sino que ahora estructura sus sueños, sus anhelos, deseos, miedos, su espíritu.

El último dispositivo de dominación que será nombrado, y que da funcionamiento a las maquinarias de sujeción, es la *obsolescencia*, ampliada a dimensiones ontológicas del ser. Originalmente la *obsolescencia programada* se inserta en los ámbitos empresariales y de manufactura de casi todos los bienes y artefactos que se producen y se consumen alrededor del mundo; lo anterior se refiere a una política extendida por el globo terráqueo; así, los productos que se fabrican no pueden extender demasiado tiempo su vida útil, garantizando un continuo flujo económico, de producción y consumo.

Alrededor de este tema la investigación da un giro reflexivo que permite proponer el concepto *obsolescencia del ser*, un punto al que se

llega gracias a la lectura de autores como Bauman (2007), Han (2012, 2014) y Bedoya (2018). Así, observando las formas a través de las cuales el neoliberalismo inserta grados de caducidad a los seres humanos y los sume bajo la constante amenaza de convertirlos en entidades biológicas obsoletas para el mundo económico, la categoría propone a los investigadores observar de qué maneras, las industrias culturales insertan, o no, grados de obsolescencia a las prácticas culturales que logran *captar y cooptar*; sin dejar de lado, por supuesto, la pregunta por aquellos valores culturales que se quedan al margen de estas, sea porque no hay un *mercado de gustos* que permita sacar ganancias económicas de estas, o porque los sistemas simbólicos y de significaciones sobre los que se edifican los acervos culturales son tan fuertes, que no se han entregado a la naturaleza devoradora del capitalismo cultural.

Reflexionar alrededor de la *obsolescencia del ser* significa llevar las discusiones por terrenos de lo político, lo filosófico, lo ético y lo cultural; centra los análisis en la constitución del sujeto económico, no como ser humano, sino como valor de intercambio de flujos comerciales y sitúa, en una misma vía de discusión, a la mercantilización de las riquezas culturales tradicionales.

Lo anterior da cierre a una breve exposición de algunos de los dispositivos centrales que componen a las maquinarias de sujeción, en donde los viejos dispositivos de dominación —marcos normativos y discursos hegemónicos— se entrelazan en su funcionamiento con nuevos dispositivos de dominación —tecnologías de la información y obsolescencia del ser— que persigue el objetivo de construir seres humanos dominados en todas sus dimensiones; además, edifica una realidad cuya única manera de vivir sea bajo los preceptos de la vida hecha economía.

La industria cultural y la sujeción

Llegados a este punto de la investigación, la categoría vuelca los análisis alrededor de la operatividad de las *maquinarias de sujeción* mediante las industrias culturales, ampliando así

el “abanico” de elementos teórico-conceptuales que les serán de utilidad a los investigadores que quieran hacer uso de esta categoría.

Al poner nuevamente el foco sobre el dispositivo de los sistemas normativos y reglamentarios y su relación con la organización de festivales como una de las caras de la industria cultural, puede entenderse el proceso mediante el cual ese dispositivo incorpora la “racionalidad de gobierno neoliberal”, la cual no solamente “gestiona la libertad para la constitución de unas formas subjetivas específicas” —consumidores— (Bedoya, 2018, p. XVIII), sino que también coopta una buena cantidad de prácticas culturales tradicionales para ponerlas en el juego de las lógicas del mercado.

En consecuencia, a toda investigación que asuma estas perspectivas de análisis le resulta imperioso analizar los reglamentos de los festivales que se quieran investigar para indagar si dichos reglamentos son la decantación del dispositivo de los sistemas normativos, dispuestos desde ese momento a organizar —según las lógicas del neoliberalismo— los ejercicios de creación, de encuentro y difusión⁸ de las prácticas culturales tradicionales.

La industria cultural, a la vez que crea unos patrones estéticos “tradicionales” para ser consumidos, también se encarga de gestionar la formación de sujetos ansiosos por consumir dichos patrones (sonoridades de instrumentos tradicionales, danzas o códigos visuales); así, crea un mercado que ofrece unos símbolos moldeados a los gustos, igualmente moldeados, de los consumidores.

Un amplio haz de símbolos producidos en el mundo de los subalternos o subordinados pueden ser “recuperados” (despojados⁹) por la gran industria cultural generando el *espejismo* de la democracia comunicacional, cuando en realidad lo que ocurre

8 La industria cultural, al centrar su mirada en una práctica cultural, puede apropiarse de los medios de difusión simbólica y cultural, obligando a quienes ejercen prácticas culturales tradicionales, se sujeten a las políticas que la industria impone como requisito para ingresar en el aparataje de difusión, el cual representa una gran oportunidad para todas aquellas personas y agrupaciones que, desde el anonimato mediático, hacen de las apuestas culturales apuestas de vida.

9 Comentario entre paréntesis fuera del texto original.

allí es que se reformatean símbolos y sentidos para devolverlos y hacerlos circular con la impronta de la racionalización mercantil. De manera que lo que se presenta de forma esperanzada, como bondad de la globalización cultural, suele ser una metástasis de la monetarización en el campo de la producción de sentidos. (Hopenhayn, 2005, p. 14)

La lógica mercantil de las prácticas culturales tradicionales no se preocupa por los valores epistémicos que residen en ellas, por el contrario, demanda la inserción de grados de obsolescencia en ellas para poder mantener en movimiento al mercado de símbolos culturales tradicionales y, así como la dimensión ontológica del ser se ve amenazada por la superficialidad, la dimensión estética y cultural, y sus prácticas, se encuentran igualmente amenazadas por la superficialidad.

Por un lado, la competencia más cruda de las editoriales, sellos discográficos, emporios televisivos y la industria del espectáculo en general, obliga a la permanente novedad y diferenciación en temas y estilos: allí lo “etno” entra como un componente de diferenciación, irrumpe mundializando súbitamente lo que permaneció silenciado y excluido por siglos, pero al mismo tiempo, su circulación veloz va de la mano con la lógica de los mercados que impone una obsolescencia acelerada, un tratamiento banal, un formateo de escaparate o de jingle de publicidad. [...] Las culturas son “rescatadas” del silencio para luego ser masticadas por el ruido mediático. (Hopenhayn, 2005, p. 14)

Como se dijo, la industria cultural como despliegue del neoliberalismo, busca la constitución de sujetos económicos dominados en todas sus dimensiones por las lógicas del mercado. Por tanto, resulta imperioso que, en el despliegue de sus maquinarias de sujeción, el neoliberalismo se encargue de cooptar los escenarios vitales en los cuales los sujetos se puedan constituir como seres dotados de profundidad y con vidas tan significativas, que pudieran construir unas realidades *otras* diferentes a la realidad que la racionalidad neoliberal pretende presentar como posibilidad única; por lo que la dominación de la dimensión estética y cultural de los sujetos se configura como uno de los grandes objetivos del capitalismo cultural.

Para alcanzar este objetivo, las industrias culturales pueden insertar cambios en lo profundo de las relaciones sociales y comunitarias en las que se tejen las prácticas culturales, sobre todo, si son prácticas resistentes. En ese sentido, si “el neoliberalismo opera bajo el régimen posible/realización”, quiere decir que una de sus funciones es, en palabras del profesor Bedoya (2018), preestablecer *los posibles* y asegurarse de su realización. Por tanto, quebrar la posibilidad del *acontecimiento* y contaminar el ejercicio social de tal manera que este termine ajustándose con la visión neoliberal, además de desarticular la constitución de subjetividades e identidades resistentes, se presenta como un *posible*, y la mercantilización de sus valores culturales vendría a representar la *realización* de ese *posible-sujeción* neoliberal.

La reflexión alrededor del problema de la *captación* y *cooptación* que las industrias culturales realizan a las prácticas culturales tradicionales, así como de los procesos de sujeción de individuos y comunidades que se instauran con ellas (con las industrias culturales), quedaría incompleta si no nos apoyamos en Bourdieu (2007; 2008; 2010).

Uno de los grandes aportes que el autor francés hizo a la sociología tiene que ver con los análisis alrededor de lo que él denominó *campos*, presentándolos como espacios de juego autónomos que existen con independencia de los sujetos, que tienen sus propias reglas de juego, sus apuestas, su organización jerárquica de poder, una “construcción social arbitraria y artificial” en la cual la entrada en juego supone para los sujetos aceptar el modo de operación del *campo* a manera de un “cuasi contrato” (Bourdieu, 2007, p. 108).

De esta manera, es posible comprender que el mercado-industria cultural funciona como un amplísimo campo autónomo, con sus propias reglas y que somete, bajo determinadas condiciones, a aquellos que desean ingresar en su juego. Así mismo, se entiende que solo una de sus aristas se relaciona con el mercado de valores culturales tradicionales; arista que igualmente adopta diferentes modos de operación de acuerdo con el territorio donde se despliega y del tipo de valor cultural que se busca mercantilizar.

Se debe destacar que en este escenario, en su afán por mantener en operación el mercado, agentes de la industria cultural están en una continua búsqueda de valores culturales que puedan ser captados y cooptados —en ocasiones arrebatados— para luego ser moldeados a los gustos de unos consumidores igualmente moldeados, así se garantizaría un beneficio económico para el intermediario, el *marchand*, *manager*, curador, editor, el “banquero simbólico” (Bourdieu, 2010, p. 156), pero no necesariamente un beneficio económico directo para el artista o la comunidad de donde emergen los valores culturales comercializados.

Cabe decir que dentro de las aristas de la industria cultural se presenta una cara de la economía de la cultura que se esfuerza por mostrar una imagen “desinteresada” que deniega lo económico, y que funciona a través de “un rechazo constante y colectivo del interés propiamente ‘económico’ y de la verdad de las prácticas que el análisis ‘económico’ devela” (Bourdieu, 2010, p. 153), es decir, trata de revestirse como un ejercicio ético e inocuo, incluso positivo para el mundo de los valores culturales tradicionales y de los individuos y grupos sociales de quienes éstos emergen; sin embargo, el autor francés muestra que:

Como la denegación de la economía no es una simple máscara ideológica ni un repudio completo del interés económico, los nuevos productores que tienen su convicción por todo capital podrán, por un lado, imponerse en el mercado reclamando para sí valores en nombre de los cuales los productores dominantes han acumulado su capital simbólico y, por otro lado, solo quienes sepan adaptarse a las coacciones “económicas” inscriptas en esta economía de la mala fe podrán recibir plenamente los beneficios “económicos” de su capital simbólico. (Bourdieu, 2010, p. 155)

Como bien lo muestra el autor, “los diferentes campos se aseguran los agentes dotados del *habitus* necesario para su buen funcionamiento” (Bourdieu, 2007, p. 108), porque no solamente se vale de sujetos avezados en el campo económico y mercantilizador de bienes y valores culturales, sino que en el escenario de las prácticas culturales

tradicionales¹⁰, se vale de sujetos y grupos sociales históricamente subalternos, excluidos y marginados a los cuales, por medio de sistemas semióticos hegemónicos, se les ha inducido a *desear* el lugar favorecido de los dominadores.

Se observa entonces que el ingreso al *campo* de las industrias culturales supone a las comunidades un desconocimiento de ese nuevo escenario; además, entran en tensiones que, en muchas ocasiones, terminan siendo superadas en favor de la industria cultural, porque las reglas que dominan este campo son trazadas por el sistema de producción cultural. Las comunidades al entrar en los juegos de poder internos de ese campo son las más débiles en la organización jerárquica del poder de este, pero se someten a él con la “expectativa” de alcanzar el *capital simbólico* que ofrece, en este caso, el del reconocimiento.

Este es uno de los escenarios en el cual se puede observar de manera clara la acción de la *creencia* al interior de un campo que, operando por medio de “expectativas”¹¹, permite la disposición de los cuerpos para garantizar, de este modo, su funcionamiento. Puede ocurrir entonces que los individuos y grupos sociales históricamente excluidos y cuyas prácticas culturales empiezan a ser del interés de la industria cultural, *deseen* ingresar en el campo de juego del mercado cultural con la *expectativa* de tener acceso al *capital simbólico* —como ha podido ser constatado en diversas investigaciones— del reconocimiento social.

10 En este punto cobra una especial relevancia empezar a reconocer que, mientras para unas comunidades determinados símbolos (atuendos, creaciones artesanales que adornan el cuerpo, objetos de la vida cotidiana como sombreros, mochilas, etcétera) representan un valor fundamental para el reconocimiento identitario y de resistencia de esos grupos sociales, individuos y grupos avezados en el comercio cultural amplían su “catálogo” apropiándose de dichos valores simbólicos volviéndolos mercancía. La *fetichización* de símbolos de resistencia capta la atención de sujetos que ingenuamente los compran creyendo que de esa manera en ellos también residirá la resistencia, sin preocuparse de estar alimentando el régimen económico de despojo de valores culturales. En los escenarios de la industria cultural es posible hallar en operatividad un oxímoron: *un mercado de símbolos de resistencia*.

11 No obstante, se es consciente de que la *creencia* va más allá de la *expectativa*; para evitar perder el foco de la investigación, se tomará, en esta parte del texto, tan solo esta faceta de la creencia.

El capital simbólico es una propiedad cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero, que, percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica: una propiedad que, porque responde a unas ‘expectativas colectivas’, socialmente constituidas, a unas creencias, ejerce una especie de acción a distancia, sin contacto físico. (Bourdieu, 1997, p. 172)

De ahí que, con los aportes de Bourdieu, sea posible entender por qué se profundiza la brecha entre *mayor inequidad material* y *mayor integración simbólica*, ya que al ingresar en los juegos de poder del campo de la industria cultural, individuos y comunidades, con miras a ascender en la escala jerárquica, ponen sus riquezas y valores culturales a disposición de las fuerzas del *campo*, dando paso a las “operaciones de cooptación” mediante las cuales los individuos y grupos sociales ofrecen “tributos simbólicos” (Bourdieu, 2007, p. 109), esperando así convertirse en parte activa de un campo de mercados culturales que cooptan tanto personas como prácticas culturales tradicionales.

Expuesto lo anterior, es imperativo reconocer y objetivar los campos de juego en los cuales se mueven las comunidades que le dan vida a la investigación, partiendo de la evidencia, primero empírica y luego reflexiva; así, es posible vislumbrar ejercicios y prácticas de resistencia en ellos, no solo frente al campo de las industrias culturales, sino resistencias ante sistemas semióticos destinados a la dominación del *ser* y del *saber*.

Por el momento, y en un breve acercamiento al pensamiento de Pierre Bourdieu, se puede obtener una pista: si se considera que el *capital* es la *energía* que mueve al campo, entonces se asume que en el campo estético y de la cultura el poseer la capacidad de ver —que es a su vez la capacidad del saber y así mismo de poder asignar palabras y nombrar las cosas (Bourdieu, 2010, p. 232)— representa una faceta de ese capital necesario para que funcione el campo estético-cultural.

La obra de arte adquiere sentido y reviste interés solo para quien posee la cultura, es decir, el código según el cual está codificada [...] Ese código incor-

porado que llamamos cultura funciona de hecho como un capital cultural porque, estando desigualmente distribuido, otorga automáticamente beneficios de distinción. (Bourdieu, 2010, pp. 232-233)

El capital cultural puede ser contrabalanceado cuando se abren espacios —como en efecto ocurre en ejercicios de resistencias ciudadanas no violentas— a otros modos de percepción, de conocer, nominar y sentir; un ejercicio de sentires y percepciones *otras* que es probable que se presenten en el territorio de la investigación, por tanto, deben ser reconocidos por el investigador. “Las revoluciones simbólicas suponen una revolución más o menos radical de los instrumentos de conocimiento y de las categorías de percepción” (Bourdieu, 1997, p. 175). De esta manera será posible observar cómo entran en tensión el *campo* de las comunidades y el de la industria cultural; cómo comprender desde dónde se resiste y se puede fortalecer la resistencia a la mercantilización de los valores tradicionales de una cultura y, a su vez, reconocer cómo un campo estético-cultural *otro* puede constituirse en uno de los pilares para construir otros mundos posibles.

En consecuencia, se defiende que, así como existen unas maquinarias de sujeción, igualmente existen mecanismos para la constitución de resistencias, de los cuales tan solo algunos han sido agrupados en una gran matriz llamada *lucha por la producción de sentidos*, un momento de la investigación que busca sentar las bases para la creación tanto de metodologías como de ejercicios prácticos que redunden en el estudio, fortalecimiento o constitución de prácticas de resistencia creativa-no violenta. En concordancia con lo dicho, serán presentados dos elementos que se consideran constitutivos de esas luchas por la producción de sentidos.

Revisión de los valores culturales

De manera muy somera, este artículo presentará la relación metodológica entre los análisis alrededor de la constitución del *hibrido cultural de resistencia* como fruto del *devenir*, con el ejercicio de la revisión de los valores culturales. Como se ha

pretendido mostrar —tanto en el presente texto como en la investigación— las formas a través de las cuales el neoliberalismo ha buscado el dominio de los seres humanos, se han apuntalado a gobernar todas las dimensiones de la vida, por lo mismo, se hace el llamado a comprender que no basta solamente con reconocer parcialmente los valores culturales que nos anteceden como sujetos y como parte de un grupo social, sino que en un esfuerzo por hacer frente a la naturaleza “aplanadora” del neoliberalismo (Bedoya, 2018, p. 56), es necesario hacer una revisión profunda que permita reconocer los acervos históricos, éticos, culturales, incluso filosóficos, que nos anteceden.

Todo esto permite que tanto el investigador, como la persona —o personas— que ofrezca la información requerida en la investigación de campo, realice una reflexión sobre los tránsitos que se han tenido que dar para que en ella residan determinados valores culturales, así, se abre paso a uno de los grandes y más importantes alcances de la categoría de *híbrido cultural de resistencia*: el análisis, descripción y sistematización de los acervos y riquezas histórico-culturales del individuo o la comunidad¹²; un ejercicio que se puede llevar a cabo tanto en los escenarios del mundo académico, como por los mismos miembros de la comunidad¹³.

Todo esto se debe entender como una suerte de carrera contra el tiempo ya que, entre este más

pase, más extiende el neoliberalismo los alcances de las maquinarias de sujeción y dominación de sujetos, grupos sociales y sus prácticas culturales. Es un llamado de urgencia que se hace en medio de la amenaza, muy latente, de desaparición definitiva de sistemas de saberes y acervos histórico-culturales únicos y particulares en el mundo.

Subjetividad social y narrativas. La cuestión metodológica

En respuesta a ese llamado de urgencia por la sistematización de los valores culturales, así como por la construcción y fortalecimiento de diversos mecanismos que puedan ser de utilidad para confrontar la naturaleza aplanadora del neoliberalismo, se hará la presentación de algunas otras estrategias metodológicas que la categoría de *híbrido cultural de resistencia* ofrece a los investigadores.

Lo que vendrá a continuación es la exposición de las posibilidades metodológicas que la *investigación en narrativas y relatos de vida* puede ofrecer para adelantar las investigaciones de campo. En ese sentido, se presentará cómo gracias a ellas es posible elaborar una interpretación de las “trayectorias sociales” de la comunidad a partir de las dimensiones interiores y temporales de la misma (Bertaux, 2005, p. 20), así como realizar un acercamiento a lo que Fernando González (2008) ha llamado el *sentido subjetivo*, es decir, la *dimensión social de la subjetividad* presente en las comunidades que motivan las investigaciones.

De manera muy directa, Ana María Arias y Sara Alvarado advierten que:

Una narrativa puede definirse como una historia que le permite a las personas dar sentido a sus vidas. Consiste en un esfuerzo del sujeto por conectar su pasado, su presente y su futuro de tal manera que se genere una historia lineal y coherente consigo misma y con el contexto. En la construcción de la narrativa influyen los relatos que otras personas realizan sobre el autor de la narrativa así como las prácticas y significados culturales propios del contexto donde interactúa. (Citados en Arias-Cardona y Alvarado-Salgado, 2015, p. 172)

12 En el tercer capítulo de la investigación, el lector podrá consultar cómo se llevaron a cabo los procesos de análisis, descripción y sistematización de algunos de los valores culturales de las comunidades afro del norte del Cauca que realizan la práctica de las músicas de violines caucanos.

13 Este punto tiene gran importancia: si el investigador encuentra que las mismas comunidades adelantan sus propios ejercicios de sistematización de sus saberes y valores culturales, podrá observar y describir los métodos usados por estas. Si el compromiso del investigador, sumado a la confianza establecida con las personas de la comunidad lo permite, este podrá preguntar si puede ofrecer algún consejo o asesoría metodológica para robustecer el ejercicio de sistematización realizado por la comunidad. Ahora bien, puede que ocurra lo contrario y el investigador termine hallando riquezas que redunden en el fortalecimiento de su propia apuesta metodológica. Como sea el caso, estos ejercicios deberán hacerse siempre con el visto bueno de los miembros de la comunidad en estudio; además que se hace un llamado a no dejar en el anonimato a las personas que pueden fortalecer o cambiar la perspectiva del investigador.

Esta afirmación alrededor de la narrativa resuena en las voces de autores clásicos cuyo eco, en la amplia extensión de los estudios sociales, se ha diseminado ampliamente; así, en clave de los estudios culturales —mas no de la lingüística— el eco de Clifford Geertz resuena con fuerza en sus reflexiones alrededor del lenguaje, considerado “el vínculo de pensamientos y sentimientos” que se presenta en los hablantes (Geertz, 2000, p. 171); en esta vía se halla una innegable conexión con Fernando González Rey quien expresa: “es precisamente esa *unidad simbólico-emocional*, producida en el curso de la experiencia, la base ontológica de lo que definimos como subjetividad” (González, 2008, p. 228).

La relación entre el lenguaje, la narración y los vínculos simbólico-emocionales a través de los cuales se construye la dimensión subjetiva, pero también temporal y social de los sujetos, es reforzada por Ana María Arias y Sara Alvarado, quienes afirman que:

Narrar implica poner lo vivido en palabras, en tanto ideas y emociones; resignificar las experiencias, llenar de sentido la propia historia al renombrar y recrear una serie de acontecimientos, que más que responder a un orden cronológico y objetivo, responden a un entramado lógico y subjetivo, que da cuenta de la configuración particular y compleja frente a los hechos vividos. (Arias-Cardona y Alvarado-Salgado, 2015, p. 172)

Pero la narración no es un ejercicio individual, así como la subjetividad, o mejor, los procesos de subjetivación, no son procesos meramente intrapsíquicos. En estas nuevas maneras de entender la dimensión subjetiva, los aportes de Fernando González Rey nuevamente son sobresalientes, al argumentar que:

La separación de lo individual y lo social no permite ver que la organización psíquica individual se desarrolla en la experiencia social e histórica de los individuos, y tampoco permite considerar cómo las acciones de los individuos, las que son inseparables de su producción subjetiva, tienen un impacto que, de hecho, se asocia a nuevos procesos de transformación de las formas de vida y organización social. (González, 2008, p. 229)

Es decir, se quiere mostrar que la dimensión subjetiva no es una cuestión aislada del individuo, sino que continuamente los “sentidos privados se tornan sociales” (p. 230), y estos, a su vez expresan:

las producciones simbólicas y emocionales, configuradas en las dimensiones histórica y social de las actividades humanas; sin embargo, estas no expresan apenas el momento actual de un sistema de relaciones, sino la historia, tanto de las personas implicadas en un espacio social, como de ese espacio social en su articulación con otros. De esa forma, el sentido subjetivo fundamenta una definición de subjetividad, que no se restringe a los procesos y a las formas de organización de la subjetividad individual, sino que implica la definición de una subjetividad social. (p. 233)

Puesto en estos términos, es posible reconocer que en las narrativas se entretajan los sentidos y las dimensiones sociales de la subjetividad o, invirtiendo esta “ecuación”, se produce un hallazgo: la *subjetividad social* puede ser entendida y estudiada a través de las narrativas, afirmación que manifiesta Marieta Quintero Mejía, quien apoyada en Ricoeur (2006), defiende que mediante las narrativas se puede “dar cuenta de la condición humana” (Quintero, 2018, p. 85); así, se reconoce una coherencia epistemológica y metodológica sobre la cual se sustenta esta fase de la investigación¹⁴.

Indagar alrededor de la subjetividad social demanda reconocer algunos rasgos característicos que sustentan esta concepción de la dimensión subjetiva, que ha sido descrita y delimitada por González Rey en la categoría de *sentido subjetivo*, de la cual se resaltan las relaciones, o la “unidad inseparable”, entre los procesos de significación, los procesos simbólicos y las emociones de los

¹⁴ Vale la pena aclararle al lector que las narrativas abarcan un amplio campo de desarrollos y experiencias humanas que van más allá de la palabra oral o escrita. Los cuerpos son, en sí mismos, fruto de unas narrativas y —simultáneamente— portadores de estas —las cuales responden a la dimensión social, histórica, cultural y política del sujeto—, por lo mismo, las danzas, las músicas, las creaciones visuales y plásticas, la literatura, los mitos y los rituales —e incluso lo cotidiano y rutinario— son prácticas humanas que narran y dan sentido al individuo y al grupo social y pueden ser estudiadas a través de la investigación en narrativas.

sujetos, jugando, a su vez, un papel determinante el devenir histórico y cultural de los mismos. La *unidad simbólico-emocional* es central en esta categoría.

A partir de la introducción del concepto de sentido subjetivo, es posible una representación de la subjetividad en la que lo social y lo individual aparecen asociados de forma inseparable en su nivel subjetivo. Esta definición de subjetividad representa la especificidad de los procesos psíquicos humanos en las condiciones de la cultura. (González, 2008, p. 234)

Otros elementos que se exponen en la propuesta del autor cubano hacen énfasis en una concepción del *sentido subjetivo* como un amplio entramado en el que confluye la experiencia social del sujeto, cargada con todas las significaciones y emociones que le acompañan y le anteceden, en relación con otros sujetos y otros espacios; proceso a través del cual se construye el espacio social concreto, es decir, determinado espacio social es el resultado de las relaciones intersubjetivas que se establecen en él, pero, se recuerda que dicha intersubjetividad está atravesada por el devenir histórico y cultural que es inseparable de los sujetos.

Los sentidos subjetivos no son exclusivos de las experiencias individuales, sino que caracterizan las relaciones diferenciadas que ocurren en los diferentes espacios de vida social del sujeto [...] Desde esta perspectiva, las personas son verdaderos sistemas portadores, en su subjetividad individual, de los efectos colaterales y las contradicciones de otros espacios de la subjetividad social. (González, 2008, p. 234)

Ahora, con una perspectiva que posibilita entender el vasto sistema de sentidos y configuraciones subjetivas (p. 234) que integran la dimensión social de la subjetividad, se da paso a justificar por qué el uso de los *relatos de vida* como herramienta y enfoque para la obtención de información, método integrado plenamente en los marcos de la investigación narrativa, permitirá a los investigadores realizar un trabajo de campo del que se obtengan grandes resultados.

Así las cosas, el despliegue de las herramientas metodológicas para la recolección y análisis de la información —investigación en narrativas y

relatos de vida— se debe realizar en consonancia con los tres grandes momentos propuestos por la categoría de *híbrido cultural de resistencia*; en otros términos, la categoría propone que las indagaciones giren alrededor de un eje rector: (1) los caminos del devenir, (2) del presente y (3) las miradas hacia el futuro.

En este punto, se destaca que el uso de los *relatos de vida* ofrece una valiosa ayuda metodológica, ya que a través de este enfoque es posible comprender en profundidad “una parte de la realidad social-histórica de un objeto social” (Bertaux, 2005, p. 49), comprensión que se sitúa más allá de lo que se proyecta en la investigación biográfica, cuyo fin es “comprender tal o cual persona en profundidad” (p. 49). Los relatos de vida están “mucho más centrados en la evocación de los mecanismos sociales” (p. 39), en “adquirir datos de quienes han pasado una parte de su vida dentro de ese objeto social, para obtener informaciones y descripciones que, una vez analizados y reunidos, ayuden a comprender su funcionamiento y su dinámica interna” (de ese objeto social) (p. 49).

Tal como lo defiende Bertaux (2005), mediante los relatos de vida es posible reconstruir e interpretar el pasado de una parcela del mundo social y su funcionamiento, que, sumado a la perspectiva investigativa del *híbrido cultural de resistencia*, significa también reconstruir e interpretar los mecanismos de resistencia, las significaciones, categorías de percepción y unidades simbólico-emocionales que se entretajeron como *subjetividad social*; lo mismo ocurre en la indagación sobre el presente, aunque en este punto inicia una doble función de indagación no excluyente: por un lado, se mantiene el enfoque de los relatos de vida para describir e interpretar un objeto social, y por otro se abre paso a la incursión de narraciones ficcionales, en tanto que estas permiten “al hombre profundizar en el conocimiento de sí mismo, alcanzar sus anhelos, evadirse de las circunstancias que condicionan su vida cotidiana y tener acceso a experiencias del todo imposibles por otros conductos” (Garrido, 1997, p. 38, citado en Gómez-Esteban, 2013, p. 36).

La importancia de los relatos ficcionales versa en su potencia para imaginar otros mundos posibles, cuestión tratada por el profesor Jairo Gómez-Esteban (2013), quien argumenta que tanto las ficciones que elabora un sujeto sobre sí, pero ampliando la argumentación, las ficciones que una comunidad —en el despliegue de su dimensión social subjetiva— construye de sí y sobre sí, pueden constituirse en promesa, en *potencia de ser-otro*, en meta teleológica; es decir, la ficción puede erigirse como postura y apuesta política, como carta de navegación en medio de las mareas tormentosas del neoliberalismo.

[...] la ficción cumple una tarea indispensable para nuestra supervivencia: no solo nos ayuda a predecir nuestras reacciones en situaciones hipotéticas, sino que nos obliga a representarlas en nuestra mente —a repetirlas y reconstruirlas— y, a partir de allí a entrever qué sentiríamos si las experimentáramos de verdad. Una vez hecho esto, no tardamos en reconocernos en los demás, porque en alguna medida en ese momento ya somos los demás. (Gómez-Esteban, 2013, p. 36)

Ese *reconocerse* en los demás, *ser* los demás, es la posibilidad de constituirse a *sí mismo como otro* —recordando el título del célebre libro de Paul Ricoeur (2006)—. En este punto, siguiendo a Volpi (2011), se expresa de manera clara por qué la necesidad de hacer una revisión de los valores culturales, de realizar una recuperación y fortalecimiento de las narrativas —que en su devenir han dotado de significado y le han permitido a sujetos y grupos sociales darse su lugar en el mundo— se constituye como “tarea indispensable para [la] supervivencia” de los pueblos y sus particularidades epistémicas.

Por tanto, se concibe como un proceso que implica arrebatarse el presente a las maquinarias neoliberales aplanadoras de la vida. Las narrativas, en su vasta extensión, se edifican como escenarios de *agenciamientos*, de imaginación y potencia de creación de otros mundos posibles; proceso mediante el cual se pasa, necesariamente, por un “contrabalanceo de la cultura hegemónica” y por las “revoluciones simbólicas” planteadas por Bourdieu (1997), que implican una reconfiguración de

los modos de conocer, de percibir y relacionarse con el mundo; en otras palabras, demanda la reconfiguración de las “categorías de percepción” y por ende, de la dimensión estética de sujetos y grupos sociales.

Ya, en el escenario de las nociones prospectivas, la indagación alrededor del futuro demanda la elaboración de preguntas de naturaleza subjuntiva (esto también aplica en la etapa del *presente*). Los relatos ficcionales toman como base a los relatos de vida para imaginar futuros *otros*, a su vez que enriquecen el entramado narrativo-metodológico de la investigación. La emergencia de este protagonismo ficcional encuentra sustento en las palabras del profesor Jairo Gómez, quien afirma:

[...] la ficción ocupa un lugar tan o más importante en los procesos de subjetivación, como la misma experiencia y los acontecimientos que hemos efectivamente vivenciado y, sin lugar a dudas, constituye el mecanismo principal para la proyección de nuestro futuro. (Gómez-Esteban, 2013, p. 31)

En este exordio teórico-metodológico se ha presentado una relación entre la subjetividad social, elementos de investigación narrativa, relatos de vida y relatos ficcionales como bases teóricas, si se quiere, epistemes que sustentan *la cuestión metodológica* propuesta por la categoría de *híbrido cultural de resistencia*. Tener en cuenta todos los elementos que brinda la categoría, no solamente le permitirá al investigador realizar disertaciones de orden teórico, sino que redundará en la elaboración de entrevistas semiestructuradas mucho más robustas y encaminadas a lograr mejores resultados en la obtención, descripción y análisis de la información.

A modo de cierre

Naturalmente, en un artículo apenas se logra condensar una parte de los resultados obtenidos en una investigación —algo a lo que no se escapa este texto— sin embargo, vale la pena realizar un breve recuento de los elementos teóricos que han sido abordados para establecer, a modo de cierre, su configuración como ruta metodológica.

Así las cosas, y después de un recorrido teórico-metodológico, se afirma que para abordar el estudio de grupos sociales en resistencia, o con potencia para establecerlas, resulta imperativo observar con detenimiento su *devenir* histórico, en procura de comprender y sistematizar (si no se ha hecho), las maneras como se constituyeron los sistemas de saberes, creencias y significaciones que les permiten tener particularidades epistémicas, culturales y existenciales *otras*.

Una mirada al pasado permitirá, a su vez, realizar una *revisión de los valores culturales* propios de cada individuo o grupo social; lo que se constituye en una apertura para preguntar e indagar por todas aquellas iniciativas que apunten al rescate, fortalecimiento y proyección a futuro de sus particularidades existenciales. Aquí se incluyen las prácticas culturales tradicionales, los sistemas de saberes, creencias y significaciones, los modos particulares de relación con el mundo.

En ese mismo sentido, los análisis alrededor del *devenir* comprenden el ejercicio de analizar cuáles eran los discursos hegemónicos y las estructuras de poder que en tiempos de antaño operaban, así como la constitución de líneas de fuga que significaron la desatención —directa o indirecta— de los discursos hegemónico-normativos. Aquí entran en juego los procesos de sincretismo, *blanqueamiento*, *ennegrecimiento* y, en consecuencia, de hibridaciones de resistencia.

Ante este panorama emergen dos grandes posibilidades: (1) los individuos y grupos sociales aceptaron, en algún momento de su historia, la operatividad de discursos hegemónicos constituyendo así un ejercicio de *servidumbre voluntaria* y posterior resistencia a la misma y otra, (2) que aborde el estudio de los grupos sociales que, en términos generales, se han mantenido siempre en las orillas de la resistencia.

Una vez establecido esto, es momento de preguntarse cómo aquellas eventuales resistencias constituidas en el flujo del devenir, se han sostenido en el tiempo o se han transformado con el cambio de las épocas; una cuestión que está inextricablemente ligada a cuáles son y cómo

funcionan, en tiempos de la modernidad tardía, algunas *maquinarias de sujeción*.

A partir de una revisión somera de los elementos abordados en dicho ítem, nuevamente es posible hallar una ruta teórico-metodológica. Entonces, se identifica que es imperativo realizar una mirada crítica a los sistemas discursivos usados por las estructuras de poder que, tanto en el pasado como en el presente, continúan generando exclusiones sociales y epistémicas, es decir, siguen confinando al terreno de los *saberes sometidos* a una gran cantidad de saberes y prácticas culturales tradicionales las cuales, aun en tiempos contemporáneos y en determinados *campos* de academia artística occidental, continúan siendo ignoradas, despreciadas o deslegitimadas.

La perspectiva que pretende aportar la categoría de *híbrido cultural de resistencia*, es la de observar cómo continúan en operación viejos dispositivos de dominación —violencias simbólicas, discursos hegemónicos y sistemas normativos— entrelazados con nuevas técnicas para el sometimiento de individuos y grupos sociales, en el caso propuesto por la categoría, a través de la obsolescencia del ser y el uso de las TIC como herramientas para dominar los cuerpos y las mentes de los sujetos.

En consecuencia, reconocer estos aspectos permite que las reflexiones alrededor de la operatividad de las *maquinarias de sujeción* resulten en comprender cómo en la estructuración, institucional o no, de escenarios o *campos* de la cultura, se mantienen en funcionamiento dispositivos hegemónicos que pueden excluir, moldear o estandarizar prácticas culturales tradicionales, o insertar grados de obsolescencia a las mismas —como se planteó con los análisis de Hopenhayn (2005)—. A la vez, permitirá observar de qué manera se construyen y despliegan estrategias para resistirlos.

Los análisis realizados alrededor de las industrias culturales y su relación con la dominación, sugiere tomar los sistemas discursivos y normativos hegemónicos —ya analizados— y observarlos a contraluz de las políticas o festivales culturales

(sean de música, danza o interdisciplinarios). Esto podrá determinar si son una decantación de dichos sistemas hegemónicos. Así mismo, se ofrece un análisis alrededor de la estructuración y funcionamiento del *campo* de la industria cultural, del cual emergen elementos sumamente valiosos y de gran utilidad para observar y realizar análisis a la información obtenida en el trabajo de campo.

Se exponen y describen conceptos tales como: tributos simbólicos, banqueros y mercados simbólicos, *habitus*, capital simbólico, categorías de percepción, revoluciones simbólicas (Bourdieu, 2010, 2008, 1997), mercantilización de símbolos de resistencia y estandarización de valores culturales. Se postulan categorías de análisis como las *unidades simbólico-emocionales* o el *sentido subjetivo* presentadas por González (2008), gracias a las cuales es posible estudiar la dimensión social subjetiva de grupos sociales (en donde se entrelaza el devenir, el presente y las nociones prospectivas; los sistemas de saberes, creencias, de significaciones y sentires). Por otro lado, las propuestas de *investigación en narrativas y relatos de vida* abordadas en la categoría, ofrecen bases teórico-conceptuales que, al ser aplicadas durante la realización de los trabajos de campo, se constituirán en elementos que permitirán el robustecimiento de los instrumentos metodológicos para la recolección de información, lo que redundará en una mejor observación, descripción y análisis del mundo social.

Quedan en deuda de ser presentadas algunas disertaciones relacionadas con la constitución y puesta en práctica de los *poderes-bío*, iniciativas con las cuales se piensa y se trabaja por el *vivir bien-buen vivir*. Así mismo, en un ejercicio por definir algunas características de lo que podría ser el despliegue de *resistencias creativas-no violentas*, la categoría propone que algunas de ellas pueden rastrearse en los ejercicios organizativos a través de los cuales las comunidades asumen sus propias potencias y capacidades para definir sus horizontes de sentido —históricos y prospectivos—, determinar sus necesidades, problemáticas y establecer estrategias de solución a las

mismas, así como la capacidad de construir espacios educativos *otros*, todo esto como fruto del establecimiento de escenarios de coparticipación y co-construcción comunitaria (Mejía y Henríquez, 2012) que permitan —si se quiere o no— el trabajo mancomunado con las instituciones de gobiernos locales o nacionales.

Así se da cierre a la presentación de algunos de los elementos abordados por la categoría de *híbrido cultural de resistencia*, no sin antes decir que su naturaleza y construcción está abierta a ser ampliada, enriquecida y fortalecida. Se espera que esta investigación se constituya como una “caja de herramientas” que, muy seguramente serán de utilidad teórico-metodológica en cada una de las fases de la construcción de una investigación social-cultural, ya sean como parte de la elaboración del corpus teórico o de la realización del trabajo de campo junto con el análisis y sistematización de la información.

Referencias

- Almonacid-González, W. (2015a). *El punto cero de la música en Colombia. Una mirada decolonial a las prácticas musicales de los violines caucanos* [Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1682>
- Almonacid-González, W. (2015b). Sonidos de resistencia, ennegrecimiento e híbrido cultural de resistencia. Una mirada decolonial a las prácticas musicales de los violines caucanos. *Pensamiento, Palabra y Obra*, 15, 77-95.
- Arias-Cardona, A. y Alvarado-Salgado, S. (2015). Investigación narrativa: apuesta metodológica para la construcción social de conocimientos científicos. *Revista CES Psicología*, 8(2) 171-181.
- Bauman, Z. (2007). *Vida líquida*. Paidós.
- Bedoya, M. H. (2018). *La gestión de sí mismo. Ética y subjetivación en el neoliberalismo*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Bertaux, D. (2005). *Relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*. Edicions Bellaterra.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas*. Anagrama.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI.

- Bourdieu, P. (2008). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Akal.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2001). El sujeto y el poder. En H. Dreyfus y P. Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica* (pp. 241-260). Nueva Visión.
- Garrido, A. (1997). Teorías de la ficción literaria: los paradigmas. En A. Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria* (pp. 11-42). Arco Libros.
- Geertz, C. (2000). Cuatro fases del nacionalismo. En Á. Fernández Bravo, *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha* (pp. 167-172). Ediciones Manantial SRL.
- Gómez-Esteban, J. (2013). La investigación de la subjetividad: entre la ficción y la verdad. En C. Piedrahita Echandía, A. Díaz Gómez y P. Vommaro, *Acercamientos metodológicos a la subjetivación política: debates latinoamericanos* (pp. 31-47). Universidad Distrital Francisco José de Caldas ; Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso).
- González Rey, F. (2008). Subjetividad social, sujeto y representaciones sociales. *Revista Diversitas - Perspectivas en Psicología*, 4(2) 225-243.
- Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Han, B.-C. (2014). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Herder.
- Hopenhayn, M. (2005). ¿Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura. En D. Mato, *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 6-19). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso).
- Mejía, C. y Henríquez, P. (2012). La ciudadanía como co-construcción de espacios de participación en lo público. *Sociologías*, (31) 192-213.
- Nosetto, L. (2017). Las palabras y las cosas. Michel Foucault y la centralidad de la cuestión del origen en los discursos políticos. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 51(2) 1-16.
- Pál Pelbart, P. (2010). Subjetividad contemporánea. En F. Sánchez Lopera, *Actualidad del sujeto. Conceptualizaciones, genealogías y prácticas* (pp. 21-32). Universidad del Rosario.
- Quintero, M. (2018). *Usos de las narrativas, epistemologías y metodologías. Aportes para la investigación*. Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Ricoeur, P. (2006). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI Editores.
- Useche, Ó. (2016). *Ciudadanías en resistencia. El acontecimiento del poder ciudadano y la creación de formas no violentas de reexistencia social*. Trillas.
- Useche, Ó. (2017). Potencia, cuerpo y resistencia. *Ztupalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 38(82), 75-100.

Los discursos de la resistencia en el contexto bogotano

Luz Ángela Silva Robayo*

Recibido: mayo del 2020

Aprobado: septiembre del 2020

Resumen

El presente artículo es una construcción teórica frente a cómo las identidades locales algunas veces son sometidas por discursos homogeneizantes, los cuales fracturan procesos culturales. Es así como, en el desarrollo del artículo, se dan indicios de la materialización del discurso de la resistencia y sus expresiones que construyen un lenguaje que cuestiona las formas de control y dominación instauradas en los procesos sociales. Así pues, “el poder estar juntos” trabajado por una de las teóricas analizada en el artículo será uno de los argumentos fundantes para comprender que los discursos de la resistencia desde cualquier ámbito social pueden llegar a desmontar las lógicas de dominación impuestas por las identidades globalizantes.

Palabras clave: discurso homogeneizante, visión heterogénea, discurso de la resistencia, cultura, identidades locales.

Abstract

This article is a theoretical construction regarding how local identities are sometimes subdued by homogenizing discourses, which fracture cultural processes. Thus, in the development of the article, there are indications of the materialization of the resistance discourse and its expressions that construct a language that questions the forms of control and domination established in societal processes. Therefore, “being able to be together” worked by one of the theorists analyzed in the article will be one of the founding arguments to understand that the discourses of resistance from any social sphere can dismantle the logics of domination imposed by identities globalizing.

Keywords: Homogenizing discourse, heterogeneous vision, resistance discourse, culture, local identities.

* Magíster en Investigación Social Interdisciplinaria. Actualmente estudiante del Doctorado en Estudios Sociales de América Latina en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Docente de vinculación especial (hora cátedra) de la Facultad de Ingeniería, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. luangelasv@gmail.com

Introducción

En la sociedad bogotana los discursos de la resistencia encuentran asidero en recónditos espacios, por esta razón, en este choque incesante de procesos de dominación y control las expresiones sociales, políticas y culturales elevan discursos heterogéneos en los que las identidades locales despliegan su sentir. A pesar de esta lucha societal, lo heterogéneo se dispone a configurar nuevas formas de habitar en el mundo y se desliga de discursos globalizantes para dejarnos en un lugar donde seamos capaces de estar juntos. En el presente documento se configurará en un primer momento una postura frente a Briones y Canclini en la construcción del discurso de la resistencia en el contexto bogotano. Además, en el documento se profundizará en la perspectiva de Rita Segato (2007) con su texto: *Alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global*, cuando aborda las categorías de homogeneidad y heterogeneidad, fundamentales en el análisis del mundo globalizado en el espectro de América Latina, y específicamente en el contexto bogotano, porque se enunciará la existencia de unos lenguajes propios en la globalización que perpetúan las lógicas hegemónicas dispuestas en el centro y la periferia, al mismo tiempo, se fundamentará el documento desde la perspectiva de Eduardo Grüner, es decir, a los largo del artículo se expondrán diferentes teóricos, que serán esenciales para pensar la construcción de los discursos de la resistencia en el escenario bogotano.

Entre Briones y Canclini en la construcción de los discursos de la resistencia en el contexto bogotano

La performatividad de la identidad en la sociedad bogotana es una perspectiva que nos invita a repensar la visión homogénea en los procesos sociales, y eso nos lleva a abordar la mirada de Briones (2007): ¿cómo podemos estar juntos, y dejar de lado un mandato social y cultural que construye identidades? La identidad no se puede vislumbrar como igualdad, y dentro de esta mirada la interculturalidad, en palabras de Briones (2007),

es un horizonte para “poder estar juntos”, y cuestionar los valores universales implantados porque denotan cierto sentido de colonialidad discursiva. Los sujetos fragmentados se sitúan como seres que requieren un proceso de reconocimiento equiparable a formas que transitan en un redescubrimiento del sujeto, aquí la perspectiva de Canclini es acertada para realizar un encuentro con Briones.

García Canclini (2004) en su libro *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, en el acápite “Laberintos del sentido”, traza las líneas estructurales de cómo pensar la cultura como una totalidad plural y diversa, es decir, comprende la necesidad de no separar las culturas por el hecho de ser diferentes, a juicio de Canclini, la postura anterior es conducente a un relativismo cultural (García Canclini, 2004). Los laberintos del sentido son convergentes para pensar procesos interculturales en los que el sujeto atravesase ese espejo mencionado por Canclini cuando hace referencia a *Alicia en el país de las maravillas*, y comprenda otras realidades en las que se manifiesten el mundo de las significaciones y de los sentidos. Este argumento es adecuado para pensar los procesos culturales y comunicacionales de América Latina, en especial, en el contexto bogotano en donde la pluralidad de culturas entra en choque cuando no existe un proceso de reconocimiento de sentidos y significaciones en los procesos sociales, entonces, el lenguaje plurisignificativo puede ser un elemento para comprender los laberintos del sentido que se pueden presentar en el escenario bogotano.

Cuando se materializa un diálogo con las realidades sociales es pertinente remitirnos a una comprensión más amplia del significado de cultura, porque se enuncian los procesos sociales para llegar a reconocer la existencia de pluralidad de voces que cimientan un lenguaje plurisignificativo, en palabras de Canclini, los objetos artesanales se movilizan en la sociedad de una forma plural, y el antropólogo cultural da un ejemplo cuando dichos objetos hacen parte de la decoración de un apartamento moderno, y aquí se puede realizar un proceso intertextual con el mundo de

sentidos que se manifiestan en el escenario bogotano. Por ejemplo, las artesanías de la comunidad wayuu (pueblo indígena que habita La Guajira, Colombia), se convirtieron en artículo de lujo; los artilugios fabricados por indígenas de la comunidad son comercializados en precios exorbitantes, o sea, detrás de cada mochila existe pobreza y degradación que persiste en una país empañado por la corrupción, configurando una incesante ansia de consumismo por las artesanías wayuus, claramente, se presenta un sinsentido de los procesos sociales porque se perpetúan los índices de mortalidad infantil de la comunidad indígena.

Las expresiones del sentir colombiano se difuminan cuando no existe un mundo de significados y de sentidos, y las mochilas wayuus son otro elemento más que circula en el mercado capitalista. Por ello, es pertinente cuestionar: ¿este símbolo de la colombianidad es expresión irreductible de un mercado capitalista que desconoce la cultura wayuu?, o como lo señala García Canclini (2004), no es posible sostener que se perdió el significado del objeto, únicamente, se transformó.

Ahora bien, las identidades en cualquier proceso social representan estadios cambiantes, en palabras de Briones (2007), dicha expresión puede llegar a ser cliché porque transita en un espacio performativo donde se encuentra un nexo único entre el lenguaje y la acción, por ello, la performatividad de las identidades puede ser un lenguaje en el que se imponen discursos ocultos que reflejan y desconocen “las formas de estar juntos”. Veamos la manera como Segato y otros teóricos construyen un panorama frente al centro y a la periferia dándonos indicios en la materialización del discurso de la resistencia en el escenario bogotano.

Segato y otros teóricos en la construcción de la homogeneidad y la heterogeneidad

Rita Segato (2007), en su texto *Identidades políticas y alteridades históricas*, sigue con el constructo teórico planteado por Briones (2005) al expresar la existencia de una formación de identidades globales, así pues, esta idea es concordante a la

instauración de una política global que anula “las formas de estar juntos”.

En consecuencia, el mundo globalizado despliega sus estrategias más mordaces para seguir imponiendo identidades globales, en palabras de Segato (2007), las convenciones homogeneizantes traslucen estadios de control y dominación de las identidades que se pueden manifestar. En el caso del contexto bogotano, donde se diluyeron las características propias del bogotano de los años cuarenta, porque el proceso identitario forjado en aquella época es visto como expresiones de antaño en la actualidad, por esto, en la memoria colectiva del colombiano se degradan las identidades locales para dar paso a identidades globales. Por supuesto, la construcción de nuestra historia como bogotanos se convierte en narraciones que develan instantes de la realidad, contamos nuestra historia para que el lenguaje evolucione en momentos en que lo significativo sea complemento irreductible de un transitar en las palabras.

Los acercamientos a la realidad contienen un componente sustancial porque los hechos expresan y materializan las visiones de mundo de los seres que reclaman que sus voces se escuchen en los recovecos de la historia. Las historias expresan sentidos y significados múltiples, pero pensar en nuestra historia implica comprender e interpretar que los procesos discursivos que se enuncian mantienen una correlación directa con nuestro sentir como bogotanos, así pues, el proceso enunciativo estructura que los momentos, los instantes, los sentires no queden enquistados en la oscura memoria sin rastro alguno de palabras.

Seguimos con la perspectiva de Segato (2007) para darnos un horizonte de los argumentos que originan la existencia de dos visiones del mundo globalizado: homogeneidad o heterogeneidad. La primera visión implanta procesos de homogeneidad en el espacio social, por ejemplo, el ejercicio ciudadano de los bogotanos queda sesgado por la fuerza de discursos que materializan la incertidumbre frente a los cambios políticos, dejando a los ciudadanos con estructuras de dominación que orientan el accionar político y social. Por su parte, la segunda visión se magnifica como

un espectro de resistencia frente a ese mundo globalizante.

La visión heterogénea edifica discursos que hacen referencia a comprender e interpretar la manera como nos acercamos a la realidad, este es el caso de la realidad bogotana, de ahí que las formas de contar nuestra historia pueden quedar en un segundo plano porque en la mayoría de los casos los discursos homogeneizantes desarman la existencia de discursos de la resistencia, y se experimenta en el contexto social alteración de la construcción de identidades locales. Los enunciados que se convierten en ideologías en la visión homogénea trastocan la esencia misma del proceso de construcción de discursos heterogéneos, dejando sin espacio un proceso de refutación de las estructuras implantadas en el mundo globalizante, aquí lo expresado por Briones (2007) es acertado cuando enuncia cómo la performatividad de las identidades obstruye la posibilidad de estar juntos o, en palabras de Segato, la construcción de identidades de la resistencia.

Las formas culturales, musicales, prácticas sociales del contexto bogotano pueden minar, en términos de Segato, el discurso global, por eso nos encontramos en un proceso de resistencia auténtico que desmonta lenguajes homogéneos. Un ejemplo, se puede evidenciar en el contexto bogotano porque por primera vez en la historia fue elegida una alcaldesa como primera mandataria del distrito capital. Tal hecho generó un nuevo panorama de las prácticas políticas de los ciudadanos porque la primera alcaldesa de los bogotanos no pertenece a ninguno de los partidos tradicionales, además de ser mujer trastoca las formas heteronormativas de dominación de las mentes y de los cuerpos que se instala como lenguaje homogéneo.

La ilusión ética establece el murmullo incesante de un miedo que se instala en la mente de los colectivos, suscitando la existencia de una fragilidad que carcome las formas de una heterosexualidad que condiciona y suprime la permanencia de otras sexualidades, confiando e inscribiendo un relato desgarrador en que las existencias no se limiten a seguir una lógica en que las nociones de

sujeto, ser, individuo desembocan en formas ya prediseñadas por una razón limitante, por esto, condicionar el deseo a una expresión de género o determinar que el género tiene que enfocarse en una expresión de deseo significa resucitar instancias inconclusas de un supuesto universalismo que elimina desde el discurso performativo el horizonte de sentido de otras sexualidades.

Transitar cuestionamientos que esbozan la matriz misma del género nos sitúa en comprender de qué manera la heterosexualidad se convierte en la norma estrecha que instala el temor a la ley natural, el sexo se instala en la naturaleza y el género como construcción cultural. Los estadios de esa construcción se quedan instalados en un ámbito social, entonces, las relaciones de poder inscriben, de cierta manera, un colonialismo del género, pero al buscar la genealogía de la instalación de formas duales nos queda preguntarnos por qué los mandatos sociales deforman la existencia de otras formas de sexualidad, aquí la alcaldesa mayor de Bogotá cuestiona los discursos homogéneos y construye discursos de la resistencia porque piensa su existencia de manera diferente dejando sin lugar al discurso homogeneizante de lo heteronormativo.

Los cuerpos cuentan relatos, en los cuerpos se escribe la marca indeleble de lo heteronormativo, pero, al caer en esencialismos pues nos situamos en reproducir discursos recalcitrantes en los que se establece una dualidad tanto masculina como femenina situándonos en un discurso donde lo normativo cimienta un desconocimiento de la plasticidad de los cuerpos, y en donde en los discursos se despliega la reproducción de un lenguaje dominante que perpetúa emisiones performativas, las cuales indican la expresión ineludible, y el acatamiento de lo natural, en otras palabras, si naciste biológicamente mujer eres del género femenino, y si naciste biológicamente hombre eres del género masculino; ante este escenario la deconstrucción se devela como un lenguaje en el que se pretende transgredir los cánones impuestos por las instituciones.

El equilibrio de una sociedad heterosexual cae desde su propia ideología porque nos ubicamos

en observar que la heterosexualidad es una forma de control sexual y social, y al ser existencias de deseo, pues el desear no se circunscribe al ámbito de la reproducción, todo lo contrario, implica desatar los constructos en el imaginario colectivo. Lo desarrollado por la alcaldesa mayor de Bogotá es la expresión tácita “de poder estar juntos”, en palabras de Briones (2005), dejando sin luces a discursos homogeneizantes teorizados por Segato, es decir, la primera mandataria de los capitalinos inscribe en su cuerpo nuevos relatos de resistencia que erosionan los discursos globalizantes.

Por su parte, Rosaldo (1991) expresa en su texto *Cultura y verdad*, en la primera parte, “La erosión de las normas clásicas”, que la cultura hace parte la vida cotidiana de todos, otro argumento que nos ayuda a pensar el discurso de la resistencia porque si la cultura no es superior ni inferior, pues las identidades globales se diluyen y los lenguajes heterogéneos encuentran asidero en los procesos societales, a juicio de Rosaldo (1991), las identidades no se pueden imponer, y claro que la perspectiva del autor de *Cultura y verdad* tiene coherencia con el corpus teórico abordado a lo largo del artículo puesto que esa pluralidad de lenguajes fortalece los discursos de la resistencia, y las identidades locales.

Además, Rosaldo (1991) en el apartado *Cruce de fronteras*, expresa que no existe “gente sin cultura” o con “más” o “menos” cultura; en palabras de Rosaldo, son expresiones carentes de argumentación válida, la conceptualización del autor de *Cultura y verdad* es adecuada cuando pensamos el proceso de materialización y reconocimiento de los discursos de la resistencia en el contexto bogotano. Así lo argumenta Arcadio Díaz (2000) en su ensayo: *El arte de bregar*, el verbo *bregar* para Arcadio es una metáfora que tiene concordancia con lo que nos expresa Rosaldo cuando habla de que la cultura se construye en lo cotidiano, ahora la expresión que utiliza Díaz sirve para navegar esa cotidianeidad con un discurso de la resistencia.

A continuación, se realizará un acercamiento a las categorías desarrolladas por Segato frente a la homogeneidad y la heterogeneidad, pero desde el discurso del centro y la periferia relacionándolo

con el sistema capitalista; para ello se desarrollarán algunos de los planteamientos teóricos de Eduardo Grüner (2015):

El discurso del centro y la periferia desde la perspectiva de Eduardo Grüner

Eduardo Grüner (2015) en el artículo “La acumulación originaria, la crítica de la razón colonial y la esclavitud moderna” realiza un desarrollo conceptual frente a cómo se puede desplegar un cuestionamiento a la razón colonial, y a los procesos de esclavitud moderna, y para ello empieza a dar argumentos frente a las maneras de leer la historia. De acuerdo con Wallerstein, citado en Grüner (2015): “Solo se puede narrar verdaderamente el pasado como es, no como era, ya que el rememorar el pasado es un acto social del presente, hecho por hombres del presente y que afecta al sistema social del presente” (p. 12).

La cita de Wallerstein habla de la historia y es un apartado que a todas luces representa al sujeto histórico que se encuentra situado en un horizonte de sentido, y ese sujeto ya no es un sujeto sujetado a las estructuras sociales, culturales e históricas y políticas porque ejecuta cuestionamientos de las relaciones de poder que dictaminan la existencia del centro y de la periferia (categorías desarrolladas por Grüner), además el apartado de Wallerstein, cuestiona cómo no es posible enmarcar el pasado en estructuras discursivas ya dichas, ya enunciadas, todo lo contrario el pasado es un discurso vivo que se despliega de una manera constante.

Retomando el apartado de Wallerstein, también, entrama una sinergia que nos invita a ser parte de la historia de una manera viva y diciente. Hablar del pasado es un proceso de actualización que nos remite a ser sujetos discursivos, es decir, las estructuras sociales se resignifican para dar paso a un discurso que cimienta las bases de lenguajes deconstructivos, ciertamente lo que expresa Wallerstein tiene unas categorías fenomenológicas y hermenéuticas porque al ser parte de la historia somos sujetos discursivos que examinamos la historia como si de un texto se tratará.

Por tanto, son dos planos que se pueden configurar tanto la fenomenología como la hermenéutica, o sea, en el primer plano la consciencia es consciencia de algo (en este caso, el acercamiento histórico configura nuevas vías interpretativas y comprensivas), y aquí se da el paso a un plano hermenéutico en el que el sujeto discursivo aprecia lo que la historia enuncia y se configura una fusión de horizontes.

Grüner (2015), en el análisis configura un espectro ante todo polémico al construir las categorías del centro y de la periferia, y el teórico sitúa un debate que dimensiona la existencia de la periferia como un elemento crucial para la formación del capitalismo, a juicio de Grüner (2015) citando a Marx, la categoría de periferia es esencial desde su inicio para construir el capitalismo, ante todo el teórico le da una importancia al capítulo XXIV de *El capital* de Marx para argumentar críticamente nuestros procesos coloniales, en palabras de Grüner, la noción de “acumulación originaria” es fundamental en la disposición de la crítica de la razón colonial y de la esclavitud moderna (Grüner, 2015).

Específicamente, al hablar del discurso geopolítico se puede evidenciar la existencia de un país desarrollado que al proporcionar dinero a los países “subdesarrollados” se siente con la potestad de tomar decisiones de planeación y proyección del país en vía de desarrollo, es decir, la democracia queda reducida a una doble moral o a un doble discurso porque las políticas internas estarían mediadas por un discurso hegemónico exterior. Un modelo de pensamiento mundial que instaure discursos reduccionistas como el de “centro” y “periferia”, países desarrollos (centro) y países subdesarrollados (periferia), países industrializados (centro), y países agrícolas (periferia) genera de cierta manera una visión de mundo totalmente dicotómico e implanta una visión homogeneizante, por consiguiente, se establecen las bases para que ciertos países que tienen el poder económico mantengan un discurso hegemónico y generen un control a los países periféricos.

El discurso geopolítico tiene un impacto contundente porque se piensa desde una estructura lineal de comunicación: emisores-receptores,

y mensaje, es decir, un discurso de este tipo no espera por parte de sus receptores una crítica, se implanta un pensamiento unívoco y se espera que los países periféricos recojan y asuman este tipo de discursos, hablar aquí de deconstrucción no tiene un asidero epistemológico porque el país del centro implanta políticas y el país de la periferia tiene que cumplir con los designios del país desarrollado.

Ante semejante panorama es pertinente citar una de las siete tesis equivocadas sobre América Latina de Stavenhagen (1981), cuando hace referencia a la primera tesis: *los países latinoamericanos son sociedades duales*, ante tal dicotomía tan sesgada se refuerzan los cánones que perpetúan los discursos del centro y de la periferia, por esta razón, es fundamental cuestionarnos si es posible pensar una sociedad heterogénea y no circunscrita a estándares reduccionistas (Stavenhagen, 1981). En una sociedad de incluidos y excluidos el individuo se encuentra en la incertidumbre irreductible de lo que puede suceder más adelante, entonces, se crean crisis identitarias porque los individuos no sienten arraigo en el territorio, claramente la separación provoca en el entorno social procesos permanentes de sectarismo que inmortalizan el odio en los grupos sociales.

La globalización se convierte en una lógica imperante que establece dinámicas de inclusión y de exclusión social, las formas de exclusión perviven y se diseminan paulatinamente en una sociedad donde la globalización erige un lenguaje ante todo teleológico (con respecto a fines). Indudablemente, el acervo cultural local puede llegar a configurar una transformación significativa, de manera que desmontar el lenguaje de la globalización trae consigo el posicionamiento de un nuevo lenguaje que posibilite la materialización de la equidad, la igualdad, la justicia en el entorno social.

En este nuevo mundo abierto a renovadas posibilidades, la totalidad no puede comprenderse como una entidad cerrada, todo lo contrario, es una categoría abierta a esas posibilidades significativas, por ello, el conocimiento no puede estar circunscrito a unos pocos (centro), luego puede entrar en escena el reconocimiento de una

pluralidad cultural existente en la periferia, y aquí se gestan lenguajes posibilitadores que desarman la construcción de discursos sesgados (centro y periferia). Pensar en sociedades del conocimiento que no reconozcan dentro de esa sociedad la multidiversidad simbólica y significativa resulta inconcebible. Las sociedades del conocimiento están llamadas a fracturar el lenguaje de la globalización, pero desde una postura significativa en la que interpretar y comprender materialicen escenarios de discusión.

Pensarnos desde el caos es indicador irreducible de que la historia no puede ser lineal, tal vez porque la historia nos enseña a generar reconocimiento e identidad con el otro, pero cuando observamos la historia como una suma de hechos no estamos configurando una perspectiva significativa. Los lenguajes que susciten dicotomías tienen que ser repensados para confluir en criterios que sean determinantes para comprender que el sujeto histórico debe dejar a un lado perspectivas que condicionan las estructuras sociales, así lo evidencia Grüner (2015), porque a juicio del teórico el capítulo de Marx se convirtió en trascendental para que los pensadores busquen en las huellas de la historia reflexiones que les permitan pensar el presente, aquí el hilo conductor que traza Grüner tiene coherencia porque el teórico se sitúa en lo expresado por Wallerstein para comprender la historia.

Al pensar en las huellas de la historia, Grüner (2015), ejemplifica el caso de la Revolución haitiana de 1791/1804, y, a juicio de Grüner, situarse en este interrogante investigativo es esencial para abrir nuevos discursos (Grüner, 2015). En palabras del teórico, el proceso revolucionario haitiano generó consecuencias filosóficas-culturales, las cuales requieren abordajes en profundidad del tema de la esclavitud afroamericana con sus relaciones con el capitalismo colonial.

Además, Grüner (2015) explica que no es causal el vínculo que se dimensiona entre la esclavitud en la periferia y la modernización capitalista en el centro, el autor clarifica que las necesidades “objetivas” de la lógica de la acumulación del capital materializaron la noción que la esclavitud

era inevitable, y el teórico enuncia que se requirió de procesos cognitivos para instalar una ideología que justificará de manera impositiva semejante incoherencia. Al instalarse este discurso se normalizó, en palabras de Grüner (2015), la lógica de que las sociedades más avanzadas generarán un proceso de acumulación, y por obvias razones, se propició un panorama en el que constantemente se edificará un proceso de esclavitud colonial.

Grüner (2015) continúa su proceso argumentativo señalando que tanto la esclavitud africana como la semiesclavitud indígena en América edifican el proceso de acumulación de capital, la cual sigue legitimando racionalmente el sistema capitalista mundial (Grüner, 2015). El autor enuncia que la esclavitud se configura en la modernidad, y aclara que semejante sentencia puede llegar a ser dolorosa porque en la mayoría de las ocasiones se tiene incorporada la idea de que la esclavitud se ubicaba en un estadio premoderno.

Igualmente, Grüner (2015) expresa en el documento que la modernidad es vista como un estadio en el que se configura un bloque ante todo de progreso y sitúa dos formas de abordar la modernidad, veamos: en un primer lugar, desde un paradigma crítico dialéctico, el cual se aleja de paradigmas ciertamente posmodernos, y en segundo lugar, existe una postura que comprende que la modernidad es un lugar de conflicto, aquí se ubican pensadores como Marx o Freud para señalar que el proyecto de la modernidad encabeza valores como la emancipación y la autorrealización (Grüner, 2015), pero inmediatamente después de su proceso argumentativo, a juicio de Grüner, las comunas tardo-medievales materializaron aspiraciones de ciudadanía, las cuales configuraron conceptos de libertad cívica.

Grüner (2015) hace un paralelo con la Reforma protestante en la que se erige la conciencia individual, y otras nociones como el sentimiento nacional, los cuales hicieron parte de la estructura de la modernidad en los siglos XVI y XVII. No obstante, resalta el autor que las naciones noroccidentales de Europa desplegaron de una manera feroz el sistema esclavista afroamericano, y con semejante argumento lo que quiere expresar Grüner es,

indudablemente, que los pueblos que despreciaban la idea de esclavitud, tristemente fueron los que contradictoriamente la ejercieron. A juicio de Grüner, los peores casos de ejecuciones de la Inquisición no se gestaron en la Edad Media, sino en los siglos XVI y XVII, algunas personas creen que estos hechos se gestaron en España, todo lo contrario, ocurrieron en Alemania, Suiza, Holanda y en un pequeño porcentaje en Francia.

De la misma manera, Grüner (2015) señala que la emergencia de esa modernidad capitalista fue de manera contradictoria un progreso para la humanidad, y señala que tanto la esclavitud antigua o la servidumbre feudal fueron formas de explotación que no se evaporaron de un momento a otro, todo lo contrario, se instauraron nuevas lógicas desde el modo de producción capitalista.

En otro de los apartados, Grüner (2015) habla de que el sujeto del capitalismo es conflictivo, y al analizar dicha concepción es pertinente situarnos en la categoría de sujeto, la cual se encuentra atravesada por paradigmas, modelos, ideologías y estructuras. Es adecuado preguntarnos si existe un sujeto colectivo, o si existe un sujeto individual, en palabras de García Canclini (2004), nos lleva a comprender la existencia de unas identidades colectivas e individuales. La deconstrucción de la noción de sujeto equivale a comprender que la existencia de ese sujeto no es real porque emerge la presencia de unos sujetos simulados que son imaginados por otros sujetos que tienen el poder para tender redes invisibles de control, o, tal vez, ese sujeto deja de ser simulado y fragmentado, y se convierte en soporte de su realidad.

Cuando el sujeto reconoce y cuestiona el sentido de las lógicas imperantes (discurso del centro y de la periferia), puede configurar procesos interculturales desde un enfoque significativo, es decir, pensar una perspectiva donde el sujeto esté presente y no los lenguajes de la exclusión. En este punto es pertinente cuestionarnos: ¿es posible generar discursos del empoderamiento dentro de la periferia? El lenguaje de la exclusión se puede diluir cuando se materialice un reconocimiento de lo intercultural y se establezcan interconexiones en la realidad desde la transdisciplinariedad, en otras

palabras, desde posturas que trasciendan enfoques meramente disciplinares.

Aquí es preciso mencionar el texto *Proyecto intelectual: hacia la reconstrucción de un programa teórico para las ciencias sociales de América Latina* de Esteban Torres (2017), a juicio del teórico, se requiere de unos elementos constitutivos en la reconstrucción de un programa teórico para las ciencias sociales, se analizará uno de los principios expresados por Torres (2017), veamos: el principio relacional.

El elemento *relacional* es funcional para pensar, a juicio de Torres (2017), nuestro espacio y tiempo, en este momento es adecuado realizar un proceso intertextual y abordar el pensamiento de Husserl (2012) en el documento *La idea fenomenológica*. En dicho texto se plantea la división o la separación entre ciencia natural y ciencia filosófica, entre lo universal y lo singular, al hacer ese tipo de separaciones, lo que quiere esbozar Husserl es un cuestionamiento: ¿de qué manera se puede construir el conocimiento?, pero aquí el conocimiento no es algo impuesto desde el exterior, por lo tanto, la parte subjetiva y la parte objetiva se encuentran presentes en la construcción del conocimiento, aquí Husserl trasciende el imaginario cientificista porque le da vía libre a la construcción del conocimiento desde un ámbito subjetivo.

Husserl (2012) diseña vínculos o nexos entre el conocimiento apriorístico y el conocimiento de los fenómenos, pero cuando se realiza la lectura del texto *La idea fenomenológica* ese mutar del conocimiento se dimensiona en una esfera abierta y significativa, es decir, cuando se realiza el nexo entre el conocimiento antes de la experiencia y el conocimiento fenoménico o, después de la experiencia, dimensionamos la construcción del conocimiento de una manera significativa porque Husserl no se queda posicionado en ninguna esfera, sino configura una idea de la construcción del conocimiento desde lo natural y lo filosófico, pero lo filosófico mantiene una estructura que cuestiona el conocimiento natural, además Husserl realiza una división entre ciencias naturales y ciencias del espíritu, y aquí es necesario señalar la existencia de lenguajes propios en cada discurso

cientificista porque la manera de conocer tanto de las ciencias naturales y de las ciencias del espíritu es diferente (Husserl, 2012). Existe en el trasfondo teórico de Husserl una mirada que dimensiona la manera de conocer desde nexos, para ello, trasciende la dicotomía, y comprende e interpreta que la existencia de diversas maneras de entender la realidad configura el conocimiento, el conocer.

El conocimiento, indiscutiblemente, se construye en una doble vía, pero ¿qué significa construir el conocimiento?, necesariamente se parte de una consciencia innata, es decir, esas marcas o categorías indelebles que se encuentran en la estructura cognoscitiva, y una consciencia convencional, o sea, es el despliegue de procesos de socialización de los actores sociales, aquí se puede visibilizar el principio constitutivo relacional planteado por Esteban Torres, este principio se cristaliza en una categoría que trasciende cualquier modelo investigativo para convertirse en un principio que se materializa en la realidad, en los procesos de socialización latinoamericanos (Torres, 2017).

Es así como el principio relacional desarrollado por Torres es un elemento notable en la construcción de los discursos de la resistencia en el contexto bogotano, porque los procesos de subjetivación y los vínculos o nexos que dimensiona Husserl (2012) pueden llegar a tender puentes comunicacionales en la realidad bogotana desde la pluralidad y diversidad de voces.

Los actores sociales requieren abordar el principio *relacional* para discutir el discurso del centro y de la periferia, y aquí se puede alimentar este cuestionamiento con otra de las categorías maneja por Grüner (2015): *el eurocentrismo*, porque desde esa perspectiva de mundo se instala una forma de colonialismo del conocimiento, en palabras de Cardoso y Faletto (1999), afrontamos en el territorio latinoamericano una teoría de la dependencia en la que se prefiguran discursos hegemónicos, y se gesta un discurso geopolítico que cambia las existencias de los que habitan en la frontera dando paso a un lenguaje que perpetúa las formas de dominación y control. Pensar en una teoría de la dependencia es comprender que

el mundo se encuentra polarizado, dividido, y se exalta la dualidad amigo y enemigo. Exactamente en este punto es evidente pensar que cuando los actores sociales se apropien de categorías éticas y filosofías pueden llegar a materializar un lenguaje desde lo *relacional* que deconstruya los discursos sesgados del centro y de la periferia. El ámbito de lo local es el refugio sosegado de las culturas que aún perviven, y se resisten a sucumbir a ciertas lógicas que se perpetúan en los imaginarios colectivos, dando paso a una explosión de heterogeneidades que se amalgaman, pero para confluir en una energía depositaria de una fuerza movilizadora.

Conclusión

El contexto bogotano es un espacio dinámico donde el discurso de la resistencia se puede desplegar, y la idea de Briones (2005) “de poder estar juntos” se magnifique por medio de identidades locales. El mutar de las identidades es indicador de la existencia de sociedades heterogéneas en las que los sentidos cambian, por lo tanto, los discursos de la resistencia pueden encontrar cabida en los procesos societales desatando las lógicas de procesos homogéneos, para dejar sin asidero el discurso de la globalización. En esta lucha social nos queda ejercer la ciudadanía de manera activa dejando sin argumentos al discurso de la globalización, es aquí donde el poder del discurso puede direccionar procesos de resistencia en el contexto bogotano.

Los discursos de la resistencia requieren una fuerza movilizante por parte de todos los actores sociales, si bien es un camino largo, puede gestarse cuando los posicionamientos críticos frente a la sociedad construyan nuevas miradas frente a la heterogeneidad. Sin lugar a dudas, cuando los actores sociales edifiquen discursos de contrapoder se puede crear un proceso de identificación de las relaciones de poder gestando de esta manera una mirada abierta a no seguir reproduciendo formas de adoctrinamiento en la sociedad bogotana. La criticidad es el fundamento para pensar los discursos de la resistencia porque erige lenguajes de

empoderamiento donde el sujeto discursivo despliegue su accionar como sujeto rebelde ante el adoctrinamiento.

Referencias

- Briones, C. (2007). Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías. *Tabula Rasa*, (6), 55-83.
- Briones, C. (2005). Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales. En C. Briones (ed.), *Cartografías argentinas*. Antropofagia.
- Cardoso, F. H. y Faletto, E. (1999). *Dependencia y desarrollo en América Latina*. Siglo XXI.
- Díaz, A. (2000). *El arte de bregar*. El Callejón.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista*. Caja Negra.
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Gedisa.
- Grüner, E. (2015). La acumulación originaria, la crítica de la razón colonial y la esclavitud moderna. *Revista Ideas de Izquierda*, 8, 11-21.
- Husserl, E. (2012). *La idea de la fenomenología*. Herder.
- Rosaldo, R. (1991). La erosión de las normas clásicas, después del objetivismo y cruce de fronteras. En *Cultura y verdad*. Grijalbo.
- Segato, R. (2007). Identidades políticas/alte-ridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global. En *La nación y sus otros*. Prometeo.
- Stavenhagen, R. (1981). Siete tesis equivocadas sobre América Latina. En *Sociología y subdesarrollo*. Nuestro Tiempo.
- Torres, E. (2017). El proyecto intelectual: hacia la reconstrucción de un programa teórico para las ciencias sociales de América Latina. *Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano*, (48).

Producción textual discursiva en estudiantes del Programa de Licenciatura de la Universidad de Córdoba, Colombia

Zuleima Manjarrés*

Recibido: julio del 2020

Aprobado: noviembre del 2020

Resumen

El texto es un avance del proyecto de investigación Técnicas de producción textual discursiva: un análisis comparativo con experiencias de Argentina y Chile, desarrollado para el Doctorado en Estudios Sociales de Latinoamérica, el cual presenta aspectos relevantes sobre la producción textual discursiva partiendo del análisis de la situación particular de los estudiantes del Programa de Licenciatura de la Universidad de Córdoba, Colombia.

Palabras clave: escritura, redacción, lectura.

Abstract

The following text is an advance of the investigation project named techniques of textual discursive production: A comparative analyze with experiences from Argentina and Chile, developed for the doctorate in social studies in Latin-American, which presents relevant aspects about textual discursive production based on the analysis of the particular situation of the students of the Bachelor program of the University of Córdoba - Colombia.

Keywords: Writing, redaction, reading.

Introducción

* Candidata a doctora en Estudios Sociales Latinoamericanos, magíster en Educación de la Universidad Santo Tomás. Profesora de la Universidad de Córdoba. zuly.1303@hotmail.com

La costumbre que los estudiantes universitarios tienen de usar todo tipo de información como propia, llamado “copia y pega”, sumado al bajo conocimiento de los diversos tipos de textos, el desconocimiento de los formatos para presentar textos académicos, la ausencia de técnicas de redacción, entre otros asuntos, demuestran el déficit del discurso argumentativo, problemática que debe ser atendida por la academia.

Este artículo es un avance del proyecto de investigación Técnicas de producción textual discursiva: un análisis comparativo con experiencias de Argentina y Chile, desarrollado para el Doctorado en Estudios Sociales de Latinoamérica, en el cual se pretende responder la siguiente pregunta: ¿cuáles son los elementos o aspectos que, con base en la comparación interregional pueden resultar pertinentes para cualificar la producción textual discursiva de los estudiantes del Programa de Licenciatura de la Universidad de Córdoba, Colombia? Dando respuesta a uno de los objetivos específicos planteados: describir las técnicas de producción textual discursiva aplicada por los estudiantes del Programa de Licenciatura de la Universidad de Córdoba de Colombia.

Ejes conceptuales

El estudio de los procesos puestos en marcha para la producción textual discursiva es relevante porque de él se pueden extraer importantes propuestas para el diseño de situaciones didácticas específicamente orientadas a la enseñanza y al aprendizaje de la redacción, sin pretender que estos procesos sean los únicos relevantes, pero sí pueden convertirse en referentes para la cualificación de la práctica pedagógica de los estudiantes.

Es así como la expresión escrita es una destreza que le permite al estudiante desarrollar tanto las competencias comunicativas (lingüística, pragmática y sociolingüística), como algunas de las competencias generales (saber hacer, saber aprender y saber ser).

Producción textual discursiva

La actividad discursiva, como lo plantean Caballero y Chong (2017), constituye una forma

específica de la actividad comunicativa, creadora y contextualizadora de las significaciones propiamente humanas, articulada a un marco social, que se realiza en discursos de diverso tipo, que se inscriben en un género y que se construyen con los recursos de una lengua natural dada. La actividad discursiva se articula dialécticamente con la cultura y la educación.

La producción y comprensión de textos es un proceso cognitivo complejo que consiste en traducir el lenguaje representado (ideas, pensamientos, sentimientos, impresiones de tipo episódico que tenga el sujeto) en discurso escrito coherente, en función de contextos comunicativos y sociales determinados. No hay que olvidar que un texto finalmente es un producto comunicativo y socio-cultural (Londoño, 2015, p. 96).

El acto de escribir debe ser una acción dirigida a formar individuos críticos, capaces de ofrecer sus argumentos sobre la base de exponer sus ideas en pro de refutar o no su parecer; de convencer al lector de los hechos que permiten evidenciar sus experiencias, o de persuadirlo a través de sus ideas con el fin de reflexionar. La escritura no solo es un objeto de estudio y aprendizaje, sino además es un fenómeno vivo, pues mediante él se intercambian experiencias con otras personas. Así lo afirma Cassany (1999):

escribir es una forma de usar el lenguaje que, a su vez, es una forma de realizar acciones para conseguir objetivos. Al ser la vida humana tan extremadamente social, una gran parte de nuestras acciones son verbales, de modo que somos más palabras que hechos. (p. 75)

Según Bernárdez (1994, p. 4), “la coherencia es una propiedad fundamental de los textos, hasta el punto de que podemos definir ‘texto’ como aquel objeto lingüístico dotado de coherencia”.

De este modo, los textos demandan el manejo de unas categorías básicas, de tal manera que, a través de la comprensión y producción de textos se logre la reproducción y la transformación de ese discurso teórico y científico presente en todas las áreas y módulos que el estudiante debe cursar y aprobar para alcanzar los logros previstos en el

currículo. Vygotski (1973) señaló al respecto que el “lenguaje escrito es un lenguaje orientado hacia la máxima comprensión de la otra persona”.

Cabe destacar la importancia concedida por Vygotski (1979) a los textos escritos poniendo de manifiesto cómo este soporte ofrece posibilidades que no están contempladas en el lenguaje oral. Una de ellas es la de almacenar una información que puede ser revisada periódicamente, tanto por el individuo que aborda su lectura como por individuos de diversas generaciones atraídos por el tema incorporado al texto. Desde un punto de vista sociohistórico podemos afirmar que el libro ha llegado a convertirse en el medio “artificial” más adecuado para extender los límites “naturales” de nuestra memoria individual y colectiva.

Villalobos (2004, p. 139) afirma que “si entendemos la organización de un texto, tendremos la capacidad de construir, más fácilmente, un texto escrito. En consecuencia, las actividades de comprensión pueden establecer una base importante para la subsecuente producción escrita de un texto”.

Técnicas de redacción

La construcción de un texto está ligada a la corrección de los elementos gramaticales en todos los niveles: ortográfico, morfosintáctico, léxico y textual; se considera que el texto está bien construido si está cohesionado. La cohesión, de esta manera, otorga unidad estructural al texto.

Así pues, hablar de texto, también denominado discurso desde una perspectiva comunicativa, es, “ante todo, hablar de una práctica social, de una forma de acción entre las personas que se articula a partir del uso lingüístico contextualizado, ya sea oral o escrito” (Calsamiglia y Tusón, 1999, p. 15).

El desarrollo de la competencia escrita, como lo indica Franco (2010), no se hace de manera natural o espontánea como el lenguaje oral, aunque es necesario reconocer que se viene estudiando cada vez más la complejidad del discurso oral y su incidencia en la construcción del conocimiento en el aula. La escritura requiere ser construida y

desarrollada en la institución educativa a través de procesos complejos, sistemáticos y provocadores en el aula. En otras palabras, el aprendizaje del discurso escrito exige una enseñanza específica, que es un constructo principal de la didáctica de la lectura y la escritura.

Por competencia discursiva escrita es entendida como “la capacidad de interaccionar lingüísticamente en el marco de un acto de comunicación, captando o produciendo textos con sentido, que se perciban como un todo coherente y adecuados a la situación y al tema” (Fernández, 1991, citado por Pastor, 1994, p. 247).

Ejes metodológicos

La técnica utilizada será el análisis de contenido, cuyo fin es interpretar el mensaje que encierra la producción textual discursiva de los estudiantes universitarios, sin limitarse a una interpretación de signos y símbolos aislados sino recreados en un contexto sociocultural tanto para el futuro profesional de licenciatura como constructor de textos y la universidad como espacio de interacción cultural.

Las categorías de análisis iniciales fueron:

- Proceso de composición escrita.
- Técnicas de producción textual discursiva.
- Producción textual discursiva.
- Enseñanza de la producción escrita.
- Estrategias de producción.

El marco teórico utilizado para el análisis de los textos es interdisciplinario. Se retoman algunos conceptos de la lingüística textual propuesta por Cassany (1999), de la semántica estructural (Lyons, 1997) y del análisis del discurso (Van Dijk, 1992), todos desde un enfoque social.

Análisis y discusión

Mediante la gestión educativa que lideran las universidades se logra instruir mediante procesos de formación a los estudiantes para que adquieran las habilidades y destrezas necesarias para

exponer críticamente sus puntos de vista con la comunicación oral y escrita, esta última por medio de la producción textual, en la que aflora la investigación y el conocimiento en el proceso de aprendizaje.

De esta manera, se permite al estudiante formarse como un ciudadano activo y crítico que ponga en práctica una participación responsable a través de la producción textual en su contexto social. Sin embargo, y aunque el Ministerio de Educación Nacional de Colombia (MEN) ha adoptado para este tipo de problemática el desarrollo de las competencias del lenguaje, mediante unos estándares básicos “que se constituyen en una propuesta que le apuesta a la construcción de comunidades más pacíficas, democráticas, participativas, incluyentes y justas” (MEN, 2006), los problemas de producción de textos en la educación media y en la educación superior es una problemática cada vez más frecuente como lo demuestra una investigación realizada por Universidad Autónoma del Caribe en la cual se indica que:

las estudiantes de décimo grado de la Institución Educativa Distrital Lestonnac, del barrio El Bosque de Barranquilla presentan serias deficiencias en el proceso de producción de textos escritos, especialmente argumentativos, lo que se evidencia en:

- Vocabulario restringido.
- Inadecuada selección de términos apropiados al contexto y al receptor.
- Insuficiente planificación antes de escribir, lo cual da lugar a ideas poco elaboradas y a la escasa relación entre estas.
- Deficiente dominio de aspectos formales del texto escrito y de las estrategias argumentativas. (Bolívar y Montenegro de la Rosa, 2012)

Con respecto a ello cabe afirmar que la falta de estrategias o técnicas pedagógicas para implementar adecuadamente los estándares básicos de las competencias de lenguaje, las cuales se vienen desarrollando a través de los mecanismos

convencionales y poco didácticos en la escritura, enriquece el crecimiento de la problemática de redacción y producción de textos en las instituciones educativas, especialmente, en la formación profesional.

Por su parte, la investigación cuantitativa de diseño cuasi experimental titulada “Producción de textos argumentativos escritos en estudiantes de décimo grado”, centró su interés en el mejoramiento de la producción textual argumentativa en estudiantes de décimo grado de una institución oficial, quienes tenían dificultades en el momento de producir este tipo de textos (Bolívar y Montenegro de la Rosa, 2012). Los resultados ponen de manifiesto unos niveles muy bajos en las competencias textual y argumentativa de las estudiantes y una escasa claridad sobre el propósito de los textos argumentativos, lo que se demuestra porque no expresan su punto de vista frente a la situación planteada ni expresan razones a favor o en contra.

De esta experiencia se extrajo que:

la capacidad para producir textos escritos contribuye en gran medida al desempeño exitoso de las personas en su vida académica y profesional, sin embargo, los resultados de muchas investigaciones destacan, con preocupación, el rendimiento deficiente de niños y jóvenes en esta materia tan esencial y el bajo grado de competencia textual con que egresan del sistema escolar los alumnos de educación secundaria (Martínez Ezquerro, 1999; Villamil, Arrieta, y Fuenmayor, 2009; Parodi Sweis, 2000, p. 93).

De igual manera, los estudios revelan el desconocimiento de la competencia argumentativa por parte de estudiantes de todos los niveles de escolaridad, incluido el nivel universitario, no obstante, la importancia de esta habilidad discursiva para el desempeño social de los individuos. (Camps y Dolz, 1995; Carlino, 2005; Del Caño, 1999; Hurtado Vergara, 2006; Manrique et al., 2005; Nigro, 2006; Pérez Terán, 2007, p. 93)

Entre los aspectos generadores de esta problemática se consideran especialmente determinantes los siguientes:

- La poca importancia dada a una buena formación lingüística y el relajamiento de los valores y normas sociales, lo que se refleja en la competencia lingüística de los hablantes (Catuogno *et al.*, 2003; Padilla, 2011, p.93); razón por la cual la escuela debe trabajar este aspecto para lograr que la comunidad en la que está inmersa valore el uso de la escritura. (Lacon y Ortega, 2008)
- El uso de prácticas mecánicas de escritura que no favorecen el desarrollo intelectual y expresivo del estudiante y que, además, están alejadas de un uso comunicativo real. Para que la escritura tenga sentido es necesario que existan propósitos auténticos y audiencias reales, factores que están estrechamente relacionados con la motivación y con el conocimiento procedimental de la escritura. (Cassany, 1999; Cuervo Echeverry y Flórez Romero, 1998; Dolz, 1994)
- La mayor tendencia de los docentes a señalar las dificultades de los estudiantes que a implementar propuestas didácticas encaminadas a desarrollar sus competencias escriturales y argumentativas (Bono y De la Barrera, 1998). Cassany (1999, p. 128) afirma que “se escribe mucho, pero se enseña poco a escribir”, y agrega que en la escuela media se utiliza más la escritura como herramienta de evaluación que como instrumento de aprendizaje.
- La argumentación escrita no es una actividad sistemática y constante en el desarrollo de las clases de Lengua Castellana en las instituciones educativas colombianas (GIA, 2007- 2008). La escuela está más concentrada en el aprendizaje de conocimientos e informaciones particulares, que en la formación de individuos con mayor capacidad para inducir, argumentar y deducir.

Dada la anterior problemática, es necesario que las organizaciones académicas, las instituciones educativas nacionales e internacionales dentro de su gestión por el mejoramiento de la calidad educativa desarrollen estrategias pedagógicas para subsanar las problemáticas de la producción textual en los estudiantes, específicamente aquellas con departamento de literatura y lengua castellana.

Es imprescindible que las instituciones de educación superior incorporen en su currículo suficientes estrategias que le brinden al estudiante la posibilidad de subsanar las deficiencias generadas a lo largo de su proceso educativo en cuanto al desarrollo del lenguaje, en general, y al de la lengua escrita, en particular. La realidad en las instituciones universitarias no difiere de las de otros niveles educativos. En estas se encuentran estudiantes con profundas deficiencias a nivel lingüístico, con un enorme desconocimiento de los aspectos básicos de la escritura y con fallas en la redacción de textos de cualquier tipología.

En este contexto, en Colombia específicamente en el Programa de Licenciatura de la Universidad de Córdoba, dentro de la práctica pedagógica los docentes han implementado técnicas de redacción del discurso argumentativo para afianzar las habilidades escritas de los estudiantes; en el presente estudio se busca indagar sobre las experiencias que países como Argentina y Chile tienen con respecto a la producción textual discursiva y considerar su pertinencia para cualificar las estrategias utilizadas por el Programa de Licenciatura de la Universidad de Córdoba, que permitan mejorar las competencias argumentativas de los futuros profesionales de literatura y lengua castellana.

Para el caso del presente estudio, en cuanto a producción de textos o discursos, vale la pena resaltar la importancia que esta habilidad tiene, pues al escribir se está dando cuenta de lecturas realizadas, como lo expresan Arnoux *et al.* (2001):

la evaluación de la producción escrita en situación escolar y la relación de los resultados con el entrenamiento previo de los alumnos permite, por un lado, determinar las posibilidades de desarrollo cognitivo-discursivo de un determinado grupo socio-etario y, por el otro, la incidencia en el desempeño alcanzado de factores pedagógico-institucionales. (p. 49)

Lo que quiere decir que en la producción textual convergen los factores internos y externos del escritor. Para esta habilidad, de acuerdo con Gil

(2006), es necesario el dominio de asuntos tan importantes y decisivos como:

- La cohesión que hace referencia a las relaciones que se dan dentro del texto (endofóricas) y las relaciones que se dan fuera del texto (exofóricas), y sus correspondientes productos: la intratextualidad y la intertextualidad.
- La coherencia que señala los pasos que se requiere cumplir para la realización del escrito y el cumplimiento de instrucciones dado el caso de necesidad de expresarse en forma escrita.
- Los tipos de texto, pues cada texto tiene sus propias demandas de estructura. Y cuando se va a escribir un texto, lo primero que se debe saber es el tipo de texto que se va a realizar, para actuar en consecuencia. (p. 11)

En este propósito, Olson (1998) establece que leer, escribir y hablar son prácticas que cumplen una función epistémica en la universidad, es decir, están relacionadas con las formas de conocer y de aprender en un campo disciplinar específico, lo que implica además del dominio de una estructura de conceptos de la disciplina, la participación en una comunidad académica, unas prácticas particulares (unos modos de investigar, de publicar, de validar el conocimiento) y el dominio de unos géneros discursivos, también específicos. Tal como lo expresa Rodríguez (2017):

son innumerables las propuestas y modelos que se encuentran enfocadas a lograr escritores eficientes, desde los que conciben la incidencia de los procesos cognitivos en el acto de la escritura hasta los que toman en cuenta los estados motivacionales, sociales, culturales y contextuales que rodean al individuo al momento de producir un texto escrito. (p. 43)

Actualmente, todas las universidades colombianas acreditadas desarrollan cátedras relacionadas con la preparación de los estudiantes para leer y escribir en la universidad, desde diferentes enfoques. Bajo los nombres de técnicas de la comunicación, competencia comunicativa, español, lectoescritura, taller de lenguaje o módulo de

lectura y escritura, se programan en la actualidad múltiples cursos cuyos propósitos son el fortalecimiento de las capacidades investigativas de los estudiantes, el mejoramiento de la competencia discursiva y la recurrente focalización de aspectos morfosintácticos. (Pinzón y Vega, 2013, p. 4).

Así como existen variados enfoques para la preparación de los estudiantes para la lectura y la escritura, en lo referente a las técnicas de producción textual discursiva se presentan diversos modelos, a partir de las propuestas de la lingüística textual se han reconsiderado otros aspectos fundamentales para la enseñanza de la redacción: la parte cognitiva, entendida como las actividades del pensamiento que se llevan a cabo para comunicar una idea, como describir, organizar y jerarquizar información, además de las decisiones para seleccionar el tipo de texto a producir, a quién irá dirigido y su intencionalidad. Además, está presente el aspecto social del lenguaje (Fregoso y Aguilar, 2013, p. 15).

De esta manera, el proceso de escritura implica diferentes etapas y la aplicación de diversas estrategias. Sobre este particular se han elaborado diversos modelos de composición textual, los cuales coinciden en considerar que el proceso de escritura consta de tres etapas: una primera de planificación, determinación de tema o investigación; una segunda de escritura propiamente dicha, que puede a su vez subdividirse en la escritura de esbozos y borradores hasta llegar a la versión definitiva; y la tercera es un estadio de revisión temática o corrección gramatical y morfológica.

Los textos no solo ofrecen contenidos, sino que comparten ideologías. En este orden de ideas, Van Dijk (1992) sugiere que en todos los niveles del discurso podemos encontrar “huellas del contexto”. Estas huellas o indicios permiten entrever características sociales de los participantes, como por ejemplo sexo, clase, etnicidad, edad, origen, posición y otras formas de pertenencia grupal. La lectura crítica es la que nos ayudará a descubrir el contexto histórico, social, económico, político y cultural de los textos.

Conclusiones

Al escribir, el estudiante produce texto debido a que hay un proceso de racionalización involucrado en la escritura, no se limita solamente a reproducir las ideas de otros, sino que desarrolla sus procesos generando sus estructuras, las cuales va perfeccionando en la medida en que la escritura se haga reiterativa. El contexto y la audiencia son factores importantes que deben tenerse en cuenta al redactar un texto, al igual que los criterios y la normatividad internacional especializada, a la hora de elaborar un escrito argumentativo, un ensayo, un trabajo de investigación, entre otros. Estos dan respuesta a todas las dudas que se plantean los estudiantes universitarios al elaborar un documento académico en sus estudios, ya que si no contaron con las estrategias pedagógicas conducentes y pertinentes para adquirir destrezas y habilidades en la producción textual cuando cursaron la educación media, llegar a la universidad con falencias en el ejercicio crítico social que amerita la argumentación, especialmente, en la formación profesional como licenciado en literatura y lenguaje. Aquí radica la importancia de esta investigación doctoral.

Cabe resaltar que un buen profesional no solo debe ser competente en su campo disciplinar, sino mostrar un buen desempeño en el discurso académico, en las conversaciones diarias y en los escritos que den cuenta de sus saberes previos, pensamientos, experiencias y conocimientos de su carrera formativa. En este sentido, el punto de partida para generar procesos de reflexión y producción textual son los niveles de comprensión lectora, que aparte de ser una actividad lingüística, cognitiva y comunicativa, es una práctica social y cultural que debe promoverse desde el currículo; en otras palabras, otorgarle el carácter social a la lectura significa trascender la lectura de las líneas y la lectura entre líneas, para avanzar a la lectura tras las líneas, en expresiones de Cassany (2009).

Referencias

- Arnoux, E., Nogueira, S. y Silvestri, A. (2001). La escritura producida a partir de la lectura de textos polifónicos: evaluación del desempeño de grupos con diferente entrenamiento escolar previo. En M. Martínez, *Aprendizaje de la argumentación razonada* (pp. 49-78). Cátedra Unesco.
- Bernárdez, E. (1994). *La coherencia textual como autorregulación en el proceso comunicativo*. Universidad Complutense de Madrid.
- Bolívar, A. y Montenegro de la Rosa, R. (2012). *Producción de textos argumentativos escritos*. Universidad Autónoma del Caribe.
- Caballero, Á y Chong, B. (2017). La competencia analítico-textual/discursiva: un aprendizaje permanente. *Atenas*, 1(37), 31-46.
- Calsamiglia, H. y Tusón, A. (1999). *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*. Ariel.
- Cassany, D. (1999). *Construir la escritura*. Paidós.
- Cassany, D. (2009). *Para ser letrados. Voces y miradas sobre la lectura*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Franco, A. V. (2010). Concepciones y representaciones sobre la escritura en la universidad: el caso de la revisión entre pares. *Cultura Escrita en la Universidad*, 25-69.
- Fregoso, G. y Aguilar, E. (2013). La lectura de la polifonía e intertextualidad en el texto científico. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 18(57), 413-435.
- Gil, M. G. A. (2006). Comprensión y producción textual y/o discursiva: fusión de competencias cognitiva y comunicativa. *Revista Electrónica de Educación y Psicología*, 2 (4).
- Londoño, D. M. R. (2015). Comprensión y producción de textos escritos a través del aprendizaje colaborativo en estudiantes de la Universidad de Manizales. *Escribanía*, 10 (2).
- Lyons, J. (1997) *Semántica Lingüística. Una Introducción*. Paidós.
- Ministerio de Educación Nacional (MEN). (2006). *Estándares básicos de competencias en lenguaje, matemáticas, ciencias y ciudadanas*. MEN.
- Olson, D. (1998). *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*. Gedisa.
- Pastor, S. (1994). *El desarrollo de la competencia discursiva escrita del alumno de español*. Asele.

- Pinzón, B. y Vega, V. (2013). Lectura y escritura en la educación superior colombiana. *Interacción*, 12, 195-201.
- Puiggrós, A. (2005). Hacia un sistema educativo nacional de base federal y democrática. En J. C. Tedesco (comp.), *Cómo superar la desigualdad y la fragmentación del sistema educativo argentino*. IIPE-Inesco. educativo argentino. IIPE-Inesco.
- Puiggrós, A. (2017). El neoliberalismo le dice “adiós” a Sarmiento. En *Adiós, Sarmiento*. Colihue.
- Rodríguez, E. (2017). Taller de escritores, propuesta didáctica para el desarrollo de la producción textual en estudiantes de educación media fortalecida con la educación superior del colegio Rufino José Cuervo IED, Bogotá.
- Van Dijk, T. (1992). Discurso y desigualdad. *Estudios de Periodismo*, 1(1), 5-22.
- Villalobos, J. (2004). Una perspectiva integradora para la enseñanza de la lectura y la escritura. En J. Peña González y S. Serrano de Moreno (comps.), *La lectura y la escritura en el siglo XXI* (pp. 136-157). CDCHT-ULA.
- Vygotski, L. (1973). *Pensamiento y lenguaje: teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*. La Pleyade.
- Vygotski, L. (1979). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Crítica.

Ciudad globalizada, arte urbano para el mundo

Gonzalo Cortés Sierra*

Recibido: octubre del 2019

Aprobado: septiembre del 2020

Resumen

El propósito de este documento es generar un análisis y reflexión acerca del arte urbano en la ciudad globalizada y su impacto en la sociedad; así mismo, comprender los avances que tiene la expresión artística en el mundo actual y los cambios que presenta, en especial, a partir de los artistas urbanos que lo plasman. La sociedad actual se caracteriza por la diversidad de manifestaciones que acuna en su seno, y cada una de ellas representa un sentir, una proyección de la colectividad que la proyecta. Por ello, el presente artículo busca recoger, de algún modo, algunas perspectivas frente al arte urbano y su impacto en la sociedad; para ello es necesario definirlo, comprender los alcances que ha tenido hasta el momento y de qué forma se ha relacionado con la ciudad, puesto que es una expresión propia del contexto urbano en su espacio público. Por último, se busca reconocer la conexión existente entre el arte urbano y la filiación generacional de cierto rango de población. El documento se elaboró sobre la base de la revisión de información secundaria como investigaciones previas, textos y videos que nutren el campo investigativo del tema abordado, así como entrevistas con artistas urbanos que han intervenido espacios en Bogotá, Colombia.

Palabras clave: arte urbano, ciudad, globalización, participación.

Abstract

The purpose of this document is to generate an analysis and reflection about urban art in the globalized city and its impact on society; also understand the advances that artistic expression has in today's world and the changes it presents, especially from the urban artists that shape it.

Today's society is characterized by the diversity of manifestations that cradles within it, and each of them represents a feeling, a projection of the community that projects it. Therefore, this article seeks to collect in some way, some perspectives on urban art and its impact on society; to do this, it is necessary to define it, understand the scope it has had so far and how it has been related to the city, since it is an expression of the urban context in its public space. Finally, it seeks to recognize the connection between urban art and the generational affiliation of a certain population range.

The document was prepared based on the review of secondary information such as previous research, texts and videos that nurture the research field of the subject addressed, as well as interviews with urban artists who have intervened spaces in the city of Bogotá - Colombia.

Keywords: Urban art, city, globalization, participation.

* Licenciado en Educación Básica con Énfasis en Ciencias Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas; tesista e investigador de la línea de Lenguaje e Interpretación Cultural-Énfasis en Lenguajes Culturales de la Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria. Ha sido editor y redactor de contenidos para libros de texto en el área de ciencias sociales y geografía en varias editoriales nacionales. gocosio6@hotmail.com

Introducción

La ciudad actual es el fruto del continuo construir de una infinidad de factores; es un producto inconcluso en constante formación, es unión, mezcla, simbiosis, es la expresión de la diversidad de una sociedad. La ciudad representa el engranaje de cada uno de los factores que operan en el mundo actual y el resultado de su interconexión.

El arte urbano hace parte de los factores que coexisten en el ámbito citadino y, como tal, genera impacto, afinidades y discordias; produce sensaciones, comunica ideas, sentimientos y posturas. El arte urbano se ha tomado las grandes capitales del mundo y Bogotá no es la excepción, pues en ella confluye a la par de su agitada cotidianidad. Es, más que una creación visual, un constructo que genera un amplio espectro de posibilidades y que mantiene en constante evolución.

Se tiene, entonces, el arte urbano como expresión por excelencia de la ciudad del siglo XXI y por ello resulta interesante su abordaje y reflexión, en pro de lo que puede suscitar a partir de los resultados obtenidos y lo que podrá originar hacia el futuro.

A raíz de ello se aborda la definición del arte urbano desde diferentes perspectivas para comprender su surgimiento e intencionalidad, luego se revisa su contexto de ocurrencia donde se establece como característica esencial su emplazamiento en el espacio público urbano. De igual forma, al tratarse de una expresión pública y cargada de un fuerte sentido crítico, su radio de acción entra en la dinámica de lo político y con ello se orienta la reflexión hacia la condición juvenil como clave —no única, pero sí esencial— de vinculación con la expresión artística en el espacio público urbano.

Arte urbano en el mundo de hoy

Para hablar del arte urbano es necesario iniciar por el espacio que lo contiene; la ciudad es el punto, por excelencia, de confluencia de expresiones

sociales, políticas, económicas y, por supuesto, artísticas. Ese conglomerado de casas y edificios, de vehículos y personas, de vías y comercio, que como Castells lo determina, se caracteriza fundamentalmente por la “dimensión y la densidad” (Castells, 2014), pero sin dejar de lado la cuestión cultural, puesto que la ciudad y lo urbano mismo, no solo corresponde al espacio físico y las condiciones materiales que él contiene, sino que también se acude al uso e interiorización de los espacios por parte de los habitantes, como bien lo aclara Armando Silva (2006) e incluso amplía, al reflexionar sobre los impactos que genera cada hecho en la ciudad y a su vez la forma en que la ciudad impacta en el desarrollo de los hechos y los sujetos que acuna.

La ciudad ha surgido desde la antigüedad como una forma de organización social del espacio que responde a ciertas necesidades de sus habitantes; esa unión de diversas tribus que claramente bosqueja Fustel de Coulanges (2004) en su “ciudad antigua” y que va a dar aire a un sinnúmero de características que tienen punto de encuentro en ella. Históricamente, se dio a este espacio la potestad de hacer sociedad o consolidar sus formas primitivas. Hablar de la familia hace necesario comprender el papel de la ciudad en el proceso y, a su vez, la familia yace como una pieza esencial para el surgimiento y posterior desarrollo del conglomerado citadino; este es solo uno de los muchos ejemplos que se suscitan al revisar el trasegar de lo que aquí nos compete.

El hecho de ser reconocido dentro de un escenario de derechos y deberes, el ejercicio de la participación, las prácticas que apuntan a lo religioso y sus espacios de encuentro, todo ello se enlaza con la génesis y avance del constructo de la ciudad. Ahora bien, con el trasegar de la ciudad a lo largo de la historia, las dinámicas se han ido complejizando y forjando un entramado más complicado de dilucidar a simple vista, hasta llegar al escenario donde se trasciende las fronteras nacionales y las dinámicas se fortalecen a partir de lo global.



Figura 1. Calle 26 con carrera 13, Bogotá, Colombia

Fotografía del autor.

Resulta interesante ver cómo una organización del espacio local se supedita a situaciones que exceden su territorio; comprender que la globalización como proceso de interconexión a nivel mundial, ha tocado a la puerta de las urbes a lo largo y ancho del globo terráqueo y las ha introducido en un juego en el que es ella quien impone las reglas.

Muchos autores han reflexionado sobre las marcas propias del proceso de interconexión, sobre los diferentes niveles que aborda y sus actores, y en razón de ello se reflexiona sobre un sinfín de conexiones que con el tiempo ahondan más sus raíces, para articular todo aquello que entra en la esfera social.

Es por esto que la ciudad no es ajena a la globalización, que su estructura y vivencias se enmarcan en lo mundial y que sus habitantes son artífices y receptores de una cultura entremezclada con lo mundial y que impregna al orbe con sus características. Se consolida una *creatura cultural* que replica al mundo y se multiplica en él; un constructo que en su arquitectura, en sus

celebraciones, en su comercio, refleja el impacto de lo exterior, pero que también exporta su imagen al mundo y se internacionaliza cada vez más.

La esencia de comprender el espacio donde se realiza la intervención artística radica en lo fundamental que este resulta para el artista, puesto que, siguiendo a Brea (2004). La organización social del contexto impacta en la producción del artífice urbano, que se encuentra directamente implicado en las “prácticas de comunicación y producción simbólica” que se desarrollan en cualquier sociedad.

Ahora bien, en cuanto al arte urbano, el camino de inicio no es tan claro como pareciera, pues el objeto de esta indagación es el resultado de la convergencia de diversos elementos, de cierto modo, contrarios entre sí, puesto que aducen a técnicas y prácticas diferentes que incluso distancian los sentidos y los objetivos que se persiguen.

Entendemos arte público como todo aquel que se emplaza en los espacios comunes de la ciudad como los parques, la calle, las plazas, entre otros (Vásquez, 2016); es aquella expresión que

trasciende el muro de la galería, es la construcción artística abierta al transeúnte, al público en general sin distingo alguno. El *Diccionario de la Lengua Española* (RAE, 2020) hace referencia de *arte callejero* como aquel que se ejerce en la calle aludiendo a expresiones como la música, pintura, grafiti, teatro o cualquier otro tipo de arte expresado en dichos espacios urbanos y esto marca una diferencia inicial desde la misma enunciación pues lo menciona como callejero más no como urbano. Lo anterior refleja la amplitud existente para nombrar y definir con claridad el asunto que se aborda.

El mundo actual, y prácticamente cada una de sus urbes, exhibe obras artísticas en el espacio público, aunque, dicho sea de paso, no todas ellas con la misma carga de significado y sin perseguir los mismos objetivos. Cada ciudad muestra a sus habitantes —y al mundo— intervenciones artísticas que proyectan ideas y buscan impactar con sus mensajes. Cada objeto que se emplaza en el espacio modifica la percepción del mismo, las posibles dinámicas que allí se generan y hasta el tipo de población que acude ante dicha expresión. Todo lo anterior genera un conjunto de elementos que le son propios a las expresiones artísticas abiertas al público.

Por su parte, Alberto Saldarriaga Roa plantea un esbozo del proceso histórico vivido por las manifestaciones artísticas y la modificación de los espacios empleados para tal fin (Saldarriaga, 2011). De igual manera, se plantea el papel de la ciudad en el proceso de transformación del arte, del paso de la escultura tradicional histórica, del auge del componente ornamental en espacios abiertos y el cambio hacia la puesta en escena de otras perspectivas propias de los nuevos artistas que plasman posturas más complejas que las tradicionales que buscan fortalecer procesos históricos en busca de identidad, instituir personajes como figuras esenciales de reconocimiento popular y demás elementos considerados cotidianos en las expresiones artísticas, para crear nuevas visiones de sus creaciones y proyectar otros análisis por parte de quienes receptan sus mensajes gráficos.

Por lo anterior, se puede decir que el arte ha mostrado cambios desde lo escultórico, pasando por aquel que plasma situaciones históricas, llegando a creaciones con postura crítica frente a las situaciones propias de la sociedad contemporánea, creando la necesidad de reconocer, no solo la actualidad artística y sus manifestaciones, sino también poder dar cuenta de sus procesos y los cambios sufridos.

El arte ha pasado de lo culto y exclusivo de ciertas élites para erigirse como elemento constitutivo del paisaje urbano, ampliado a esferas más populares de la sociedad, y proyectando posturas que exceden lo oficial y sus pretensiones. Se ha convertido, entonces, en un interesante vehículo que transporta una amplia gama de sectores y sentires sociales, que se logran identificar por medio de sus trazos, de sus letras y colores; también, debido a los espacios a los que acude para establecerse y brindarse al público circundante, se instaura como más accesible a diversos públicos; se ha encargado de volverse global.

Comprender la dimensión del arte urbano sobrepasa la mera observación de lo elaborado en el espacio público, puesto que dichas intervenciones tienen un mensaje intrínseco que desea comunicarse; además, cada lugar genera un impacto y un significado diferente a las obras realizadas. El arte enmarca de otra forma el espacio en que se desenvuelve y de igual manera, las ideas que este proyecta.

Ahora bien, la política ha empleado dinámicas propias de la expresión artística en espacio público buscando la edificación de parámetros comunes para la población; legitimar sucesos, personajes, lugares. Ha convertido, en muchos momentos de la historia, el arte expresado en lo público, como camino para transmitir sus posturas, y las ideas que persigue o que desea instaurar y legitimar, o también como la mejor forma de generar una idea, incluso, de nación alrededor de los elementos instaurados (esculturas, monumentos, cuadros).

El arte urbano es, en tanto se interrelaciona con el espacio y sus habitantes, de ese modo se

configura, se consolida por medio de la interacción y puede llegar a generar mucho más que comentarios; puede convertirse en la excusa, en el reactivo para la transformación de espacios.

Peter Bergtsen (2014, p. 11, citado en Herrero, 2017) afirma sobre esta cuestión: “el término *street art* no puede definirse de manera concluyente, ya que lo que abarca se negocia constantemente”, y la afirmación resulta precisa al dimensionar el espectro de elementos que confluyen en el arte urbano y la multiplicidad de artistas que se expresan mediante él. Emilio Fernández (Herrero, 2017) investiga sobre el arte urbano y su definición, así como su conexión directa con el espacio y todo lo que de allí se desprende, concluyendo en parte que, “es prácticamente imposible llegar a un consenso sobre la denominación del movimiento” artístico. Incluso, afirma que su trabajo no apunta a definir absolutos sino más bien al reconocimiento de la amplitud que se encuentra en la expresión artística investigada.

Según Ricardo Klein (2013) en el espacio público se generan continuas confrontaciones, conflictos y disputas debido a la diversidad de la ciudadanía. Esta situación, expuesta por Palacios y Klein, es lo que da pie a utilizar el arte público como arma de denuncia, como forma de plantar cara a las injusticias sociales, de contrarrestar la voz de las clases dominantes o como herramienta para resolver problemas a través de la concienciación. Esta nueva posición del arte público es la que ha venido a ocupar el arte urbano. Es aquí cuando entramos de lleno en el arte público y el arte urbano. Es la nueva visión otra postura que adquiere el arte al ser establecido en los espacios abiertos de la ciudad.

Pero no es solamente el hecho de “poner el arte en el espacio público”, el que lo dimensiona de otra manera, sino que ello debe estar acompañado de las dinámicas de la ciudad y su población, ya que son estas las que terminan apuntando al espacio público como una buena opción para manifestar tensiones e inconformidades. Disponer el arte en espacios abiertos es el paso inicial, pero el camino se dispone de mejor manera al conectar el arte con lo que circunda el espacio, con la ciudad y los

ciudadanos, al vincularlo con las nuevas formas de la ciudadanía y los impactos que forja.

Pero llegados a este punto volvemos a afirmar que el arte urbano es arte público, pero no todo el arte público es arte urbano.

El colectivo Wochenklausur define algunos objetivos del arte, asegurando: una de las funciones del arte ha sido siempre la transformación de las condiciones de vida. Desde el rechazo del modernismo a la autoridad fundamentalista, el arte ha sido un dominio fértil para colocar en duda tabúes irracionales y estándares de valor heredados, así como para la corrección de desequilibrios sociales. (Wochenklausur, 1993, párr. 3, citado por Herrero, 2017)

Entonces, el colectivo Wochenklausur establece una premisa fundamental para la reflexión acerca del arte y sus intenciones, una visión que abre el debate hacia nuevos horizontes y que refresca las perspectivas que se han generado del arte tradicionalmente. Se acerca a las dinámicas actuales resaltando que el arte ha tomado nuevos rumbos para buscar manifestarse más allá de lo estipulado y con esto se crea una nueva estela investigativa que apunte a la comprensión del *nuevo arte*.

Por su parte, Danko (2009, citado por Blanché, 2015, p. 33, citado por Herrero, 2017) también define el arte público como un arte legal y afirma que no es *street art*. Habla de que se trata de arte ubicado en la calle y sacado de los museos para democratizar el acceso de la ciudadanía al arte moderno. El autor reafirma dos elementos claves, a saber, por un lado, afianza la idea de varios autores y artistas acerca de la diferenciación del arte público, el arte urbano y el *street art*. Por otro, enfatiza en el hecho de “democratizar” el arte permitiendo su acceso y disfrute a todos aquellos que circunden espacios públicos, fortaleciendo la apertura y participación de cada vez más ciudadanos, se enarbola la idea romántica del arte público en la que se manifiesta que es una forma de democratizar el arte para toda la ciudadanía.

De igual forma, se debe tener en cuenta que la expresión del arte urbano resulta más efímera debido a su condición de ilegalidad, mientras

que el arte público, al ser contemplado y avalado por la norma, puede mantenerse en el tiempo sin dificultades mayores a las climatológicas. El componente normativo también impacta de forma considerable y acrecienta las diferencias entre unas y otras expresiones. Por su parte, el *street art*, resulta de una intención individual (el artista), mientras que el *public art* proyecta, muchas veces, gran cantidad de sentidos y posturas, demostrando que la composición del arte va mucho más allá de una postura única y exclusiva de un solo autor; el arte también ha trascendido hacia las colectividades tanto en su creación como en su acogida.

Cada expresión, cada imagen, cada pinta que se establece en el espacio público urbano, cada creación de los artistas y la sensación que genera en quien la percibe, genera multiplicidad de huellas en la ciudad y quienes la habitan y es precisamente ello lo que se abordará a continuación para extender la reflexión desarrollada.

La relación expresión-experiencia a partir de la acción del arte urbano en las ciudades

La expresión artística va más allá del gráfico, excede los límites de la pared, del muro, de la esquina, puesto que se vincula con el ciudadano, con el transeúnte; genera interrelaciones con el espacio y se interconecta; se convierte en mediador de lo que se desarrolla a su alrededor y de igual manera consolida nuevos espacios y dinámicas para los ciudadanos.

El texto de diseño gráfico y arte urbano, como instrumentos para el desarrollo social, plantea el papel determinante que puede llegar a tener la implicación de los trabajadores del reciclaje en São Paulo, Brasil, en la esfera del arte por medio del programa Pimp My Carroca, donde brindaban, por medio del programa y la participación en él, la posibilidad a los trabajadores del reciclaje de interactuar en procesos de autoestima, fortalecimiento, reconocimiento e incluso derrumbamiento de los estereotipos creados alrededor del trabajo que desempeñan (Martins, 2018). Con lo anterior, se pone de manifiesto que el diseño

gráfico, socialmente orientado, se aproxima al arte urbano activista en lo que se refiere a la búsqueda por la atención de individuos y su consiguiente despertar para la reflexión y toma de decisiones en pro de un grupo, del colectivo; un claro ejemplo de que la globalización no solo funciona para emitir en la onda de lo económico sino que también transmite en términos de lo cultural, de lo artístico.

El proceso descrito en el texto de Martins y Campos muestra con claridad la posibilidad de uso del arte en pro de lo social. Plantea la acción directa de diseñadores que buscan un impacto positivo para ciertos sectores de la sociedad brasileira, creando con ello una variable del arte urbano al propender por una esfera de aplicación “más social”, si así se quiere. Se identifica que el arte puede modificar los imaginarios sociales instaurados hacia ciertos grupos con el solo hecho de inmiscuirlos en su proceso de creación visual. De igual forma se plantea un escenario en el que la manifestación visual es empleada con fines *sociales* claros y ello le brinda al arte urbano una connotación muy diferente a la socialmente creada; fortalece escenarios de participación y apropiación del arte y el espacio público, así como una clara proyección que trasciende la expresión gráfica para ingresar a la zona de interrelación y forjar vínculos que lo conviertan en un proyecto de impacto más fuerte para la comunidad.

Del mismo modo, Bogotá ha tenido, en las últimas décadas, un desarrollo similar al de muchas ciudades del mundo ya que sus objetivos obedecen a intereses muy similares. En “Bogotá y el arte urbano” se examina la experiencia urbana de los habitantes de la Bogotá contemporánea a partir de su relación con el espacio abierto, la calle y las manifestaciones artísticas presentes en ella (Rodríguez, 2011).

El arte en Bogotá ha transitado por cambios propios de las grandes urbes; ha pasado de espacios confinados y de cierto modo exclusivos, a lugares abiertos a diversos públicos, espacios a cielo abierto e incluso se ha diversificado la expresión que ha pasado de lo monumental a otros tipos de expresiones como galerías, murales, exposiciones

fotográficas, composiciones y demás. Este paso ha buscado acercar el arte al ciudadano del común, pero se identifica un alto desconocimiento por parte de la población de la ciudad, incluso llegando a generar actos contra las manifestaciones artísticas que se han dispersado por diferentes zonas de la urbe. Hay un amplio vacío en cuanto a la aproximación al arte por parte de grandes capas de la ciudadanía y ello dificulta la posibilidad de conocimiento, producción y apropiación de este.

Pero no solo Brasil y Colombia son escenarios de investigación en cuanto a las dinámicas propias del arte urbano y su impacto; a lo largo del mundo se han desarrollado investigaciones que nutren el corpus informativo respecto al arte urbano y ello ratifica la amplitud del espectro investigativo y amplía las posibilidades de encontrar más elementos susceptibles de indagación para producir nuevos conocimientos frente a la expresión artística del arte urbano. Así mismo, refleja la globalización del arte urbano y, en buena medida, de sus posturas resistentes y críticas frente al proceso económico y político mundial.

En “Ciudades tatuadas, arte callejero, política y memorias visuales”, se aborda el arte callejero y los modos en que este configura formas de la memoria y agenciamientos políticos en las culturas visuales contemporáneas, a partir de dos interrogantes: ¿cómo posibilitan las expresiones y estéticas del arte callejero la reconstrucción de memorias?, y ¿de qué manera estas expresiones artísticas agencian formas de lo político? Para responderlos, se analizan intervenciones de arte callejero en San Francisco, Nueva York y Bogotá (Herrera, 2011). El trabajo es un avance sobre el rastreo de diversas expresiones culturales y sus formas de movilización de la memoria en entornos urbanos, y se inscribe en una investigación más amplia sobre memorias de la violencia política. El trabajo aborda un nuevo elemento de forma explícita, y es el componente político de las expresiones artísticas; si bien lo político de la acción

siempre se halla presente por tratarse, en especial, de espacios públicos, en este caso, se aborda desde la memoria con fines políticos. Se bosqueja así un nuevo papel para el arte urbano, y es aquel por medio del cual se utiliza como herramienta para mantener o recordar sucesos o personas que marcan políticamente a la sociedad. A nivel mundial, las urbes se han visto irrumpidas por expresiones artísticas en los espacios públicos que avanzan hacia la reflexión del acontecer cotidiano de sus contextos y buscan promover nuevas posturas sociales ante lo sucedido.

Es por esto que se comprende que “el grafiti es el arte por antonomasia de la ciudad contemporánea, una forma artística que transforma los muros de la ciudad en receptáculos de sorprendentes metamorfosis formales. Es el arte de la palpación urbana” (Josep Catalá, citado por Restrepo, 2015), es decir que el arte urbano es, en buena medida, el reflejo propio de la ciudad actual y de sus dinámicas, de sus gentes.

La expresión artística data de varias décadas atrás (cuatro o cinco) y devela sentires, luchas, búsquedas y construcciones de identidad; el arte se torna en vehículo transmisor de los grupos sociales que le dan uso en ciertos espacios. Se puede decir que el arte urbano tiene, por sus formas, los lugares y sus dinámicas, una importante carga desde lo político y muestra de ello es la proliferación de dicha manifestación en ciudades como Nueva York y San Francisco en Estados Unidos, Bogotá en Colombia o São Paulo en Brasil.

Quienes hacen parte de ella se encuentran en una constante lucha entre la “ilegalidad” que es constituyente del grafiti y las nuevas formas que se han aproximado a la institucionalidad que le modificarían su sentido de algún modo. Se percibe, entonces, la existencia de posturas diversas ante un fenómeno de tal magnitud y que cada vez cobra más fuerza y protagonismo en las grandes urbes del mundo.



Figura 2. Calle 26 con carrera 14, Bogotá, Colombia

Fotografía del autor.

Otras ciudades colombianas muestran un fuerte acercamiento al fenómeno en cuestión; espacios como Cali y Medellín han sido escenarios propicios para dicha expresión. También, se identifica una investigación que presenta el análisis realizado en Ibagué sobre las dinámicas de intervención del arte callejero en el espacio público, teniendo en cuenta los procesos de conformación de colectivos juveniles, la relación entre

grafiteros y entes gubernamentales y la percepción de la ciudadanía sobre esta práctica urbana (Lopera y Coba, 2016).

Estas dinámicas de intervención empezaron a ser estudiadas en junio del 2013, en una investigación más amplia que contempló dos etapas: la primera orientada a la revisión de la normatividad sobre espacio público y arte callejero, y al análisis de contenido de las noticias publicadas

sobre el tema en el periódico local *El Nuevo Día*. La segunda etapa correspondió a la aplicación de encuestas a los habitantes de la ciudad y entrevistas a jóvenes grafiteros.

Como resultado se identificó que el grafiti como práctica social irrumpe en diferentes escenarios, pero manteniendo la lógica de concentrarse en espacios ciudadanos. La visión acerca del arte urbano, y más específicamente del grafiti, sigue siendo la de un acto carente de sentido y más enfocado en un comportamiento vandálico; se pone de manifiesto un alto nivel de desconocimiento sobre todo aquello que constituye el arte urbano. Aun así, cada vez es más latente la necesidad de espacios reconocidos, desde la institucionalidad, y destinados a dichas prácticas, aunque, según algunos partícipes, sería contrario a la concepción de lo que es el grafiti.

Por donde se le mire, el arte urbano siempre genera intrigas, inquietudes, es un tema espinoso para la sociedad actual y sus formas de ser, de actuar, aun con los avances y las nuevas visiones de sociedad, la expresión artística en espacios abiertos genera y generará controversia, máxime cuando se adjudica la dinámica creativa de dicha expresión, en especial, a los jóvenes, puesto que son un segmento de la población que acuna ciertos rasgos que la sociedad tilda de inoportunos y sin fundamento.

Todo lo anterior desemboca en un elemento adicional dentro del enmarañado que teje la dinámica del arte urbano; es la acción política que se genera alrededor suyo. No es un secreto que la institucionalidad ha tenido ciertas tensiones frente a las labores que se desarrollan con el arte urbano y por ello resulta vital dar un vistazo a lo que respecta con dicho componente y de paso referenciar el impacto político de quienes crean el arte.

Espacio público, prácticas y usos desde el arte urbano

El espacio público es el escenario, por excelencia, del arte urbano. Lo anterior regenta la actividad artística a lo político, puesto que dicho espacio de desenvolvimiento le politiza por completo.

También lo que se plasma, en muchas oportunidades, alude al campo de lo político y la política, así como su impacto para la sociedad.

En “Arte, política y subjetividad, algunas reflexiones a partir del análisis del Grupo de Arte Callejero” (Marile, 2015), se pretende analizar algunas intervenciones del Grupo de Arte Callejero (GAC) para, a partir de ellas, lanzar ciertas reflexiones en torno a las articulaciones entre arte, política y subjetividad.

Se trabaja a partir de las prácticas señaladas, sobre los modos de hacer política del grupo, así como en torno a la problemática de la subjetividad política, mostrando cómo estas prácticas evidencian, a partir de las formas en que recodifican y se apropian del espacio público, no solo renovados modos de hacer política desde el arte sino también un intenso trabajo sobre la dimensión estética de esta; se evidencia un claro acercamiento entre el componente artístico y el político, en el accionar del colectivo GAC y, por ende, en el ejercicio del que se habla aquí. Se tiene entonces una marcada influencia en las dinámicas de la población, no solo por parte de la institucionalidad sino también desde los colectivos artísticos que encaminan sus propuestas en pro de fortalecer la participación.

Por otro lado, la investigación sobre el grafiti relacionado con el arte urbano, el diseño y la comunicación visual, la cultura social y política en Bogotá (Gama y León, 2016) aborda temas que se concentran en el sentido político del impacto de la expresión artística. Se comprende allí que las diferentes organizaciones sociales asumen el manejo del espacio público de formas muy diversas a partir de su interrelación con los demás e incluso el desarrollo económico que tienen; lo anterior, enlazado al enfrentamiento radical con las leyes, su clasificación y su exigencia según el estrato social ha hecho de los espacios públicos de Bogotá, una ciudad con paredes que hablan, una ciudad que manifiesta, por medio del arte, muchos de sus sentires y a la vez la posiciona como una capital clave a nivel mundial en la escena del arte urbano.

Las posturas frente al arte urbano se encuentran divididas, puesto que, aunque no es tomado como algo malo —para algunos—, mientras que es vandalismo para otros, en general, despierta en muchos, opiniones diversas y sobre todo una subestimada valoración de los artistas hacia una expresión liberal y democrática de un sistema que los aleja de cualquier exhibición del arte tradicional. Se toma por “desocupados” o “antisociales” a quienes se manifiestan por dicha vía y se les desproveen de cualquier carga artística, cultural y política, tanto a ellos como a sus creaciones.

Es compleja la definición del arte urbano en un contexto como el bogotano; reconocer el sentido que este tiene y la carga simbólica que lo acompaña. La subjetividad enmarca la visión de la expresión en los espacios públicos. Ahora bien, los entes gubernamentales han buscado regular la actividad artística en los espacios públicos pero la realidad social excede la norma. Instancias como el Plan de Ordenamiento Territorial (POT) o la misma Constitución nacional abordan temas neurálgicos para dicha temática, pero aun así la tensión es latente en el contexto ciudadano que también ha abierto sus puertas al turismo so pretexto del disfrute de la expresión artística en muchos sectores de la ciudad, especialmente en La Candelaria antigua y el sector centro. Esto último vuelve a apuntar a Bogotá en las dinámicas propias de la interconexión que suscita la globalización.

Otro de los elementos a tener en cuenta es la percepción de los propios creadores —artistas— que tienen claro que su expresión tiene una carga política, pero prefieren (la gran mayoría) mantenerse en el anonimato, debido a la carga histórica negativa que lleva consigo el grafiti.

De igual forma, Chacón Cervera y Cuesta Moreno (2012), en “El grafiti como expresión artística que construye lo político”, reflexionan sobre la posibilidad del arte como espacio de interacción, creación y transformación de mundos donde lo político es un eje fundamental en la constitución de subjetividades, estableciendo el arte como escenario convergente de mundos, perspectivas y

cosmovisiones que permiten mucho más de lo que a simple vista se pueda ver.

En ese marco, se observa al grafiti como expresión de lo político, especialmente, como una perspectiva que rescata saberes culturales propios desde la puesta de creaciones artísticas en el espacio público de Bogotá. Finalmente, se observan las posibilidades de socialización y edificación de memoria de las expresiones artísticas. Se plantea el arte como una opción fuerte de expresión desde lo social. Se vincula al artista con el espacio y con el espectador del arte mismo, demostrando que se tejen interrelaciones que cargan de sentido y nuevos significados la labor del artista gráfico.

También se acude al hecho en el que el arte promueve procesos de crítica y fortalece el ámbito de la memoria, lo que a su vez deviene en un impacto político que apunta a la crítica de las realidades en las cuales se inscriben los sujetos que se hallan alrededor de la expresión gráfica. Se plantea, entonces, que la carga política del arte urbano, y en especial del grafiti, está latente en cada trazo, en lo que se desea plasmar pero que incluso lo excede ya que el arte se presta para múltiples interpretaciones, lo que va a determinar la riqueza e importancia que puede tener la manifestación artística en un espacio como el bogotano.

Pero la agitación que genera el arte urbano, los impactos sociales y políticos se han encaminado —tradicionalmente— hacia ciertos sectores de la población y, aún más, a determinados rangos de edad en los cuales se muestra más “posibilitado” de intervenir. Aparece lo generacional en la expresión artística y por ello se erige como una nueva clave para seguir develando la indagación.

Condición juvenil y arte urbano

El arte urbano como expresión social resulta amplio e ilimitado, pero a pesar de ello, se inscribe, primordialmente, en el grupo social juvenil. Dicha facción poblacional se halla más ligada al escenario artístico abordado; se ha escriturado, en buena medida, el arte urbano a los jóvenes.

Acorde a lo anterior, se encuentra el producto de la investigación: “Imágenes e imaginarios en la ciudad: el arte urbano y la producción de sentidos políticos juveniles”, llevada a cabo durante el primer semestre del 2011, en Bogotá. Tal investigación se propuso identificar la trama de significaciones que articula el arte urbano, a partir de las experiencias y sentidos que le otorgan los jóvenes que encuentran una forma de expresión allí (Uribe, 2011).

Aunque el arte urbano no es una actividad exclusivamente juvenil, el estudio demuestra que los jóvenes son los mayores productores o consumidores de este tipo de prácticas artísticas, dentro de las cuales se pueden destacar: el posgraffiti, el estencil, las calcomanías, los fanzines, etcétera. Xavier Ballaz (2009) incluso menciona como una de las diversas posibilidades del grafiti a un segmento poblacional de jóvenes socialmente desfavorecidos que entran en la dinámica de muchos otros actores del arte urbano, pero que por su condición, bien sea de edad o económica, no gozan de los mismos beneficios o reconocimientos que algunos otros que ya se han “consolidado” en la escena artística urbana, incluso a nivel mundial.

El arte urbano no solo es una práctica artística que transforma la apariencia de la ciudad, sino, también, una actividad por medio de la cual se configuran nuevas significaciones sobre la situación presente. En este sentido, los imaginarios instituidos en relación con el arte, la ciudad y la política son resignificados gracias al potencial creativo de los artistas callejeros.

Históricamente, se ha tildado a la juventud de etapa en la cual los sujetos no muestran el interés necesario en los asuntos de la política, y en que todo se hace de manera muy superficial, pero, de modo alguno, el arte urbano se erige como herramienta de expresión de sentires, como mecanismo de participación, en especial, de los jóvenes; el grafiti se convierte, entonces, en un excelente medio de expresión de las inquietudes sociales de las últimas décadas en muchas ciudades del mundo.

La intención es comprender que los jóvenes se interesan por los asuntos políticos pero su acción

no es directa sobre estos, sino que más bien se emplean mecanismos diversos por medio de los cuales se impacte a grandes grupos que puedan llegar a percibir lo que se plasma mediante el arte urbano.

La investigación desarrollada en Ibagué (Lopera y Coba, 2016) arroja luces sobre los jóvenes y su participación artístico-política, puesto que pone en escena a dicho sector poblacional gracias al desarrollo de colectivos juveniles que propenden la articulación propia, a la vez que buscan la conexión con entidades gubernamentales con el fin de articular sus proyectos y contar con el visto bueno para realizar sus intervenciones en el espacio público sin que ello represente dificultades legales en su contra.

Se presenta un claro escenario en el que se pone de manifiesto la búsqueda de otras formas de accionar y a la vez de concebir otros impactos posibles para sus intervenciones futuras. La juventud se muestra, entonces, como una población que está yendo más allá de lo tradicional y, con esto, saliendo del calificativo de “vándalos” que no conciben seriamente las intervenciones que realizan y lo que ellas pueden generar.

Los jóvenes no son los depositarios exclusivos de las expresiones del arte urbano, pero sí aquellos que más se conectan con dichas acciones. Lo anterior no los estigmatiza ni encasilla, más bien permite ampliar el horizonte de posibilidades y el reconocimiento de una *fuerza social* que cada vez adquiere más ímpetu y puede convertirse en líder del proceso expresivo del arte y otros más.

Por otra parte, el escenario de la globalización y su característica inmediatez en las comunicaciones y el uso ampliado de las redes sociales, ha impactado a la población joven, pues son ellos el foco referencial de dichos elementos; son los principales usuarios y promotores de lo que circula en las redes, son aquellos que se impregnan más fácilmente de los nuevos medios de información y comunicación y por ende van un paso más adelante en la interrelación con otras latitudes que también se debate entre la expresión artística en los espacios públicos y todo lo que ello genera.

Muy seguramente la discusión de la juventud y las acciones en las que se involucran es tan amplia que se podría dedicar mucho más tiempo y esfuerzo en dilucidarla.

Conclusiones

Es un común denominador el hecho de encontrar diversas aristas acerca del arte urbano, incluso otras conceptualizaciones que, aunque suenan similares, distan en sus propósitos y formas de ejecución. Además, la pluralidad atraviesa los diferentes actores que allí convergen, pasando por los artistas, los receptores del arte e incluso quienes se han dedicado a investigar al respecto.

También se generaliza el hecho del papel político que desempeña el arte urbano, tanto por los espacios en que se desarrolla como por los mensajes que plasma. De igual modo, se amplía la dimensión política a la conexión que se tiene históricamente con la institucionalidad, bien sea por el rechazo que recibe de esta o por las nuevas opciones que busca forjarse gracias al reconocimiento y regulación.

Ahora bien, aunque se brinda un papel determinante a quienes desarrollan las intervenciones artísticas, ningún resultado actual los erige como completamente definitivos en el escenario del arte urbano, aun teniendo en cuenta que son los actores principales dentro de la creación artística. Así mismo, no se termina de definir la dimensión que tiene el arte urbano y hasta dónde puede llegar como expresión actual del sentir social. Lo anterior abre la posibilidad de encaminar investigaciones para responder acerca de quienes crean las expresiones gráficas, así mismo para buscar acercarse a la definición y distinción del objeto de análisis e incluso de todo aquello que puede llegar a generar el arte urbano en sociedades tan complejas como las que coexisten en la actualidad.

De igual modo, el arte urbano ha consolidado a Bogotá como un referente a nivel continental y mundial por lo amplio de su expresión y la variedad de técnicas que emplea. Llegar a ser reconocida dentro del top 10 mundial de las ciudades con más muros intervenidos, significa que Bogotá, en poco más de dos décadas, ingresó al escenario mundial de la expresión artística pública, lo cual redundará en cada vez más turistas —nacionales y extranjeros— en busca de la experiencia del arte urbano en zonas tan reconocidas como La Candelaria antigua.

El grafiti ha trascendido en su definición tradicional de choque y vandalismo, para convertirse en *expresión consensuada y ordenada del sentir social*. Si bien algunos mantienen el arraigo del grafiti con lo *ilegal*, muchos otros —artistas entre ellos—, manifiestan que el mundo del arte urbano ha sufrido una transformación favorable para la expresión. Que el reconocimiento por parte de lo institucional le abre nuevos horizontes y, sobre todo, espacios al arte, que se debe ir más allá de plasmar una firma en procura del reconocimiento, para entrar a dialogar con los grupos sociales y buscar plasmar también sus sentires, sus frustraciones y anhelos, sus sueños y sufrimientos. El artista urbano debe abrir su mente al público y sus intenciones y luchas.

En países como Chile y Brasil se han generado críticas a la forma de hacer arte urbano, pues se considera que este ha perdido la postura crítica de sus orígenes para entrar en la misma intencionalidad del mundo globalizado por el capital financiero. Se afirma que “las pintas” ahora reflejan lo que impacta desde el mercado y sus fines, pero hay que ir más allá de la superficialidad y comprender que, así como la globalización ha entrado a modificar las dinámicas sociales a nivel mundial desde lo político y económico, de igual forma se debe modificar la puesta en escena de la expresión del arte urbano.



Figura 3. Calle 26 con carrera 24, Bogotá, Colombia

Fotografía del autor.

Los artistas urbanos actuales han trascendido —al igual que la globalización— las fronteras locales para ampliar su expresión, con el fin de enriquecer sus técnicas, sus prácticas; para lograr plasmar otros sentires en otros lugares, para interactuar con otros como ellos y con quienes viven, ocasional y habitualmente, sus obras en el espacio público. Afirman que la actitud desafiante continúa de la mano con el grafiti, pero que también se ha abierto el abanico de posibilidades al estétencil y al mural, sin olvidar los tags, los rayones o el bombardeo.

La globalización ha marcado la difusión de grupos hegemónicos de poder a lo largo y ancho del orbe, pero la inmediatez y conexión de las comunicaciones también han permitido que los *sin voz* se pronuncien en la escena social y planten sus posturas, usualmente críticas, ante la realidad de su entorno. Que aquellos que no engranan a la perfección en la agitada dinámica del mundo económico puedan interpelar ante la sociedad cuando sienten vulnerada su propia existencia. Tenemos entonces al arte urbano como una alternativa real de expresión.

Así como la ciudad se ha interconectado a cientos de lugares alrededor del mundo, y su cotidianidad es cada vez más globalizada y globalizante, así mismo, el arte urbano ha evolucionado, puesto que pasó de ser —en sus inicios, especialmente en Nueva York— un lenguaje exclusivo de aquellos que pertenecían a ese mundo —principalmente con los *tags* y el *lettering*— a mostrarse como una expresión abierta a la interpretación de quienes lo perciben e igualmente como mecanismo para denunciar situaciones coyunturales específicas que son, cada vez más, de manejo de amplios sectores de población. El arte urbano, así como la ciudad y la globalización son procesos inacabados que varían con la velocidad de la vida, en las sociedades actuales.

Para finalizar, Armando Silva (2006) asevera que “una ciudad se autodefine por sus mismos ciudadanos y por sus vecinos o visitantes”, lo que, de la mano del arte urbano y los movimientos poblacionales —tanto nacionales como extranjeros— que lleva consigo, hacen que Bogotá se defina y reconfigure, prácticamente, a diario.

Referencias

- Ballaz, X. (2009). El graffiti como herramienta social. Una mirada psicosocial a las potencialidades críticas del arte urbano. En I. M. Alonso, A. F. Liria y P. P. Sales, *Violencia y salud mental. Salud mental y violencias institucional, estructural, social y colectiva* (pp. 131-144). Latorre Literaria.
- Brea, J. L. (2004). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Editorial Cendeac.
- Castells, M. (2014). *La cuestión urbana*. Siglo XXI Editores.
- Chacón Cervera, J. C. y Cuesta Moreno, O. J. (2012). El graffiti como expresión artística que construye lo político: pluralidad de mundos y percepciones. Una mirada en Bogotá. *Revista Nodo* 7(14), 65-76.
- Coulanges, F. d. (2004). *La ciudad antigua*. Ediciones Universales; Gráficas Modernas.
- Gama, M. y León, F. (2016). Bogotá: arte urbano o graffiti. Entre la ilegalidad y la forma artística de expresión. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(2), 355-369.
- Herrera, M. C. (2011). Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales. *Nómadas*, 35, 99-117.
- Herrero, E. F. (2017). *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos*. Universidad Complutense de Madrid.
- Klein, R. (2013). El arte como expresión del territorio. *Ciudades*, 97, 59-64. https://www.academia.edu/5228417/El_arte_como_expresi%C3%B3n_del_territorio
- Lopera, A. y Coba, P. (2016, 10 de septiembre). Intervención del espacio público: percepción ciudadana del graffiti en la ciudad de Ibagué-Colombia. *Revista Encuentros*, 14(1), 55-71. <http://dx.doi.org/10.15665/re.v14i1.669>
- Marile, D. F. (2015). Arte, política y subjetividad. Algunas reflexiones a partir del análisis del grupo de arte callejero. *Revista Pilquen*, 18(2). <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sciarttext&pid=S1851-31232015000200002>
- Martins, V. S. (2016). Diseño gráfico y arte urbano como instrumentos para el desarrollo social. *Interações*, 17(4). [http://dx.doi.org/10.20435/1984-042X-2016-v.17-n.4\(07\)](http://dx.doi.org/10.20435/1984-042X-2016-v.17-n.4(07))
- Restrepo, C. (2015). Las palabras y los olores de la calle: construcción de las memorias y narrativas de ciudad a partir de los grafitis, los monumentos y las pintas en el espacio público. *Revista de Estudiantes de Ciencia Política*, 7, 9-20.
- Rodríguez, A. V. (2011). Bogotá: la ciudad y el arte urbano. En A. Rodríguez Vargas, *Ciudad contemporánea. Arte, imagen y memoria*. (pp. 21-68). Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Saldarriaga, A. (2011). Del arte urbano a las prácticas en la ciudad. En A. V. Rodríguez, *Ciudad contemporánea. Arte, imagen y memoria* (pp. 13-19). Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Silva, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. Arango Editores.
- Uribe, C. (2011). El arte urbano y la producción de sentidos políticos juveniles. VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Jóvenes Investigadores. <https://www.aacademica.org/000-093/108>
- Vásquez, A. (2016). Aproximaciones al arte público. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11 (2), 15-27. <https://www.redalyc.org/html/2970/297048612001/>



El habitante de calle: una representación imaginaria en tres películas del cine colombiano en las dos últimas décadas

Nicolás Pedraza Salamanca*

Recibido: mayo del 2020

Aprobado: septiembre del 2020

Resumen

El imaginario de habitante de calle comúnmente se ha concebido en criterios de marginalización, a partir de formas discursivas planteadas desde la misma realidad social. La gente en su cotidianidad utiliza expresiones peyorativas para aludir a este tipo de población, lo que indica una deshumanización en el discurso; así, por ejemplo, palabras como: indigente, desechable, loco, drogadicto, entre otras, son ya términos que la gente ha naturalizado culturalmente para referirse a estos sujetos sociales. Por tal razón, este artículo pone en evidencia en un análisis semiótico, cómo el cine marginal colombiano (al igual que otros medios de comunicación) hace uso de la pornomiseria para visualizar y reproducir discursos e imaginarios de habitante de calle. Para dicho análisis se hace referencia a tres películas del cine colombiano de las dos últimas décadas: *Buscando a Miguel* (Fischer y Göggel, 2007), *La vendedora de rosas* (Göggel y Gaviria, 1998), y *La sociedad del semáforo* (Camargo et al., 2010), reflejando así la proyección de imaginarios, a partir de una narrativa filmica en la que se recrean unas situaciones imaginarias en las que el espectador se abstrae y las relaciona con su entorno, lo que convierte al cine en una institución cultural.

Palabras clave: habitante de calle, imaginario, cine de la marginalidad, pornomiseria, institución cultural.

Abstract

The imaginary of inhabitant of street criteria has been conceived in criteria of marginalization, from discursive forms raised from the same social reality. People in their daily lives use pejorative expressions to refer to this type of population, which indicates a dehumanization in the discourse; Thus, for example, words such as: homeless, disposable, crazy, drug addict, among others, are already the terms that people have culturally naturalized to refer to these social subjects. For this reason, this article shows in a semiotic analysis, how Colombian marginal cinema (as well as other media) makes use of pornography to visualize and reproduce discourses and imaginations of street dwellers. For this analysis, reference is made to three Colombian cinema films of the last two decades: *looking for Miguel* (Fischer & Göggel, 2007), *the seller of roses* (Göggel & Gaviria, 1998), and *the traffic light society*

* Licenciado en Humanidades y Lengua Castellana de la Universidad Antonio Nariño, magíster en Investigación Social Interdisciplinaria de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Profesor en propiedad de la Secretaría de Educación de Cundinamarca. El presente artículo es producto del proyecto de investigación del mismo nombre de la Línea de Lenguaje e Interpretación Cultural, de la Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria. nicolaspedrazasalam@gmail.com

(Camargo, Garcia and Mendoza, 2010). Thus reflecting the projection of imaginary, from a film narrative in which some imaginary situations are recreated in which the viewer abstracts and relates them to their surroundings, turning cinema into a cultural institution.

Keywords: Street dweller, imaginary, marginality cinema, pornomiseria, cultural institution.

El fenómeno de la habitabilidad en la calle ha sido una temática de diferentes estudios académicos que han abordado desde el plano sociológico, pasando por el psicológico, el educativo e inclusive entidades estatales que han aportado a dar cuenta de factores, definiciones y consecuencias que llevan a un sujeto moderno a ser parte de los seres marginados. Es interesante ver, además, que estos estudios en sus discursos plantean que instituciones sociales establecidas como la familia, la educación, la iglesia e inclusive el mismo Estado son responsables y partícipes en el fenómeno de la marginalización. Ahora, desde el plano comunicacional, los medios masivos han contribuido en la construcción imaginaria del habitante de la calle, medios como el cine (en especial, el cine de la marginalidad) en sus obras narran y espectacularizan, a partir de la ficción, prácticas relacionadas con este tipo de población, esto lleva a cuestionarse lo siguiente: ¿Qué clase de imaginarios son construidos por los discursos y formas semióticas que se visualizan en tres películas del cine colombiano con referencia al habitante de calle en los últimos 20 años?

Para responder esta pregunta es necesario profundizar en la noción del cine y su influencia en el imaginario social. Asimismo, es necesario visibilizar una clasificación terminológica relacionada con el habitante de calle, y su vínculo icónico y léxico con producciones audiovisuales colombianas. Posteriormente, se hace un análisis del habitante de calle respecto al cine colombiano, a partir de lo que se denomina *cine de la marginalidad*, y su relación con el problema de la pornomiseria vista esta, como la espectacularización indiscriminada de situaciones vinculadas con los sujetos marginados. Seguidamente, se aborda el problema de lo real y el discurso de lo imaginado en el cine partiendo de la afirmación de que el cine es una

proyección de algo real, mas no es la realidad en sí, y cómo esta proyección recrea y afirma imaginarios en el espectador. Después, se presenta un breve análisis con referencia a la proyección del habitante de calle en tres películas colombianas *Buscando a Miguel* (Fischer y Göggel, 2007), *La vendedora de rosas* (Göggel y Gaviria, 1998), y *La sociedad del semáforo* (Camargo et al., 2010), las cuales permiten visibilizar unos discursos e iconografías que se clasifican en unas categorías relacionadas en la construcción imaginaria del habitante de calle. Por último, se hacen unas conclusiones.

El cine y su influencia en el imaginario social

A lo largo de la historia de la humanidad han existido diferentes tipos de manifestaciones artísticas creadas por el hombre (pintura, teatro, música, etcétera), con el fin de representar y reproducir *realidades* sociales y culturales pertenecientes a un determinado contexto y tiempo, o simplemente sensaciones y emociones propias de quien desempeña dicho arte. Sin embargo, el cine ocupa un lugar diferente dentro de las demás artes, ya que con el tiempo se ha consolidado como una institución cultural en la modernidad. Partiendo de la afirmación anterior, la institución del cine

[...] está constituida por diversas agrupaciones, organismos, leyes, usos, costumbres y modalidades de realizar y consumir ese cine, siguiendo la línea industrial y comercial: la producción (asociaciones profesionales, sindicatos, relaciones con los estados, establecimientos de enseñanza, etcétera), lo mismo pero con sus instituciones propias en la distribución y la exhibición [...]. (Zanada, 2016, p. 28)

Esto quiere decir que la producción, ejecución y exhibición de un filme se encuentra articulada y es materializada gracias a la participación de organismos que conforman la institución cinematográfica.

De esta forma, la institución del cine se encuentra construida gracias a lo que él denomina una triada entre: cineasta, película y espectadores. Esta relación ha generado un impacto social en el cual “[...] se nos impone valorar al cine,

base de las artes audiovisuales, como factores que pueden desarrollar y fortalecer las identidades culturales de pueblos y naciones [...]” (Zanada, 2016, p. 86). Debido a lo anterior, el cine se constituye como una institución cultural, puesto que un filme puede llegar a influir significativamente en las cotidianidades e identidades socioculturales de las personas. Igualmente, desde este punto de vista se podría decir que, en la triada, el cineasta requiere de bases socioculturales del entorno para producir y llevar a cabo su obra, mientras que el espectador, partiendo de los elementos culturales de su identidad social, comprende y acepta lo que pretende visibilizar el cineasta en su obra. Así, la película sería ese punto intermedio en el que se convergen las nociones culturales tanto del cineasta como de los espectadores en sí. En otras palabras, el filme se presenta como una proyección de las costumbres, cotidianidades e identidades de una sociedad como tal generadas por lo que se denomina la institución cultural del cine.

Además, el cine hace uso de un montaje en el cual se genera una narración de lo que se pretende proyectar, ese montaje permite vincular las sensaciones y pensamientos de quien está a cargo de realizar el filme con los desempeños artísticos de quien actúa, generando así unos discursos verbales y simbólicos en la historia que se pretende exhibir, los cuales serán transmitidos a los espectadores a través de la película como tal. De esta forma, el trabajo realizado en un montaje de un filme resulta ser complejo, puesto que

[...] El intérprete de cine no actúa ante un público sino ante un sistema de aparatos. El director de filmación se encuentra exactamente en el mismo lugar en el que está el director del examen en un examen de aptitudes. Actuar bajo la luz de los reflectores y satisfacer al mismo tiempo las exigencias del micrófono es una prueba de desempeño de primer orden. [...] (Benjamin, 2003, p. 68)

Por tal razón, producciones cinematográficas como *La vendedora de rosas* (Göggel y Gaviria, 1998) y *La sociedad del semáforo* (Camargo et al., 2010), permiten evidenciar otro tipo de cine, puesto que en estas obras es común ver actores

naturales, es decir, personas que no son actores profesionales sino personas del común, contratadas para desempeñar un determinado papel dentro de la narración fílmica.

De acuerdo con lo anterior, Víctor Gaviria, reconocido director de cine colombiano, le ha apostado en sus producciones al uso de actores naturales ¿por qué? Tal vez con el propósito de que sus obras sean más *realistas*, a fin de conectar al espectador en un tiempo y espacio determinados. Es así como en el caso de *La vendedora de rosas* (1998), las proyecciones que maneja sitúan una Medellín marginal, desolada y nocturna, que generan en el espectador una sensación de peligro; mientras que los personajes que le dan vida a dicho filme se representan como son, de ahí la naturalidad en la interpretación de quien actúa, puesto que estas no están tan alejadas de su diario vivir. Asimismo, sucede en el caso de *Gamín* (Ventura y Durán, 1977), en la que los niños que aparecen en la primera hora de documental se representan como son, permitiendo así en el espectador tomar posición frente a lo que ve en dichas producciones audiovisuales.

Por consiguiente, “El género de la película de cine instrumentaliza la reproducción de comportamientos culturales dentro de un conjunto de valores lingüísticos y socioculturales, que actúan como un artefacto cultural del orden simbólico que contribuye a la consolidación del imaginario contemporáneo” (Pires y Silva, 2013, p. 112). En resumidas cuentas, la institución del cine no contempla únicamente la generación de emociones y sentimientos en el espectador a partir de una historia o interpretación debidamente diseñada y montada, no, se trata más bien de ir más allá en cuanto a la construcción de imaginarios sociales que parten del trabajo en conjunto de un equipo cinematográfico especializado, como dice Benjamin, un trabajo de primer orden (2003, p. 68), el cual se encarga de representar algo a partir de proyecciones iconográficas, las cuales tienen un carácter verbal y simbólico, lo que permite en el espectador legitimar aquello que se exhibe en la pantalla, y de esta forma articularlo con su cotidianidad social y cultural.

Terminología referente al habitante de la calle

El habitante de calle en Colombia ha sido un tema que no solamente ha permeado disciplinas académicas como la psicología, la antropología o las ciencias humanas, ya que en el diario vivir la gente se relaciona con este tipo de ciudadanos. Muchas de estas personas, al referirse a esta población, lo hace con diferentes términos como por ejemplo: indigente, loco, desechable, gamín, entre otros. Esta terminología, que alude a este tipo de sujetos, ha sido construida socialmente a partir de discursos e imágenes audiovisuales que la gente ha tomado de medios de comunicación como el cine o la televisión, constituyéndose así proyecciones imaginarias del habitante de calle.

En cuanto a ley en Colombia, en su marco jurídico se menciona lo siguiente:

[...] el término “desechable” es un calificativo impropio e indigno que ha venido tomando fuerza en medios sociales en los que se ignora el valor de la dignidad humana y el imperativo constitucional de su respeto y prefiere el término indigente. [...] (Ministerio de Salud y Protección Social, 2019)

De acuerdo con lo anterior, la Sentencia T-376 de 1993, emitida por la Corte Constitucional colombiana, permite evidenciar que el término *desechable* es peyorativo para referirse al habitante de calle. Sin embargo, para el Estado colombiano es aceptable decir *indigente*, dando a entender que en el imaginario social colombiano es válido que los demás ciudadanos se refieran al habitante de calle con este término; así se podría decir que esta expresión se legitima en la sociedad colombiana para referirse a este tipo de sujetos.

Ahora bien, es importante revisar que la Cámara de Comercio de Bogotá (1997) hace alusión de determinados términos que permitirían imaginar diversos estereotipos de habitante de calle resaltados en este estudio. En primer momento, además de la existencia de *chino* y *niños miserables*, existen otros términos que se han desarrollado después de la mitad del siglo XX: a) *indigentes*, son sujetos que presentan limitaciones físicas,

una situación de incapacidad por lo cual requiere atención de organismos externos a la institución de la familia. En este estado se llega al último momento: ñero; b) *ñero* o *gamín*, se caracteriza por su alto consumo de sustancias psicoactivas (SPA), las cuales hacen parte de su identidad. El *gamín* o *ñero* se logra institucionalizar en este estado cuando han transcurrido prolongados tiempos de su existencia en la calle, se caracterizan por ser jóvenes. La palabra *ñero* es una derivación de la palabra *compañero* que traduce a la solidaridad o hermandad con sujetos de su misma clase; c) *recicladores*, no son indigentes, se consideran trabajadores informales cuya actividad laboral les permite justificar sus ingresos económicos, sin embargo, según este estudio algunos gamines pueden ejercer este rol para obtener un beneficio económico; por último, d) *desechable*, término al que se refieren los grupos asesinos denominados *limpieza social*, cuyo propósito en común es aniquilar a los habitantes de calle, puesto que son agentes de actividades delictivas y violentas que afectan la dinámica y convivencia de la comunidad en general.

Realizando una retrospectiva frente a estas definiciones se puede ver que hay una especie de estados que hacen parte de una metamorfosis en cuanto a la descripción e imagen referente al habitante de calle. Sin embargo, es válido preguntarse: ¿qué hay de referencia al habitante de calle según este estudio? En efecto, hacen la diferencia entre habitante de calle y *ñero*, puesto que el primero alude al conjunto macro, mientras que los otros son las diferentes evoluciones, metamorfosis o simplemente clases en las que se subdivide dicho grupo o categoría.

Hay estudios académicos desarrollados en el plano educativo-religioso con referencia al habitante de calle como los financiados por el Instituto Distrital para la Protección de la Niñez y la Juventud (Idipron), un espacio donde se confrontan criterios moralistas como pedagógicos para medicalizar la identidad desarrollada por los habitantes de calle; un texto clave en el desarrollo de esta “nueva escuela” ha sido *Musarañas* (Nicoló et al., 1981), quienes articulan en su discurso que los

niños habitantes de calle carecen de la familia así como de valores ya institucionalizados; mencionan que también, al igual que el texto analizado, hay una metamorfosis que visibiliza diferentes momentos en que la categoría habitante de calle puede presentarse: a) *pregamín*: sujeto que asiste a una institución educativa y en las horas de la tarde permanece con amigos experimentado a primera vista lazos callejeros, se caracteriza por permanecer aun con su familia; b) *gamín de barrio*: aquí el sujeto se aparta más de su núcleo familiar, aun es inseguro en habitar la calle, se caracteriza por residir en barrios periféricos de la ciudad, como tal se territorializa del barrio en el que vive; c) *gamín de olla*: ya habita en la calle, se sitúa como delincuente y adquiere habilidades propias para realizar actividades delictivas; d) *predelincente*: su existencia en la calle le permite construir una identidad que lo hace diferente, puesto que se interesa por tener lujos y vestir bien, cuestiones que no lo apartan del todo de la institución social que lo ha excluido; e) *callejero de horas libres*: pertenece aun a la familia pero en su tiempo libre realiza actividades delictivas; f) *pandillero*: posteriormente denominado *trapecista*, su identidad se halla en un grupo que no solo realiza actividades aceptadas por la institución social tales como el deporte, sino también las relaciona con actividades delictuales; g) *el largo*: se caracteriza por visibilizar en su estética un deterioro físico, heridas por deambular largas jornadas en la calle, así como desaseo en su aspecto físico; h) *desechable*: sujeto mayor de 20 años, que usa alucinógenos para aumentar sus efectos y deteriorarse física y mentalmente en menor proporción, y, como se anunció, se da un a solapa entre pandilleros y callejeros de horas libres; i) *trapecistas*, jóvenes de 14 a 18 años que viven en condiciones extrema de pobreza con su familia o solos, y ven a la institución de la educación como un vínculo para incluirse de nuevo en el sistema, residen en barrios periféricos.

Ahora, teniendo en cuenta las definiciones mencionadas con lo visto en el documental *Gamín* (Ventura y Durán, 1977), se puede decir que el habitante de calle tiene una serie de metamorfosis en cuanto a su aspecto físico, como en la terminología que inclusive ellos mismos usan

para referirse entre ellos, ya que durante el documental se observan dos fases que comprenden a este tipo de ciudadanos: la primera es el *gamín de gallada*, el cual abarca gran parte del documental, allí se proyectan menores de edad (niños y adolescentes), con vestimenta harapienta, rostro y extremidades completamente sucios, dedicados en gran parte de su tiempo a solicitar dinero a partir de la misericordia (limosnear), a raponear (acto de robar o hurtar correr a gran velocidad para no ser atrapado), fumar cigarrillo o consumir sustancias psicoactivas (marihuana e inhalación de gasolina), duermen en cambuches (viviendas improvisadas con cualquier material para poder pasar la noche). Por otra parte, están los *basureros*, que son jóvenes o adultos, ellos se proyectan como sujetos que dedican su tiempo a actividades como, el reciclaje de cartón y el hurto de accesorios de vehículos (radios, neumáticos, crucetas, entre otros), con el fin de tener un sustento a largo plazo, mientras que la limosna y el raponeo efectuado por el gamín es a corto plazo. Asimismo, en el caso del basurero se evidencia que no viste harapiento, ni tampoco está sucio, duerme en un hotel o inclusive puede pagar arriendo en una pieza. Al igual que el gamín, fuma cigarrillo o consume sustancias psicoactivas (casi siempre, marihuana). A su vez, cabe mencionar que durante el documental (pasada la hora) los basureros ven la necesidad de progresar, o de salir de la fase de gamín, pues ven que no hay un sustento real basado en el robo o *bataneo* (sinónimo de hurto o raponeo); también, tanto el gamín como el basurero son víctimas del desplazamiento forzoso a causa de la guerra, son frecuentemente violentados en sus hogares y por autoridades, están sometidos en la calle a la exclusión continua por parte de otros ciudadanos.

Estas proyecciones iconográficas presentadas en el documental de Ventura y Durán (1977), demuestran que lo exhibido en la década de los setenta es muy semejante a lo que reflejan las obras cinematográficas presentadas en este artículo. En un primer momento, los planos generales muestran la contraposición entre la ciudad lujosa y la ciudad miserable, esta última con mayor frecuencia, pues es allí donde el habitante de calle transita con mayor frecuencia, sectores marginales

donde es evidente la presencia de hogares miserables (fachadas sin pintar, tejas de hormigón o de zinc), calles sin pavimentar, la ciudad como punto de aglomeración y a su vez de indolencia por parte de ciudadanos al omitir la presencia y necesidades de los habitantes de calle, el tráfico como escenografía del tiempo y espacio entre la marginalidad y opulencia. En segunda instancia, el documental de Ventura y Durán proyecta a los gamines como niños huérfanos que viven del rebusque para alimentarse diariamente, también se ve que ellos en su tiempo libre hacen *pitazos* (inhalación de gasolina), para ausentarse de esa realidad miserable; algo similar que se proyecta en *La vendedora de rosas* (Göggel y Gaviria, 1998), en la que hay grupos de niños desamparados que viven del *rebusque*, el *bataneo* y la venta ambulante para subsistir, con la diferencia de que algunos duermen en la calle como el *gamín*, otros son *callejeros de horas libres* que viven de la delincuencia pero tienen hogar, y otros como los *basureros* que pueden pagar una pieza donde pasan la noche; a su vez los niños del filme de Gaviria, en vez de inhalar gasolina se dedican a la inhalación de sacol (pegamento de color amarillo). En un tercer momento, los *basureros* proyectados en el documental *Gamín* se asemejan en su vestimenta, modos de habla (acentuación y léxico), así como en el vehículo que usan para reciclar, en las exhibiciones propuestas de habitantes de calle en las obras filmicas de *Buscando a Miguel* (Fischer y Göggel, 2007), y *La sociedad del semáforo* (Camargo et al., 2010), ya que en estas dos obras se puede percibir un carro artesanal en el cual transportan sus artículos para reciclar, así como también, a falta de dicho vehículo de tracción manual hacen uso del costal para depositar sus enseres, también se observa que el perro callejero es frecuente compañía en este tipo de población, así como un guardián ante situaciones problemáticas.

Para concluir, al hacer un análisis entre el documental *Gamín* y las tres películas abordadas en este artículo cabe destacar que a lo largo estas cuatro décadas de modernidad la situación sigue igual para el habitante de calle, puesto que en estas cuatro producciones se proyectan exclusión, indiferencia e indolencia por parte de los demás

ciudadanos, pobreza extrema, narcodependencia, orfandad, violencia intrafamiliar, desplazamiento forzoso, entre otros. Esto representa imágenes de miseria en la construcción simbólica del habitante. Además, el habitante de la calle ha sufrido cambios en su terminología, es decir, que antes de ser conocido este tipo de población como habitante de calle ha pasado por términos como: miserables, chinos, gamines, entre otros, lo que demuestra una metamorfosis en cuanto al discurso para referirse a esta población y permite ver una subdivisión o clasificación en cuanto a esta población excluida se refiere. Sin embargo, estos términos no han desaparecido del todo en la población colombiana, lo que refleja que hoy en día existen aún muchos sujetos que emplean estos términos para referirse a estos sujetos; claro está, que hoy se vive en lo que se denomina “políticamente correcto”, así, se sugiere que a este tipo de población marginal se le denomine *habitante de calle*.

El cine de la marginalidad y la pornomiseria como retrospectiva visual del habitante de calle

El cine de la marginalidad en Colombia hace referencia a aquellas producciones que se encargan de narrar en sus iconografías y discursos situaciones de sujetos excluidos socialmente. Existe un estudio titulado *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura* (Suárez, 2010) en el que hay un capítulo dedicado al cine de la marginalidad en Colombia, allí se resalta una de las primeras producciones que recreaba la exclusión en el país, titulada *Bajo el cielo antioqueño* (Mejía y Acevedo, 1925); a pesar de que dicha película mostraba cotidianidades y costumbres de la época, se destaca la mendicidad materializada a partir de uno de los personajes de la trama, no se enfoca en dicho personaje, pero hay una aproximación sobre la inclusión (paradójicamente) de este tipo de sujetos, cuestión que permite pensar que la exclusión como discurso cinematográfico podría tener sus orígenes en los primeros años del siglo XX, dando a entender que el origen de las cintas que recrean lo marginal no es exclusiva de las

décadas de los sesenta y setenta, épocas que se caracterizaron por la ideología revolucionaria en el cine, no solo colombiano sino latinoamericano, y en denunciar problemáticas sociales, a fin de distanciarse de las etiquetas comerciales propuestas por el cine norteamericano.

Otro estudio titulado *Realidad y cine colombiano 1990-2009* (Osorio, 2010) resalta la producción cinematográfica de *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978), que es una parodia en la que se recrea la manipulación de los instrumentos audiovisuales para otorgar una imagen de miseria en ciudades como Cali y Bogotá, dando como resultado el término *pornomiseria*, apodado por estos mismos cineastas cuyo propósito en esta producción fue denunciar la existencia de cineastas que en su afán de ser reconocidos, espectacularizan la vida de los marginales mercantilizando de forma nacional e internacional la producción; es evidente que esta obra es una crítica al documental *Gamín* (Ventura y Durán, 1977), la cual retrata la vida cotidiana de niños habitantes de calle en Bogotá, este documental en su época era considerado por algunos especialistas en cine una crítica y denuncia social frente a la indiferencia y negligencia de instituciones como la familia, el Estado y la iglesia, además, obtuvo reconocimientos internacionales. Cabe decir que para esta época el cine en Latinoamérica se enfocaba en construir narraciones fílmicas basadas en proyectar situaciones de miseria y exclusión en sectores vulnerables. Sin embargo, estas producciones filmográficas paradójicamente a su filosofía, obtuvieron lucros económicos y patrocinios para rodar nuevas cintas relacionadas a estos temas sociales, dando a entender que la espectacularización de los sujetos marginados se consideraba una mercancía atractiva para los espectadores de esa época, e inclusive se podría decir que aun hoy en día hay un amplio sector cinéfilo que opta por ver este tipo de producciones y a su vez hacen apología frente a lo que se proyecta.

No obstante, el *mockumentary* (falso documental) denominado *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978) denuncia a la comunidad cinematográfica la falta de ética profesional por parte de unos autores en mercantilizar este tipo de

cine para su propio beneficio; sin embargo, estos autores, de acuerdo con este estudio, fueron condecorados en Francia y Alemania “[...] esa ironía deja claro que la relación de Mayolo y Ospina con el aparato fílmico europeo quería ser diferente pero no era menos dependiente que la de quienes profesan y practican el cine de pornomiseria [...]” (Suárez, 2010, p. 97). De esta forma, se evidencia que los íconos que denunciaban la pornomiseria han caído en lo mismo, lo que sugiere pensar y cuestionar: ¿cualquier forma de cine marginal se encuentra estrechamente relacionado con la pornomiseria?

Para responder este cuestionamiento es necesario aclarar antes ¿qué es pornomiseria? La pornomiseria es un término fílmico que surge en la década de los setenta con la producción cinematográfica de Carlos Mayolo y Luis Ospina *Agarrando pueblo* (1978), para aludir al cine que proyecta historias ambientadas en la marginalidad, que hace uso de iconografías y planos vulgares y sugestivos, llegando a una especie de amarillismo en cuanto a la proyección del sujeto marginal moderno, representando sus miserias y padecimientos como forma de entretenimiento para los espectadores. Así, estas producciones no se enfocan en hacer una denuncia de determinada realidad, sino en adquirir un reconocimiento social y económico para el equipo de producción y dirección que participa en la construcción de este tipo de producciones, y de esta forma aumentar la demanda de estas producciones fílmicas. Así pues, se podría decir que entre más violento y miserable sea la representación de estos sujetos excluidos en los filmes, mayor será la aceptación por parte del público.

Esto permite afirmar en cierta medida que las producciones del cine marginal están relacionadas con el término *pornomiseria*, es decir, cualquier producción cinematográfica que presente seres excluidos socialmente, contiene en su narración y proyección situaciones e imágenes sugestivas, las cuales son recreadas en escenografías donde se contextualiza un ambiente hostil y miserable, a fin de crear un mayor impacto de lo “real” que se proyecta, cuyo propósito es que el espectador

construya o reafirme un imaginario sobre el sujeto marginado que se le proyecta en el filme, y a su vez indirectamente cree en él una fascinación que podría volverse una apología en cuanto a ver y consumir este tipo de cine.

A todo esto se podría decir que el éxito en la producción de estas obras que recrean la marginalidad en Colombia han tenido gran aceptación en muchos espectadores, debido a que se relacionan con sus costumbres y cotidianidades, que hacen parte de la identidad del colombiano, así pues, la triada mencionada por Zanada (2016) (cineasta, película, espectador) hace efecto en este caso, puesto que los cineastas en la producción de sus obras abstraen situaciones cotidianas propias del contexto social y cultural de los espectadores, independiente del estatus social que tengan, construyendo así un montaje en el cual se materializa una narrativa partiendo de esos elementos abstraídos y de esta forma originar una proyección de un relato asemejándose a lo real. Asimismo, para que esta triada funcione es necesaria la aceptación del espectador, el cual desde su identidad social y cultural comprende y acepta o desaprueba este tipo de proyecciones. Así, en pocas palabras, la institución cultural del cine produce y exhibe no solo la ficción de un filme, sino que se encarga de proyectar elementos socioculturales propios de una sociedad.

El discurso de lo real vs. el discurso de lo imaginado en el cine

El cine como medio de comunicación proyecta una realidad, mas no es lo real. Desde este punto de vista, el cine se constituye como espectáculo que contiene un proceso de proyección-identificación de elementos imaginados, materializados en imágenes. Ya que “el cinematógrafo dispone del encanto de la imagen, es decir, renueva o exalta la visión de las cosas triviales y cotidianas” (Morin, 2001, p. 88). Así, el autor de un filme proyecta una visión de una realidad, mas no la realidad pura. Es decir, partiendo de la idea de Morin, una proyección emula una serie de sensaciones propias del cinematógrafo, así se podría decir que lo que se exhibe en cierta medida es subjetivo, pero

que a su vez toma como referencia la cotidianidad tanto de sí mismo como la del espectador que ve el filme. De esta manera, se pierde objetividad ante lo que se proyecta, y en esa visión el espectador, a través de su identificación subjetiva, absorbe en gran medida dicha proyección, generando en él no solo sensaciones, sino imaginarios y significaciones frente a lo que se proyecta, lo que indica que el espectador no solo llega a identificarse a sí mismo con el personaje, sino que puede generar rechazo o imaginar cómo este personaje es un sujeto que pertenece a su cotidianidad, dejando de ser ajeno o extraño.

Además, Morin destaca un elemento denominado *narrativa filmica*, el cual es el engranaje de personajes principales y secundarios, quienes en un dinamismo espacial y temporal no solo son partícipes de una narración filmica que genera una proyección e identificación en el receptor de la imagen. De esta manera, en términos de Morin, el cine se presenta como un universo de afectos que le permiten escapar al espectador de la cotidianidad e insertarse en una realidad adaptada por diversas subjetividades y participaciones a través de las imágenes. Es allí donde Morin (2001) expresa lo siguiente:

[...] El encanto de la imagen y la imagen del mundo al alcance de la mano han determinado el espectáculo, el espectáculo ha excitado un prodigioso despliegue imaginario, la imagen-espectáculo y lo imaginario han excitado la formación de nuevas estructuras en el interior del filme [...]. (p. 104)

Esto infiere que el cine como espectáculo genera imágenes que permiten desarrollar y proyectar imaginarios, que no solo participan en la identificación del espectador, sino que articulan y configuran el interior de una obra cinematográfica, es decir, existe una proyección-identificación pero para que este proceso se dé es necesaria la articulación de imágenes materializadas en imaginarios como participaciones propias del cinematógrafo con el fin de construir un acontecimiento filmico. Dado lo anterior, se podría decir que en la realidad todo está dado, mientras que en el cine como espectáculo está prefabricado, así

[...] El espectáculo no puede ser comprendido como el abuso de un mundo de la visión o como el producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Se trata más bien de una *Weltanschauung* devenida efectiva, materialmente traducida. Es una visión del mundo que se ha objetivado [...]. (Debord, 1995, p. 9)

Es decir, el cine más allá de presentar un conjunto de imágenes en movimiento, expone una visión del mundo, a partir de una narrativa fílmica compuesta además de un montaje de escenas y discursos con el fin de representar una determinada realidad a partir de la percepción de quien elabora el filme; así la percepción que el espectador emite se regulariza por una visión psicológica de lo que emana allí, es decir, en términos de Quercy (Morin, 2001, p. 115) como *procesos imaginarios* donde hay un juego dialéctico entre lo subjetivo y lo objetivo de qué creer y qué no creer, partiendo de la comprensión de diálogos y escenas que una película genera, de esta forma, el espectador considera qué es lo real y qué es lo irreal, de acuerdo con su visión del mundo.

No obstante, el cine, al ser considerado una representación de una realidad, es una creación de un mundo de ficción (Zorroza, 2007). Este a su vez, en términos de la autora, contiene dos elementos: un *logos*, el cual se considera el contenido que se comunica, y una *poiesis*, que es la creación o invención de lo humano. Estos dos elementos le permiten ser real no por sus semejanzas con la cotidianidad del sujeto, sino por cumplir los dos elementos mencionados que se articulan como unidad interna que le permite generar una consistencia en la narrativa de la película. Con esto, según Zorroza (2007) el cineasta crea una atmósfera a partir de unos personajes y una trama, posibilitando nuevos mundos. Ahora estos nuevos mundos son predispuestos gracias a la imaginación que el espectador desarrolla en su mente mediante el proceso de identificación en el momento de ver una película. Es decir, como lo asegura la autora, el cine es evasión por un mundo de ficción que es real en la medida que es posible, basta con que el filme enseñe o evidencie

un mundo probable en el que se reconozca como humano, puesto que este requiere de alimentarse de historias.

Partiendo de esta premisa, se observa que el cine posibilita un mundo que es configurado y ambientado por el ingenio de un cineasta a partir de una narrativa en la que participan unos personajes. Este montaje constituye una ficción no como algo irreal sino por el contrario como algo real no con la realidad, sino en la medida de propiciar un mundo en el que los espectadores se identifiquen con dicha proyección; más allá de ser el cine, en este caso, un espectáculo, se convierte en un mundo paralelo a la realidad, lo que indica a su vez una posibilidad de imaginar acontecimientos de forma diferente que se vuelven reales gracias a la posibilidad que ofrece el mundo cinematográfico.

En cuanto a lo anterior, esa posibilidad de imaginar se da gracias a la recepción de imaginarios que se proyectan en un filme, es así como los imaginarios son producto de una configuración en el lenguaje, de esta forma, se puede decir que

[...] por el lenguaje se dan las significaciones imaginarias sociales que mantienen cohesionada una sociedad [...] [...] Cuanto de social hallamos en un individuo, y la idea misma de individuo, es algo fabricado socialmente o creado conforme a las instituciones de la sociedad. [...].(Castoriadis, 2008, p. 58)

Por consiguiente, la sociedad como institución se constituye y dinamiza por medio de imaginarios sociales, así por ejemplo el concepto *habitante de calle* es producto de la elaboración social de un grupo de personas quienes han decidido referenciarlos así, partiendo de un discurso e imagen que son aprehendidos. Ello concuerda con lo explicado en la primera parte de este artículo, en que se evidencian los orígenes de la habitabilidad de la calle y las metamorfosis discursivas para referirse a este tipo de población, dando a entender que en determinado momento histórico las instituciones sociales han referido con diferentes términos a una misma población.

En lo que respecta al cine como dispositivo que proyecta algo, se puede decir que en la articulación de discursos e imágenes se configuran los imaginarios del habitante de calle, ya que el imaginario se plantea como aquella construcción social determinada por un grupo de personas. En este caso, quienes producen un filme se encargan de recrear a dichos sujetos desde su apariencia, su forma de hablar, léxico e inclusive en el montaje (ambientar los espacios donde transitan); es así como en el caso de *Buscando a Miguel* (Fischer y Göggel, 2007) y *La sociedad del semáforo* (Camargo et al., 2010), proyectan al habitante de la calle en lugares sucios, marginales, donde es explícita la miseria y la pobreza, mostrando los contrastes de la urbe bogotana y abarcando por imágenes sectores de opulencia y miseria, es allí donde señalan al centro de la ciudad como un lugar exclusivo de tránsito de estos sujetos, cuestión que se logra evidenciar en la cotidianidad bogotana puesto que, al transitar por lugares emblemáticos del centro de la capital como San Victorino se logra evidenciar que en estos espacios es común la presencia de habitantes de calle, indicando así que, el fenómeno de la marginalidad no solo se relaciona con el aspecto físico o forma de vestir de dichos sujetos sino también con el espacio donde suelen transitar.

Cuestión que se hace presente en *La vendedora de rosas* (Göggel y Gaviria, 1998), en la que el director a través de la cámara visibiliza en su mayor parte la Medellín nocturna en la que sus protagonistas deambulan en sectores suntuosos para cometer sus delitos, posteriormente los muestra en barrios periféricos en los que se hace presente la miseria, caso tal es la proyección de caños de aguas residuales, que indican la mendicidad y el desecho como factores presentes en los niños de la calle; paradójicamente se relaciona la presencia de las imágenes religiosas en las tres películas analizadas en este trabajo: en la producción de Göggel y Gaviria (1998) se sitúa una virgen María en pleno caño, mientras que en *Buscando a Miguel* (Fischer y Göggel, 2007) se ubica la iglesia de noche como espacio arquitectónico donde duermen en las afueras estos sujetos, y en *La sociedad del semáforo* (Camargo et al., 2010), cuando su

personaje principal consume sustancias alucinógenas, lo hace detrás de una imagen religiosa, acto seguido comete un robo cuya imagen de fondo es una iglesia. De esta forma, la iglesia no se muestra como una institución benefactora, sino como de desamparo, contradiciendo en gran medida el imaginario que se ha construido respecto al asistencialismo al habitante de calle.

Lo anterior refleja que quienes están detrás de la elaboración de un filme parten de referentes imaginarios que la sociedad ha construido a lo largo de su historia, inyectando de esta forma el efecto de lo real tanto en la imagen como en lo discursivo en lo que se refiere a narración cinematográfica. Además, en la producción de Camargo et al. (2010) (así como las cintas dirigidas por Víctor Gaviria), para imprimirle el efecto real en la narración cinematográfica se apostó en el montaje por la utilización de actores naturales, es decir, personas no profesionales en el campo de la actuación, así pues en la película de Mendoza “[...] sus productores sacaron avisos en varios medios alternativos convocando a hombres y mujeres de 6 años en delante de todos los colores, con una salvedad: ‘actores de televisión colombiana, a metros’ rezaba el ingenioso cartel [...]” (Ospina, 2011, p. 110). En lo que respecta a lo anterior, este artículo considera que la contratación de personas naturales en las películas relacionadas con el habitante de calle, tiene como intención que los actores pueden apropiarse del personaje partiendo de lo instituido en la sociedad, es decir, de los imaginarios que la sociedad ha construido alrededor de su historia, y, de esta forma, a través del ejercicio de la actuación estos imaginarios sean proyectados mediante discursos (formas de expresión verbal) e imágenes (movimientos y formas de vestir).

La miseria proyectada y espectacularizada en el séptimo arte

En primera instancia, la producción *Buscando a Miguel*, del 2007, de Juan Fischer y Erwin Göggel, relata la desgracia que padece Miguel Villalobos, proyectado como un magnate político, cuyos actos políticos se fundamentan en pretender ayudar

a las clases populares para obtener un reconocimiento social. Sin embargo, estas personas marginales que “ayuda” no son de su agrado personal, simplemente son vistos por él como utensilios para obtener popularidad. Un día decide ir a tomarse un trago, allí llega una mujer voluptuosa que le da escopolamina en el trago, después pierde la memoria y la noción de sí mismo, sus cuentas son hurtadas y en medio de su estado decide deambular por las calles bogotanas donde nuevamente lo roban, esta vez la ropa. Ya completamente desnudo es confundido por un grupo de tres personas que se dedican al tráfico de órganos, cuyas víctimas son habitantes de calle; entonces, Miguel es confundido como habitante de calle por el simple hecho de no tener ropa, sino una ruana que le obsequian unas monjas, luego es golpeado y llevado a una morgue. Después, Miguel logra escapar de aquel sitio, en su huida es socorrido por un habitante de calle que intimida al grupo de asesinos con un perro y diciéndoles improprios. Más adelante, es ayudado por un transgénero que lo invita a su hogar, le brinda comida, vestuario y hospedaje. Miguel no recupera la memoria y decide de nuevo deambular por las calles, nuevamente se encuentra con Pedro, el habitante de la calle que lo ayudó aquella noche, y se hacen amigos, y él le enseña a Miguel la actividad del reciclaje, así como el consumo de sustancias psicoactivas. En la película se muestra paulatinamente la transformación de Miguel por estar habitando en la calle, en lo que se refiere a su forma de hablar, a su vestuario y a su aspecto físico.

Un día, la madre de Miguel, que daba por muerto a su hijo, decide internarse en el sector donde Miguel y Pedro duermen. Allí ve a su hijo, pero él se niega a irse de allí, sin embargo, un día ve a su antigua novia en el sector donde permanece, ella se dedica a ayudar a los habitantes de calle. Por un extraño factor ellos se reconocen, él le ruega que le ayude a recuperar la memoria, ella decide llevarlo a un centro de rehabilitación donde se regenera y deja de ser habitante de calle. Su personalidad discriminatoria queda atrás, después de lo vivido en la calle.

Por otro lado, está la producción de Erwin Göggel y Víctor Gaviria, de 1998, *La vendedora*

de rosas, en ella se recrea la vida de Mónica, una niña que se dedica a la venta ambulante de rosas, paralelamente se muestran las vidas de otros personajes como el Zarco, Andrea, Judy, Anderson. En este filme, Mónica padece la tragedia de la ausencia de quien parece ser su abuelita, quien la logra visibilizar en el momento de inhalar sacol (sustancia psicoactiva). Por otra parte, Andrea quien padece los maltratos físicos y psicológicos de su madre decide irse de su casa y llega al grupo de Judy, allí Mónica le ofrece vivir en la pensión donde viven otras niñas que han decidido irse de su hogar y vivir de la venta ambulante, la delincuencia y la misericordia. Esta película se recrea en ambiente navideño en vísperas para la celebración de navidad, a su vez de forma explícita la mayoría de las imágenes mostradas en el filme presentan sectores marginales de Medellín, como las casas de los barrios populares donde los personajes transitan.

Un día Mónica es interceptada por el Zarco, quien le pide que le dé un reloj, el cual le había obsequiado un ebrio, ella accede, pues la actitud y mirada intimidante del Zarco hacen que ella haga lo que dice. Seguidamente, esa noche de 24 de diciembre, Mónica, en medio de la su tristeza, decide visitar las ruinas de la que era la casa de la abuelita, allí inhala sacol y evoca un recuerdo de su familia en nochebuena; en ese momento, llega el Zarco, quien en la mañana de ese 24 le había reclamado el reloj que habían intercambiado, pues este se había dañado; Mónica es golpeada varias veces por el Zarco, quien finalmente la asesina. Él es sorprendido por los secuaces de don Héctor (jefe de la pandilla a la que pertenecía el Zarco), y es dado de baja por un menor de edad perteneciente a este grupo delictivo. Paralelamente, Andrea regresa a donde su mamá, pues las vivencias que tuvo en la calle permiten que regrese a su hogar.

Por último, está *La sociedad del semáforo*, del 2010, dirigida por Rubén Mendoza. En esta cinta se recrea la vida de Raúl, un habitante de calle que se dedica al reciclaje, quien tiene una idea para que las personas que viven de la calle, tales como malabaristas, artistas y vendedores ambulantes, se hagan ricos, a partir de la alteración

del semáforo donde trabajan, cuyo propósito es que la luz roja tenga mayor duración en comparación con la verde. Los vendedores ambulantes y malabaristas se convencen con la idea de Raúl y le ofrecen el dinero que recolectaron entre ellos para poner en funcionamiento al proyecto. Este dinero es despilfarrado por Raúl en sustancias alucinógenas y bebidas embriagantes.

En este filme se muestra a Raúl, que vive en una zona marginal en la que ha improvisado una casa a base de elementos reciclados, los cuales también son fuente de ingreso económico para comprar sustancias psicoactivas. Es un sujeto víctima del desplazamiento forzoso, que a su vez tiene una hija en su población natal, Chocó.

Durante su travesía, conoce a un sujeto de la tercera edad apodado “Cienfuegos”, líder de la zona donde permanecen las personas que viven de la calle, al principio se muestra reacio ante la idea del semáforo de Raúl, posteriormente, se hacen amigos. Sin embargo, un día Cienfuegos aparece muerto sin explicación; entonces, Raúl emprende un viaje al lugar que vio nacer a su amigo y llevar el cuerpo yacente para darle sepultura. Para ello, secuestra a doña Amparo, la dueña de una panadería donde Raúl comía y ocasionalmente se bañaba, y la intimida con un arma de fuego. Llegan al pueblo, pero la madre de Cienfuegos no acepta que le dejen el féretro de su hijo. Finalmente, es enterrado en el cementerio del pueblo por sus amigos y algunos pobladores de la localidad.

De regreso a Bogotá, Raúl, en actitud rebelde, junto con otros compañeros que viven de la calle, deciden derribar el semáforo donde trabajan, ocasionando un caos y afectando no solo la movilidad, sino también atentando contra la integridad de los conductores y peatones presentes. Ellos toman un vehículo a la fuerza, ingresan a este y huyen antes de que las autoridades lleguen. En seguida, llegan a un lugar apartado de la ciudad, Raúl desciende del vehículo y toma un rumbo diferente.

En las tres películas se pueden observar determinados elementos semióticos y discursivos en

común que permiten dar cuenta de la recreación imaginaria que se proyecta en relación con el habitante de calle en Colombia, partiendo del montaje de la historia y el encuadre de las escenas para generar un impacto en el espectador, así como el sentido semántico de los actores que interpretan a estos sujetos marginales. El sentido semántico se define como

[...] la realidad de significación que un personaje puede tener para cada espectador y obviamente también para el autor, como un paradigma de vida, de su mundo axiológico, de su personería dentro del imaginario tanto del espectador como del propio autor, significado que muchas veces sobrepasa los niveles conscientes del mismo y su dominio cabal. [...]. (Zanada, 2016, p. 102)

En ese sentido, la participación de actores naturales en películas como *La sociedad del semáforo* (Carmargo et al., 2010) y *La vendedora de rosas* (Göggel y Gaviria, 1998), otorga una significación de sus personajes partiendo de sus vivencias personales, es decir, la apuesta por actores naturales permite que mucho de los elementos de un personaje sean abstraídos de las cotidianidades y costumbres propias del actor, tales como el vestuario, las formas de caminar, de consumir sustancias alucinógenas, léxicos y expresiones verbales y gesticulaciones que lo acompañan, entre otras, permite la representación de su personaje con mayor facilidad, y hace evidente en el espectador un efecto de realidad ante el paradigma que se muestra en la escenificación y montaje del relato fílmico. De ahí que el efecto estético-vital, que el cineasta y el actor construyan del personaje, proyecten elementos “reales” acordes a lo establecido social y culturalmente.

También, fue necesario trazar operaciones semióticas, las cuales brindaron una instrumentalización para efectuar un análisis fílmico. En un primer momento, es necesario partir de lo siguiente: “El código fílmico no es el código cinematográfico; este último codifica la reproducibilidad de la realidad por medio de aparatos cinematográficos, en tanto que el primero codifica una comunicación a nivel de determinadas reglas de narración” (Eco, 1999, p. 236). Esto indica

que en una película existen actos discursivos, tanto verbales como iconográficos, en los primeros está involucrado lo fílmico en las narraciones que los actores enuncian, e inclusive la historia que se presenta allí; mientras que lo simbólico se atribuye a los códigos cinematográficos, pero ambos códigos expuestos por Eco dependen uno del otro, ya que según él una producción audiovisual debe considerarse un fenómeno complejo en términos comunicativos, puesto que involucra mensajes verbales, sonoros e iconográficos, es decir, el análisis de una película depende de integrar elementos simbólicos y discursivos.

Así, por ejemplo, para poder identificar imaginarios del habitante de calle fue necesario no solo ver el aspecto físico que el cineasta construye sobre el actor, sino también la expresividad verbal que el actor hace del personaje que interpreta. Además, las circunstancias mencionadas en el párrafo anterior funcionan como elemento narrativo dentro de la producción ficcional del filme, de esta forma, no solo se construye un personaje, sino también un contexto en el cual este transita otorgándole, por decirlo así, una mayor “veracidad” de lo que se representa, así, se configura un enunciado dentro de la película. En las tres películas es común el uso excesivo de improperios y de palabras coloquiales para referirse a objetos que los habitantes de la calle usan en su entorno. Por ejemplo, para un cigarrillo de marihuana se emplea el término *carachito*; la palabra *gonorrea* es usada como insulto a otra persona o como una expresión de algo malo; *cucho*, por su parte, hace referencia a una persona de la tercera edad que tiene sabiduría y es usada a su vez como forma de empatía y cariño a su semejante mayor de edad.

Adicionalmente, un filme no está compuesto solo de un tipo de imágenes en

[...] El montaje (en uno de sus aspectos) es la disposición de las imágenes-movimiento, y por lo tanto la interdisposición de las imágenes-percepción, imágenes-afección, imágenes-acción [...].

[...] A los tres tipos de variedades se les puede asignar tres clases de planos espacialmente determinados: el plano de conjunto sería, sobre todo, una

imagen-percepción, el plano medio una imagen-acción, y el primer plano una imagen-afección [...]. (Deleuze, 1994, p. 107)

Esto resulta clave en esta investigación, ya que de acuerdo con Deleuze (1994), en un filme estas categorías de imágenes influyen subjetivamente en el espectador en el momento de ver y analizar lo que se proyecta en un filme. Por ende, resulta atractivo analizar las películas desde los tres tipos de imágenes propuestos por él.

Sin embargo, ¿por qué la idea de analizar las películas a través de planos? Porque los planos aportan significaciones para comprender lo que se proyecta. Así, se considera el plano “[...] portador *principal* de las significaciones del lenguaje cinematográfico. Aquí es donde la relación semántica (la relación entre signo y objeto que designa) está más marcada” (Lotman, 1979, p. 39). De esta forma, los planos ofrecen representaciones en torno a lo que se proyecta, así pues, el movimiento y encuadre de la cámara, elementos propios de un montaje permiten determinar y señalar significados de lo que se le transmite al espectador.

Por ejemplo, en las tres películas es común la *imagen-percepción* en el momento en que se pone en contexto al espectador sobre la ciudad en la que se ambienta cada historia. En *Buscando a Miguel* (Fischer y Göggel, 2007) y en *La sociedad del semáforo* (Camargo et al., 2010), los planos generales (*imagen-percepción*), muestran a una Bogotá en su mayor parte nocturna, con suciedad y en la miseria resaltando el centro de la ciudad, en la que los habitantes de calle hacen de las suyas, desde cometer actos delictivos, consumir sustancias alucinógenas, o simplemente resguardarse del frío. En cuanto a *La vendedora de rosas* (Göggel y Gaviria, 1998), las imágenes-percepción mostradas allí le permiten al espectador comprender que la historia se sitúa en una Medellín marginal, nocturna, donde los niños de la calle cometen actos delictivos, consumen sustancias psicoactivas, o simplemente dedican su tiempo a la venta ambulante o a deambular por zonas de miseria y opulencia. Todas estas acciones icónicas y discursivas hacen que el espectador construya o ratifique

imaginarios ya institucionalizados por la misma sociedad en torno al habitante de la calle.

Así, con base en el análisis fílmico hecho en estas tres películas esta investigación presenta las siguientes 18 categorías relacionadas con el imaginario del habitante de calle:

- Vestuario harapiento y suciedad en el aspecto físico.
- Modos de habla y léxico usados por este tipo de sujetos.
- Consumo de sustancias narcóticas.
- Actividad del reciclaje como sustento de vida.
- Actividades delictivas como sustento de vida.
- Jerarquías de mando en círculos marginales.
- Presencia de valores morales en los habitantes de la calle.
- Representación y devoción hacia imágenes y símbolos religiosos católicos.
- Ausencia de la familia que genera tristeza y desarraigo.
- Escenificación de lugares y espacios marginales.
- La calle en función de dormitorio.
- Apropiación y utilización de armas blancas y de fuego.
- Actitudes despectivas hacia los habitantes de calle.
- Actitudes de misericordia hacia los habitantes de calle.
- Estética y atractivo entre los habitantes de calle.
- Abusos de autoridad perpetuados por la policía hacia los habitantes de calle.
- Presencia de perros callejeros y su relación con el habitante de calle.
- Conductas sexuales aberrantes en los habitantes de calle.

Para ejemplificar lo anterior, este artículo hará énfasis en una de las categorías mencionadas:

- Vestuario harapiento y suciedad en el aspecto físico

<i>Buscando a Miguel</i>	
<i>La vendedora de rosas</i>	
<i>La sociedad del semáforo</i>	

En las tres imágenes, que corresponden a una imagen en acción, se puede percibir la vestimenta harapienta de estos sujetos marginados. A su vez, se observa que sus rostros están sucios, algo muy similar a lo visto en el documental *Gamín* (Ventura y Durán, 1977), en la que los habitantes de calle, en especial, los que transitan en *gallada*, exhiben su rostro de la misma manera que en estas tres películas. De esta forma, se puede decir que, en el imaginario proyectado del habitante de calle, tanto en estas tres películas como en el documental mencionado la figura simbólica del aspecto físico está relacionada con la suciedad y la tristeza generada por la condición de desamparo y marginalidad, produciendo en el espectador una afección de compasión y a su vez repulsión frente a estos sujetos.

Por otro lado, en el tercer fotograma, específicamente el escenario de fondo, se muestra

marginal, en el cual predomina la suciedad y el abandono, determinando así la relación entre suciedad y pobreza con los habitantes de la calle. Mientras que en los fotogramas 2 y 3 la presencia de menores de edad determina que la condición de marginalidad no se limita exclusivamente a los mayores de edad, que los menores de edad son susceptibles a estar en esta condición de calle.

Asimismo, en la película *Buscando a Miguel* se presenta una conversación entre Sol y Ernesto (compañero de habitación del transgénero):

—Venga, mírele los dientes.

—¡Ay!, no sea cochina.

—No, es que son perfectos, blanquitos, y todos calzaditos, y hasta parece que hubiera tenido frenillo. Este muchacho no es de la calle.

Lo que infiere allí, de acuerdo con el director del filme, es que es importante que en la representación y proyección del habitante de la calle estos sujetos porten una dentadura en mal estado, cuestión que se afirma al momento que Sol le revisa la boca a Miguel, mientras este se encuentra inconsciente.

A partir del análisis hecho en este trabajo se puede concluir que en las tres películas hay puntos de encuentro que las relaciona unas con otras en torno al habitante de calle. Esto se pudo determinar en el momento de proponer las 18 categorías que permiten la recreación de este tipo de población; en los tres filmes las escenificaciones e iconografías le permiten al espectador abstraer desde la narrativa cinematográfica propuesta en cada película, imaginarios relacionados al habitante de la calle en Colombia; proyectándolo como un ser marginal, excluido de las dinámicas socioculturales propias de una sociedad moderna, en las que sus cotidianidades de exclusión se espectacularizan desde un espacio urbano periférico, presentando estos lugares como sucios, lúgubres, míseros e inseguros. Esto generan en el espectador una relación recíproca entre

marginalidad y periferia, en la que el habitante de calle se exhibe.

En lo que respecta a cada categoría, se muestra un aspecto concurrente en cuanto a la construcción y proyección del habitante de la calle, por ejemplo, la presencia de sustancias alucinógenas como la marihuana o el sacol, a fines de satisfacer al sujeto, calmar necesidades básicas como el hambre, evocar recuerdos de sus seres queridos, etcétera. Lo que ponen en evidencia estas tres películas es imaginar al habitante de calle como un sujeto narcodependiente, quien comete actividades delictivas y de reciclaje con el fin de obtener un sustento económico para adquirir dichas sustancias narcóticas o simplemente para satisfacer sus necesidades básicas.

En segunda instancia, una de las categorías que expone esta investigación es la presencia de armas cortopunzantes o de fuego como mecanismos de defensa personal o de intimidación para poder hurtar personas, que es constante en las tres películas. Esto se refleja por medio de una semiosis fílmica, lo que permite en el espectador imaginar al habitante de calle como un sujeto violento, a causa de su condición de marginalidad y estadía en la calle, siendo así la violencia un elemento presente en su cotidianidad callejera, para poder subsistir o sustentar económicamente sus necesidades básicas (alimento) o recreativas (consumo de sustancias alucinógenas y étlicas).

Así, estas tres películas en su narrativa fílmica se encargan de posicionar por medio de iconografías, la proyección de diferentes planos en los que se exhibe la presencia y manipulación de armas, en su mayoría cortopunzantes, por parte de los actores que representan a estos seres marginales, constituyéndose una relación bilateral entre marginalidad y violencia.

Sin embargo, en estos tres filmes las actividades delictivas violentas no son las únicas presentes en la recreación en torno al habitante de la calle, ya que las funciones de reciclaje se proyectan también como formas de sustento económico para su manutención y subsistencia en la calle. De esta forma, se puede decir que estos tres

filmes capturan y recrean elementos visuales que se manifiestan en las cotidianidades urbanísticas de las ciudades en Colombia, permitiendo en el espectador construir, reformular o reafirmar imaginarios del habitante de la calle

Por otra parte, en el montaje escenográfico de cada una de las tres películas, no solo se espectacularizan lugares marginales sino también la presencia de elementos icónicos como la vestimenta harapienta, la suciedad en su cuerpo, la presencia del costal o carro para llevar elementos de reciclaje, modos de expresión discursiva, léxicos coloquiales e improprios que hacen parte en la construcción simbólica en el habitante de calle, recurriendo a una realidad social, ya que en la sociedad moderna colombiana la mayor parte de los habitantes de la calle cumple con estas características. De esta forma, se presenta una relación sinalagmática entre ausencia de educación y marginalidad.

Por otra parte, las actitudes de misericordia hacia los habitantes de la calle cumplen con dos factores primordiales en el cine de la marginalidad en Colombia: el primero se relaciona la presencia de la religión católica que se presenta como una institución de beneficencia hacia esta población marginal. Asimismo, en un segundo momento la misericordia se proyecta en la lástima que puede generar esta población en las demás personas, recibiendo alimento o dinero para satisfacer sus necesidades básicas. Lo que permite visibilizar como la condición de marginalidad se encuentra literalmente acordonada por la presencia de la institución religiosa católica en formas de devoción por parte de los habitantes de calle hacia elementos simbólicos, como figuras o accesorios presentes en su cuerpo que simbolizan una creencia y esperanza.

En las tres películas, los directores y personas encargadas del montaje coincidieron en realizar paneos de espacios marginales en cada una de las locaciones en las que se grabaron estas películas, para proyectar en el espectador un discurso semiótico en el que se representan la miseria, la suciedad y la delincuencia como factores alusivos a los habitantes de calle. Asimismo, el tiempo

nocturno tiene un papel importante en la significación del habitante de calle, ya que este tiempo se presenta como un elemento en el que suceden acciones como el reciclaje, el consumo de sustancias alucinógenas, actos delictivos, entre otros.

En cuanto a *La vendedora de rosas* se puede observar que en su más de 20 años de posestreno se han generado parodias que se han convertido en memes que circulan internet, el rostro del Zarco o su mirada intimidante indican delincuencia, asimismo sucede con el personaje de Anderson. Además, la apropiación de frases o palabras como “pa que zapatos si no hay casa” o “me la mecateé en cositas”, forman parte hoy en día del lenguaje coloquial de la gente en Colombia; esto afirma, una vez más, la influencia del cine como institución cultural en la apropiación de discursos por parte de los espectadores en sus cotidianidades sociales.

Del mismo modo, se podría decir que en Colombia hay un uso indiscriminado de la pornomiseria en producciones cinematográficas y televisivas, en gran medida, en la última década del siglo XX y principio del siglo XXI, en las cuales se hacen apologías groseras y vulgares, no solo a la miseria, sino a situaciones como la violencia, el narcotráfico, la prostitución, la misoginia, entre otros. Tal vez con el pretexto de reflejar aspectos socioculturales que la nación colombiana debe cambiar, pero que sin saberlo las generaciones jóvenes han apropiado no a modo de reflexión, sino de consumo y aprehensión en sus cotidianidades. Así, es común escuchar a un adolescente defender las actitudes criminales de narcotraficantes o sicarios, en las que se justifican sus acciones delictivas.

Finalmente, como investigador, este trabajo permite ver las obras audiovisuales, no solo en el plano artístico en cuanto a los encuadres y fotografía se refiere. Sino que estas producciones guardan en sí unas significaciones sociales y culturales de un contexto determinado, generando un impacto semiótico y discursivo en el cual los espectadores, además de aceptar o rechazar lo que se proyecta, terminan apropiándose de léxicos e imágenes que se recrean allí. Permitiendo así el

fortalecimiento del cine como institución cultural que no solo se encarga de proyectar una ficción, sino que puede influir drásticamente en las realidades subjetivas de sus receptores.

Referencias

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.
- Cámara de Comercio de Bogotá. (1997). *Habitantes de la calle: un estudio sobre la calle de El Cartucho en Santa Fe de Bogotá*. CCB.
- Castoriadis, C. (2008). *El pensamiento de Cornelius Castoriadis*. Ediciones Proyecto Revolucionario.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio.
- Deleuze, G. (1994). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Paidós.
- Eco, U. (1999). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen.
- Lotman, Y. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Gustavo Gili.
- Ministerio de Salud y Protección Social. (2019). *Política pública social para habitantes de la calle 2020-2030*. Oficina de Promoción Social Grupo Gestión Integral para la Promoción Social. Ministerio de Salud y Protección Social.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós.
- Nicoló, P. J., Ardila, I., Castellón, C. y Mariño, G. (1981). *Musarañas*. Fundación Servicio Juvenil Instituto Distrital para la Protección de la Niñez y Juventud, Idipron.
- Osorio, O. (2010). *Realidad y Cine colombiano*. Universidad de Antioquía.
- Ospina, X. (2011). *Relaciones entre el cine y la televisión en Colombia*. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Pires, M. d. y Silva, S. L. (2013). Cine, educación y la construcción de un imaginario social. *Revista Educ@nos. Cine y Educación, Propuestas y Visiones Recientes*, 3, 109-121.
- Suárez, J. (2010). *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Editorial Universidad del Valle.
- Zanada, J. (2016). *El cine nos enseña. Reflexiones experimentadas sobre el arte de la realización audiovisual*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP).
- Zorroza, M. I. (2007). Ficción, experiencia y realidad. ¿Qué tiene que ver el cine con la vida? *Revista de Comunicación*, 6, 70-80.

Filmografía

- Camargo, D., García, D., Mendoza, R. (productores) y Mendoza, R. (director). (2010). *La sociedad del semáforo* [cinta cinematográfica]. Colombia: Día Fragma.
- Fischer, J., Göggel, E. (productores) y Fischer, J. (director). (2007). *Buscando a Miguel* [cinta cinematográfica]. Colombia: Hidden Eye Productions.
- Göggel, E. (productor) y Gaviria, V. (director). (1998). *La vendedora de rosas* [cinta cinematográfica]. Colombia: Producciones Filmamento.
- Mayolo, C., Ospina, L. (productores) y Mayolo, O., Ospina, L. (director). (1978). *Agarrando pueblo* [cinta cinematográfica]. Colombia: Sociedad de Artistas y Trabajadores Unidos para la Liberación Eterna (Satuple).
- Mejía, G. (productor) y Acevedo, A. (director). (1925). *Bajo el cielo antioqueño* [cinta cinematográfica]. Colombia.
- Ventura, J. (productor) y Durán, C. (director). (1977). *Gamín* [documental]. Colombia.

Los componentes espacio-temporales de la producción cinematográfica *Chircales*

Francisco Ramos Cuncanchún*

Recibido: mayo del 2020

Aprobado: septiembre del 2020

Resumen

Este artículo busca establecer las condiciones espacio-temporales de los personajes de la familia Castañeda en el documental *Chircales*, destacando aspectos como la condición de Alfredo, el padre, quien, como bebedor de licor y maltratador, hace más grave el sufrimiento general de los miembros de la familia reducidos a la condición de obreros, sin importar su edad ni su condición física, y mezcla a todos los niños y niñas en la elaboración de ladrillo con métodos primitivos. Se hace una descripción detallada de los elementos que, en 42 minutos, constituyen las diferentes espacio-temporalidades, destacando como el bajo nivel tecnológico y la imposición despiadada de unas condiciones laborales esclavizantes que van reduciendo la espacio-temporalidad, individual así como la de toda la familia, hasta llegar al punto de que esta desaparece porque la familia queda nuevamente desplazada, ya que los dueños del chircal la expulsan del terreno donde estuvo asentada 30 años.

Palabras clave: espacio tiempo, barro, votos, humillación, paciencia.

Abstract

This article seeks to establish the space time conditions of the characters of the Castañeda family in the documentary *Chircales*, highlighting aspects such as the condition of Alfredo, the father, who, as a liquor drinker and abuser, gets worst the general suffering of the members of the family, reduced to the condition of workers, regardless of their age or physical condition, mixing all children in brick making with primitive methods. A detailed description is made of the elements that, in forty-two minutes, constitute the different space times, highlighting the low technological level and the ruthless imposition of the exclavising working conditions that reduce the space-time individually as well as that of the whole family, until reaching the point when the temporality space disappears because the family is again displaced, since the owners of the chircal take them out of the land where for thirty years they were settled.

Keywords: Time-space, mud, votes, humiliation, patience.

* Doctor en Ciencias Pedagógicas del Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona; especialista en Infancia, Cultura y Desarrollo de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, y realizador audiovisual de la Universidad Nacional de Colombia. larisateatro@gmail.com

Esta reflexión, que debe llevar a la comprensión de la forma como se manifiestan las diferentes experiencias interiores y exteriores de tipo espacio-temporal¹ en la película *Chircales*, parte de la formulación de una estructura de presentación que desde el nivel escrito corresponde a la misma composición que se elabora para una realización cinematográfica, de acuerdo con la estructura propuesta por autores como Vale (2006) y Chion (1998). Esto significa la consideración de un tema, de una premisa, de una idea, de una síntesis, y de lo que podría corresponder a un tratamiento, que no es más que el desarrollo mismo de la reflexión sobre la espacio-temporalidad en la película señalada.

De tal manera que se define el tema como las dimensiones espacio-temporales de los personajes en la película *Chircales*. La premisa está constituida por la siguiente afirmación: la ignorancia y la concomitante pobreza conducen a la pérdida del ejercicio de la espacio-temporalidad personal. La idea corresponde al siguiente planteamiento: “Las espacio-temporalidades de cada uno de los miembros de la familia Castañeda se estrecha cada vez más mediante su traspaso a los ladrillos”, y la síntesis es la siguiente: Mediante un despliegue de imágenes visuales y audios correspondientes a la representación de condiciones de realidad, de fotografías y de archivos, se evidencia un manejo amplio de las espacio-temporalidades de quienes detentan el poder o están cerca a este desde el campo político, militar y religioso, mientras a una familia campesina se le reduce cada día más su propia espacio-temporalidad hasta el punto de convertirla en desplazada de su propia condición de desplazamiento (pérdida del espacio físico correspondiente a su lugar de habitación).

La película *Chircales* se presenta en su inicio en una estructura espacio-temporal acabada, en el sentido en que Kerr (1990) caracteriza al cine en blanco y negro, es decir, en la presencia-ausencia,

pues como señala Morin (1961, p. 284): “El cine atestigua la oposición de lo imaginario y de la práctica al igual que su unidad [...] La verdadera vida está ausente. El mundo al alcance de la mano, el hombre sujeto del mundo no es más que un programa de ilusión”. Esta presencia ausencia hace sentir a la persona como espectador de un momento inmediato a su propia existencia, pero que no existe más. Los personajes presentados en las imágenes y en el audio representan a personas cuyas espacio-temporalidades ya han terminado, pero podemos tener una noción de sus características gracias a esta construcción simbólica.

Vamos a iniciar la reflexión mediante un seguimiento de tipo cronológico. La película comienza con imágenes de la Bogotá de los años sesenta y se destaca un audio constituido por un discurso político, el cual permite establecer el manejo de muchas espacio-temporalidades (la multitud) y del papel específico del espacio-tiempo en que se encaja a las personas (“la plaza de Bolívar que será llenada” de acuerdo con el audio) como gran símbolo de la conquista del poder, lo cual muestra el papel de la usurpación de los espacio-tiempos de la población como forma de aumentar el propio poder personal: el del líder. Quien manda, quien está por encima, quien domina es aquel que tiene la potestad de dirigir la espacio-temporalidad de los demás. Esto debido a que, en la medida en que encaja a la multitud en una misma espacio-temporalidad, aumenta desmesuradamente su poder personal. Esto en el audio se escucha con tono de amenaza: “lo que se va a lograr”. El plano final de esta secuencia, una valla política en la que dice “Liberal vote bien. Abstenerse es votar por la dictadura”, refleja irónicamente la paradoja de una democracia que permite, mediante el ejercicio del sufragio, el propio control de la espacio-temporalidad de los personajes del *film*, control que en realidad les es negado, pues como aclara más adelante Alfredo, el patrón de los chircales los obliga a votar bajo la amenaza de que si no lo hacen serán expulsados de sus viviendas.

En la siguiente secuencia se puede entrar en la interioridad espacio-temporal del protagonista Alfredo, de quien se escucha la narración en *off*,

¹ El concepto espacio-tiempo es entendido como la experiencia corporal en el ambiente que le es inherente en cada momento de la vida y es desarrollado en el libro *No despidas el presente. Formas de tiempo y percepción que gobiernan nuestro cuerpo*, del autor del presente artículo, basado en la obra *Materia y memoria* de Henry Bergson (2010).

mientras se muestran planos medios y generales de la votación en la Plaza de Bolívar. Estos corresponden a la experiencia que tiene la población de presuntamente ejercer su propia espacio-temporalidad: se mueven libremente, deciden por su cuenta en el proceso electoral. Esto contrasta con los planos medios y primeros planos de botas de los militares en su desplazamiento por diferentes espacios enmarcados en un devenir en el centro de Bogotá, que permite entender la atmósfera que caracteriza este momento político de la historia de Colombia.

El audio deja conocer cómo la manipulación por parte del poder político (el partido liberal) de los espacio-tiempos en los que transcurre la vida del protagonista, se manifiesta para este en la forma de una convicción de tradición:

Nosotros somos liberales porque somos hijos de héroes. Todos los Castañeda hemos sido liberales. Mi papá Juan, mi papá Pastor y todos, todos los Castañeda hemos sido liberales, ninguno se ha voltiado. Liberales hasta la tierra que ya tendremos que comer. Yo he sido liberal porque desde chiquito mis papas me dijeron que ellos eran liberales y yo también tengo que ser liberal.

Más adelante Alfredo señala: “La sangre que se derramó en la guerra y todo eso es la misma insignia del partido liberal”. Esta declaración de Alfredo tiene un giro inesperado cuando ya podemos identificar al personaje en su aislamiento y en su pobreza: “La política que he tenido de ser liberal nunca me ha dejado nada; nada ha quedado de política ni nada ha quedado de los presidentes. Eso no”.

Terminada esta secuencia reaparecen los planos de los militares desplazándose a caballo, con lo cual el *film* deja establecido el manejo espacio-temporal que no solo se da de manera ideológica, mediante la construcción de un consenso que aprovecha la credibilidad que tienen los personajes en determinadas tradiciones y valores, sino, mediante la imposición de la fuerza directa gracia al poder que se despliega territorialmente para garantizar el control. Aquí aparecen los créditos de inicio de la película presentados con fotos en

planos contrapicados (filmados desde abajo) de edificios y de la catedral, que colocan a la audiencia mirando hacia arriba, con lo que se preludia el control espacio-temporal desde el despliegue arquitectónico del poder, asociado como es característico en la historia occidental, a la monumentalidad y a la grandeza.

La siguiente secuencia se inicia con el primer plano de un alto jerarca de la iglesia, al cual la cámara va a recorrer en un *tilt up* (recorrido de abajo hacia arriba) en su reclinatorio. Esta imagen permite hacer la lectura de la expansión espacio-temporal de la iglesia que penetra no solo en la espacio-temporalidad vital de “los fieles”, sino en la vivencia espacio-temporal interior de estos mediante el ejercicio de la confesión. De esta imagen se pasa al discurso mesurado y tranquilo de Carlos Lleras Restrepo, nuevamente en imagen de contrapicado de una foto (el personaje está arriba, es el dueño de la tribuna, tiene el control de la multitud) que le coloca a la imagen el estatus de poder que tuvo el personaje al que corresponde la representación simbólica en el contexto colombiano. El audio original de la voz de Carlos Lleras Restrepo busca generar un tinte de igualdad, de no usurpación de los derechos de las masas, al afirmar:

[...] aquí no tenemos desigualdades monstruosas de fortuna, no tenemos esa supuesta oligarquía de cincuenta familias dominando el país, y quienes están hablando de que un tres por ciento son poseedoras del 60 o 70 por ciento de las tierras en Colombia son simplemente gente ignorante, mal informada de la realidad agraria y la realidad económica del país.

El *film* ha dado primero la prelación fotográfica a la presentación de los personajes que corresponden a personas de un momento de la historia colombiana en el cual tenían el control espacio-temporal, proceso que culmina con un primer plano del periódico donde se anuncia la llegada de la misión Rockefeller a Colombia. Esta imagen da ya no una dimensión de control espacio-temporal de tipo local o nacional, sino de tipo mundial. Aquí se pasa a la siguiente secuencia que se

abre con un charco, símbolo de la absorción de la espacio-temporalidad de la familia Castañeda, que después conoceremos, debe pasar su vida sumergida en la humedad del barro que se convertirá en ladrillo.

La cámara hace un *tilt up* que muestra en un extremo del charco a dos mujeres de la familia Castañeda trabajando, y luego, la imagen de una niña pequeña manipulando una pica sobre el barro, que de entrada confronta a la audiencia con el conflicto de las espacio-temporalidades que constituyen la existencia de la niña y que se ven constreñidas hasta el punto de negarle su condición de indefensión, con la rígida espacio-temporalidad implicada en la fábrica de ladrillos, y que corresponde de una manera precisa a un espacio específico, la ladrillera, y a un devenir ininterrumpido, las jornadas de trabajo, en donde lo único que importa por encima de la niña y de su familia es la producción del ladrillo.

A partir de aquí las imágenes se vuelven más contundentes al mostrar la realidad de la familia: desde los niños más pequeños hasta los adultos deben entregar totalmente sus espacio-temporalidades al barro. Este es removido para ser transportado en una carretilla hasta el charco donde debe ser remojado, en un proceso en el que las mujeres fungen como animales de carga para transportar las carretilladas de barro. Primeros planos muestran la forma como los pies y las manos se confunden con el lodo, dejando ver un proceso de construcción y destrucción, de deterioro humano en beneficio de la construcción del objeto.

En este proceso no se evidencia el paso de la fuerza de trabajo a la mercancía sino el paso directo de la vida humana, de las espacio-temporalidades externas e internas, al producto. Los primeros planos de los rostros no remiten, como en el cine tradicional, a dimensiones psicológicas de los personajes, sino que nos presentan la forma como se asoma a ellos la dureza interior que corresponde a esa mezcla implacable de los hornos, el barro y el ladrillo que apagan la emoción humana.

Luego de presentada la situación en toda su crudeza empieza el audio de la locución que va

a dar cuenta del amplio contexto de la situación planteada, y por este nos podemos enterar de que en ese momento histórico se encontraban 50 000 personas en la misma situación que la familia Castañeda. El fenómeno corresponde al proceso de desplazamiento de los campesinos que tuvieron que huir del campo por la violencia política de los años cincuenta (Guzmán Campos *et al.*, 1961) para refugiarse en la ciudad, refugio cuyo costo es la masiva entrega de las espacio-temporalidades de las familias a los dueños de las ladrilleras.

En el desarrollo de la cotidianidad del chircale se muestra el contraste entre el trabajo que mezcla el barro, y el molino donde se prepara la masa para la sopa, que es el alimento de la familia. En ambos casos el agua se constituye en el elemento que permite la transformación. Se puede encontrar una figura de comparación que da la dimensión de la realidad planteada: la alimentación de la familia no tiene importancia, en comparación con la dimensión y el despliegue que implica el tratamiento del barro. El molino casero mediante un tornillo que gira permite que salga la masa por los extremos del disco. En el barro un eje de madera es rotado mediante una palanca atada a un caballo que da vuelta alrededor del pozo mientras Alfredo va sacando el barro mezclado. El audio en *off* permite establecer la organización jerárquica de la producción del ladrillo con un propietario que simplemente alquila el terreno a un arrendatario que es quien directamente se apropia de las espacio-temporalidades de las familias pobres que deben trabajar jornadas de doce horas para darle la cuota de producción exigida. Se percibe que el trabajador no es dueño ni de los implementos de trabajo ni de lo que produce, pues recibe una mínima retribución que solo le posibilita subalimentarse. Se menciona que hay relaciones de compadrazgo entre el trabajador y el arrendatario, las cuales no son más que construcciones de espacio-temporalidades en la mente del trabajador, sin ningún sustento en la realidad. Las espacio-temporalidades reales son usurpadas a la familia trabajadora.

Luego de que se escucha la voz en *off* de Alfredo relatando cómo el patrón Guillermo Pardo

Morales los obliga a votar en las elecciones, bajo amenazas, aparece el primer plano que da una referencia no de tipo laboral sino de tipo afectivo, cuando María, la esposa de Alfredo, acaricia y amamanta a una niña pequeña. Sobre esta imagen se escucha en *off* la voz de María, quien señala cómo el patrón los humilla y los menosprecia a pesar del duro trabajo que realizan, para asegurar que se preserve esta condición de sometimiento. Alfredo en *off* comenta el problema central correspondiente a la no tenencia de vivienda, el no poder habitar el propio espacio vital de la familia y las consecuencias que esto les trae como personas sometidas al patrón.

Después aparece una imagen de la familia reunida tomando sopa en un espacio estrecho que ilustra a la audiencia como es el espacio físico en el que se debe desenvolver la vida familiar. De aquí se pasa a un plano general de una niña a la intemperie cobijada con una manta, en una imagen que transmite desolación por la aspereza espacial que le resulta como alternativa para pasar su infancia. La locución en *off* profundiza sobre las condiciones de los trabajadores quienes no pueden sindicalizarse, no tiene prestaciones sociales de ningún tipo y no cuentan con ninguna legislación laboral que defienda al obrero frente al arrendatario o al terrateniente.

Sobre una imagen en plano general que muestra a María arrodillada trabajando sobre las gabelas alisando con sus manos el barro húmedo que después de cocido se convertirá en ladrillo, se escucha en *off* el diálogo de una radionovela que después la cámara mostrará, proviene de un radio transistor. El diálogo permite entender cómo los medios de comunicación construyen espacio-tiempos imaginarios en la mente de los personajes aprovechando la característica de las proyecciones e identificaciones afectivas de la audiencia señaladas por Morin (1961, p. 121) “[...] el reino de las proyecciones e identificaciones afectivas”.

Locutor: Sabía que se habían entrevistado; habían estado juntos aquel mismo día en que pensaba pedirle a ella en matrimonio.

Omaira: Tú no amas a Arturo Morales, te has hecho novia de él no sé porqué

Pero no estás enamorada de él.

Julia: No me puedo imaginar esto Omaira. ¿Me cree capaz de tanta doblez? Me enamoré de Arturo a primera vista. Sé que es pobre. Desde algún tiempo no ha sido todo lo honorable que debe ser un hombre, pero eso no pesa en mi decisión, y voy a casarme con él. Al lado de Arturo el pan a secas me sabe a gloria, no se trata de un capricho tonto Omaira, es una decisión firme.

Omaira: ¿Y piensas que Arturo pensará lo mismo que tú?

Julia: Bueno, por lo menos lo aparenta y me hace feliz.

Omaira: ¿Y si yo te dijera algo Julia?

Julia: ¿Qué? ¿Qué iba a decirme Omaira? ¿Qué?

(Canción): Simplemente María, simplemente María, María, María, María.

Al desarrollarse la canción-clip de la radionovela, María levanta el molde y quedan formados los ladrillos en el barro crudo, dejando en claro una presencia-ausencia, ya no del cine como tal, sino de la individualidad del personaje que tiene una expectativa oscura, viscosa, octoplasmática, como lo es la misma imagen de ella proyectada, y corresponde a la expectativa esperanzadora dejada por la novela, de la posibilidad para los miserables de que exista algo superior a las necesidades materiales y que sea el amor, espacio supremo de una espacio-temporalidad de felicidad que los redimirá.

En la continuación cinematográfica viene una comparación que da una ubicación espacio-temporal contundente cuando la cámara hace la toma en contrapicado desde la ladrillera, de un avión que pasa velozmente. A esta toma se juxtapone la del caballo girando alrededor del charco.

Con esto se muestran dos dimensiones humanas espacio-temporales opuestas: una la que surca los cielos mostrando el acceso a la inmensidad en contraste con otra, la de la familia Castañeda, que está circunscrita al charco donde se remoja el barro para el ladrillo, y del cual procede la precaria subsistencia de la familia.

Sobre las imágenes que muestran el resultado en ladrillos crudos del inmenso trabajo hecho por toda la familia, la locución en *off* indica que la jornada de trabajo es desde las cinco de la mañana hasta las seis de la tarde todos los días de la semana, y que de cada mil ladrillos que producen le corresponden tres ladrillos a cada miembro de la familia. Alfredo señala en el audio en *off*:

ellos van es tras del consumo de uno, del pobre [...] porque ellos van es a que uno les ayude a hacer cinco mil o diez mil ladrillos. Ellos el dinero lo queman y tienen ahí la ganancia y nosotros no vamos sino al diario, pero la enfermedad si no la vamos cargando nosotros.

Lo cual se complementa con el comentario del hijo, al señalar con respecto a su padre: “Muy pocos días de trabajo le quedan [...] no le quedan sino pocos días en este trabajo”.

Se evidencia cómo ellos son testigos de su propio agotamiento espacio-temporal en un estado de constreñimiento que involucra el direccionamiento forzoso de todas sus percepciones hacia un único propósito en el chircal. Aquí se conoce un dato temporal importante y es que Alfredo lleva 32 años en esa misma actividad, y como él lo señala: “no es sino uno levantarse y echarse al barro”. Este audio contrasta con la presentación de imágenes del escudo nacional de Colombia, de imágenes de santos y de escenas religiosas, pegadas en las paredes de la habitación en la que vive la familia, que muestran cómo la persistencia ideológica se instala como una fuga espacio-temporal que nos remite a la vivencia imaginativa de los personajes.

La construcción cinematográfica conduce a la audiencia mediante imágenes de nivel onírico a conocer que el espacio temporal de los sueños de los personajes también le pertenece al chircal,

lo cual patéticamente se remarca cuando se escucha en *off* la afirmación de Alfredo: “Nosotros ya morimos en este oficio”. Más adelante, se asiste en la construcción del *film* a la presentación, como una problemática, del crecimiento incontrolado de la familia, de acuerdo con el audio de Alcira, la hija mayor, quien revela que su mamá está embarazada, y la saturación espacio-temporal del conjunto familiar se sintetiza en la observación que el médico le hace a María de acuerdo con la narración de esta “¿qué hace usted con botar tantos limosneros al mundo?”. Expresión que contrasta con las imágenes que aparecen ligadas por la voz en *off* de María narrando las difíciles condiciones que implica tener once hijos, que se agrava por el comportamiento de Alfredo que diariamente se embriaga y maltrata a su familia. Las imágenes corresponden a un momento más avanzado de la producción cuando el ladrillo se ha cocido y se evidencia que los niños se ven obligados a participar como cargueros llevando las pilas a sus espaldas, soportando el peso con sus cabezas.

Se presentan diferentes escenas que dejan evidente cómo la espacio-temporalidad de los niños es desplazada hacia el proceso común de manera cada vez más contundente. Este es el caso de la escena de una niña casi bebé que debe ayudar a su madre a transportar la caneca llena de agua por un terreno escarpado, soportando en su hombro un extremo de la vara que sostiene la manija del balde.

Después aparecen varias imágenes del movimiento implicado en el denominado cargue del horno, que de acuerdo con la locución se demora de tres a cuatro semanas, y en el que los niños deben realizar las mismas faenas de los adultos. Aparece un elemento proveniente directamente de la producción del ladrillo que se encarga de acortar de manera significativa las espacio-temporalidades individuales: durante el proceso de cocimiento que dura tres meses para 30 000 ladrillos, se producen fuertes emanaciones de gas carbónico que generan enfermedades pulmonares e intoxicación, debido a que la familia debe dormir cerca de los hornos. Una transición suave de música clásica nos transporta por desplazamientos

de niños agotados, presentados en planos generales, secuencia que finaliza en un primer plano de una niña llamada Leonor, con sombrero de obrero, que muestra una expresión de cansancio y de tristeza, en una atmósfera que presenta la estrecha espacio-temporalidad donde valen más los ladrillos que los seres humanos. De aquí se pasa a un espacio-tiempo ilimitado de fantasía, correspondiente a un vestido de primera comunión y a planos detalle que muestran telas sedosas y guantes, terminando en un primer plano de Leonor a quien están peinando para su primera comunión. Aquí se ha producido un cambio espacio-temporal que ubica a los personajes en un ambiente ajeno al chircal, mientras se escucha la voz en *off* de Leonor narrando que su papá la quería obligar a bailar en la carretera, y que como ella no aceptó, la golpeó y le echó cerveza en la cara, manchándole el vestido de primera comunión. Esta narración nos ubica en el contraste del espacio-tiempo de fantasía con el espacio-tiempo real de las condiciones de vida de Leonor.

La voz en *off* de Alcira, la hermana mayor de Leonor, permite saber que ella y la mamá se hicieron el propósito de construirle esta fantasía a la niña: “de algún modo le tenemos que comprar un vestido nuevo a Leonor para que ella tenga de recuerdos toda la vida”. Aquí aparece por primera vez el señalamiento en los personajes del documental, del valor de las cosas de pasado, en cuanto estas sean importantes y significativas como recursos actualizables, es decir, como partes del presente, al tener la satisfacción de tenerlos como hechos reales acontecidos en sus vidas. Alcira da a conocer cómo pueden ellos saborear ese recuerdo, recuerdo que la magia del cine hace presente, y que corresponde al momento en que ella está colocándole el vestido de primera comunión a Leonor, mientras se escuchan de fondo coros de música ceremonial eclesiástica en una construcción cinematográfica que, como posibilidad de proyección afectiva (Morin, 1961) remite a la nostalgia, al presentarse la elaboración de un montaje que combina primeros planos de los niños pequeños de la familia con la blancura y con la acción de vestir el traje.

Alcira establece la dimensión espacio-temporal ideológica que habita en su interior cuando manifiesta la presencia del pecado que hace necesaria la primera comunión. Es fundamental y contundente lo que son para ella los siete sacramentos, los cuales enumera con precisión: “el primero, bautizo; segundo, confirmación; tercero, penitencia, cuarto, comunión; quinto, extremaunción; sexto, orden y el séptimo, matrimonio”. Esto se conecta inmediatamente con la manifestación en su entorno de lo que es su vivencia espacio-temporal religiosa: planos detalle del cuadro del sagrado corazón, de la crucifixión, de varios santos y del papa, que atiborran la pared, y en *off* la voz de Alcira contando los prodigios de fray Martín de Porres con quien ella tiene una particular relación en una interacción mística.

De aquí el documental se remonta a una espacio-temporalidad construida artificialmente con motivo de la primera comunión de Leonor: se muestra a Alfredo en vestido de paño y cepillando su sombrero, a un hijo peinándose, a una niña pequeña recostada contra un barranco y a Leonor luciendo su vestido. Esta secuencia llega hasta el momento de la familia reunida que aparece en plano general para la típica foto. Estas imágenes tienen un fondo de audio correspondiente a una canción mexicana.

A continuación, está la imagen de Alfredo, el papá en la familia, partiendo un ponqué bastante sencillo, e imágenes de la familia comiéndose las tajadas, escena en la cual se rompe la espacio-temporalidad artificial cuando un niño se oculta con un plato para comerse las boronas de ponqué que han quedado en un plato. Sobre estas imágenes entra en *off* la locución de Julio Eduardo Pinzón anunciando que el Gobierno ha prohibido todo tipo de reuniones públicas teniendo en cuenta que se ha declarado turbado el orden público y en estado de sitio todo el territorio nacional. Continúa otro audio de propaganda elogiando las obras del Gobierno: “el cambio social se hace con hechos, no con palabras”. Y se anuncia que el Instituto de Crédito Territorial ha dado grandes soluciones de vivienda en menos de 20 meses del Frente Social, audio que termina con el

comercial “tos, gripa, bronquitis, lo peor es dejar que lleguen, lo mejor impedirlos, pero si llegan atacarlos. Tome balticicol compuesto”. Este mensaje contrapuntea el planteamiento del *film* sobre la forma como los personajes están condenadas a vivir en una situación totalmente malsana y riesgosa que les asegura una reducción del promedio de vida. Este contrapunteo radial deja dimensionar la reducción espacio-temporal de la familia Castañeda al resaltarse la presencia del poder, así como el manejo ideológico a través de los medios de comunicación que ofrecen con generosidad el bienestar.

El espacio-tiempo artificial es roto bruscamente para dar paso a la crudeza del trabajo forzado de la ladrillera con imágenes del humo, de los terrenos escarpados, del transporte del ladrillo en las espaldas de los niños y de los adultos, del sufrimiento en los rostros y de los pasos agotados que avanzan sin descanso. La locución señala: “el obrero es un hombre reducido al nivel más primario de subsistencia física que no tiene acceso a ningún tipo de superación espiritual como individuo”.

Sobre estas imágenes hace su entrada el teleo de un audio marcado de manera punzante, mientras se ven planos generales y planos medios de Leonor con el vestido de primera comunión recorriendo diferentes espacios de la ladrillera. Las imágenes se contrastan con el suelo agrietado, con los rostros agotados por el trabajo, y con la presentación de la miseria corporal infantil, y termina con Leonor alejándose del sitio para permitir el encuentro del documental con la muerte, que se presenta mediante un *tilt up* que asciende hasta mostrar la llama de una vela, al fondo de la cual se pueden ver personas vestidas de luto. Se trata del velorio de José del Carmen Lemus en otro chircal. Se escucha la narración de una vecina de la viuda y el llanto de la familia del difunto, mientras se observa el avance del cortejo fúnebre por los terrenos inhóspitos, para llegar hasta la iglesia de san Judas Tadeo, y en primer plano se destaca el rostro angustiado de la viuda.

El *film* ubicado en el espacio del cementerio presenta un audio de voces que muestran dolor, y

la reflexión sobre la condición de abandono de las familias de los chircales; y en cuanto a la imagen se ven primeros planos de niños y mujeres que muestran la angustia de la muerte, planos que se contraponen con una hilera de fosas cavadas en el piso. Aquí podemos decir que se marca cinematográficamente la terminación de una dimensión espacio-temporal, y la forma como queda reducida aún más la espacio-temporalidad de la familia doliente. Esta secuencia culmina con la voz en *off* del sacerdote quien mecánicamente señala las fórmulas religiosas que se le dirigen siempre a las personas cuando han perdido un ser querido.

Vienen imágenes del invierno y de las pérdidas que este implica para el alfarero al desaparecer su producción de ladrillo en proceso. En estos casos, se señala, el arrendatario le presta dinero y esta ayuda busca someter aún más al obrero. En concordancia con la situación presentada se muestra una imagen en plano general de una niña muy pequeña sacando de la tierra chizas y acumulándolas a un lado, luego un plano medio corto de Alfredo que permite ver en su rostro la desilusión que produce el invierno. De aquí se pasa a un primer plano de María, la cámara se desplaza hacia abajo hasta mostrar la mano de esta, acentuando su incapacidad de acción, luego se hace un desplazamiento lateral que muestra la otra mano de María que sostiene la mano de un niño muy pequeño. Luego viene la secuencia final en la cual se ve a toda la familia avanzando por los inhóspitos caminos de la zona llevando muy pocas cosas, entre las que se destacan el molino del maíz y el cuadro del sagrado corazón.

Como conclusión de esta presentación, que más que un análisis es una reflexión, se puede plantear que mirada la condición humana desde la dimensión espacio-temporal, es decir, desde la condición vital de la existencia que involucra un cuerpo, un espacio y un tiempo en el que este transcurre, los diferentes procesos de explotación que hacen parte de la condición de saqueo que vivían y viven los pueblos latinoamericanos de los cuales hay simbologías en el documental, como la pina de periódico que da cuenta de la noticia del plan Marshall, son procesos de reducción permanente

de las condiciones básicas de existente que hacen que cada día estén cayendo más y más personas en la miseria absoluta porque la voracidad del dinero no solo les reduce hasta el mínimo su espacio sino que les cercena su devenir.

Referencias

- Bergson, H. (2010). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Editorial Cactus.
- Chion, M. (1998). *Cómo se escribe un guion*. Editorial Cátedra.
- Guzmán Campos, G., Umaña Luna, E. y Fals Borda, O. (1961). *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Tercer Mundo.
- Kerr, W. (1990). *The silent clowns*. Da Capo Press.
- Morin, E. (1961). *El cine o el hombre imaginario*. Seix Barral.
- Vale, E. (2006). *Técnicas de guion para cine y televisión*. Gedisa.

La metrópoli siniestra

Francisco Guillermo Rodríguez Motavita*

Recibido: julio del 2020

Aprobado: septiembre del 2020

Resumen

La metrópoli siniestra es una reflexión en torno a la relación entre el nacimiento del cine y el psicoanálisis. En su desarrollo vincula específicamente el movimiento expresionista alemán con el concepto de lo siniestro propuesto por Sigmund Freud para describir las particularidades narrativas del nascente arte en el siglo XX. Se tomará como ejemplo la obra *Metrópolis* dirigida por F. Lang como eje para el análisis, debido a sus condiciones de realización y propuesta creativa, las cuales tejen vínculos directos con lo que llamaremos una narrativa de los sueños. En suma, en este artículo la máquina de los sueños (el cine) será desmontada y analizada para pensar su manera de crear dentro del expresionismo alemán de comienzos del siglo pasado.

Palabras clave: cine alemán, doble, expresionismo alemán, psicoanálisis, siniestro.

Abstract

The uncanny metropolis is a reflection on the relationship between the birth of cinema and psychoanalysis. In its development, it specifically links the German expressionist movement with the concept of the uncanny proposed by S. Freud to describe the narrative particularities of the nascent art during the twentieth century. It is taken as an example the film “Metropolis” (1927) directed by F. Lang. It is an axis for this academic proposal on account of its conditions of realization and creative proposal which weave direct links with, what we will call, a dream narrative. In sum, in this paper, the machine of dreams (the cinema) will be dismantled and analysed in order to think about its way of creating inside German expressionism at the beginning of the last century.

Keywords: German cinema, double, German expressionism, psychoanalysis, uncanny.

* Licenciado en Educación Básica con Énfasis en Inglés de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, publicista de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y maestrante en Estudios Artísticos de la ASAB. pachosputnik8@gmail.com

Introducción

Este artículo plantea que el cine como aparato discursivo de las artes comparte elementos en su concepción con el psicoanálisis, por lo cual describe un quiebre en el paradigma estético dado hasta finales del siglo XIX y abre paso a una manera particular de pensar el mundo en el siglo XX. En primer lugar, debemos brindar al lector la descripción del contexto en el cual tanto el cine como el psicoanálisis florecen de forma simultánea, en este caso, nos enfocaremos en Austria y Alemania en las primeras décadas del siglo XX. En segundo lugar, abordaremos la vanguardia denominada expresionismo, en particular, la película *Metrópolis* (1927) dirigida por Fritz Lang como ejemplo para recrear la conexión entre el cine y el psicoanálisis. En tercer lugar, desarrollaremos el concepto de lo siniestro como una ventana de interpretación del filme. Finalmente, mostraremos de qué manera el cine como arte narra sus historias siguiendo la narrativa y posibilidad del sueño¹.

Europa en B/W

El cine nace oficialmente en 1895 con la exhibición pública de las películas cortas de los hermanos Lumière (Brotons, 2014), en las cuales se recreaban cuadros de lo cotidiano como en *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896) y *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895). En ellos se tomaban elementos del arte fotográfico a favor de la experimentación con el nuevo dispositivo tecnológico, un ejemplo notable es *Démolition d'un mur* (Lumière y Lumière, 1896), cortometraje en el cual se juega con la reproducción inversa del *film*, logrando el efecto de reconstrucción del muro demolido. Los *films* de los hermanos Lumière son notables debido a su riqueza compositiva con marcados puntos de fuga, maestría en el manejo del encuadre, en la capacidad de reconocimiento de elementos táctiles a través de la textura y una gama de grises que permite la observación detallada de los elementos dentro del cuadro. La puesta en juego de sus

conocimientos técnicos como temáticos de la fotografía llevaron sus ejecuciones a la admiración y sorpresa de un público naciente.

Además, en 1897 Georges Méliès (mago, actor y juguetero) inicia un proceso de experimentación en el cual el corte del *film* toma una capacidad expresiva que dota al nuevo arte de elementos narrativos propios, un ejemplo claro lo encontramos en *El hombre orquesta* (1900), en la cual, usando un fondo negro y cortes precisos, se logra el efecto de separar la cabeza del cuerpo del actor, y a su vez multiplicar la cabeza del actor como elemento compositivo del cuadro formando una suerte de pentagrama en el cual la cabeza de Méliès funge como notación de la partitura. A su vez, el mago francés se configura en una suerte de creador de universos en los cuales él operaba casi como un dios creador en *El viaje a la luna* (1902), *Los viajes de Gulliver* (1902), o *Viajes a través de lo imposible* (1904). Pues, sus roles iban desde el de decorador, actor, maquillista, escritor, productor, editor y director dándole total libertad creativa en su laboratorio de sueños, pero sometándolo a las reglas del mercado, lo cual, a la postre, lo llevaría tanto a su reconocimiento en la historia del arte occidental como a la quiebra económica como empresario del arte.

Observemos que las películas realizadas por los Lumière, aunque tienen características propias del arte pictórico y fotográfico, como el punto de fuga, el contraste o la idea de la composición áurea, carecen de una narrativa propia del nuevo arte, es decir, exclusiva del cine como arte. Por el contrario, Méliès propone el juego propio de un acto de magia, los elementos en sus películas aparecen y desaparecen como una ilusión, el rostro del mago se duplica cuantas veces sea necesario para generar un sentimiento de asombro, lo fantástico toma fuerza y nos plantea viajes al pasado y al futuro a través de imágenes en movimiento. Es en esta concepción del cine como forma de narración de lo fantástico (lo posible) en donde empieza a elaborarse su propio lenguaje y por tanto su propio régimen expresivo, dejando atrás su concepción como avance tecnológico empleado en ferias de variedades y configurándose como

¹ El concepto de narrativa del sueño o *dream narrative* es planteado por James L. Fosshage (2013) en *The dream narrative, unconscious organizing activity in context*.

una manera particular de capturar y crear el gesto artístico. Por otra parte, en ambos casos el cine es comprendido como una puesta en escena, es decir, los creadores encuentran en el movimiento de los cuadros la posibilidad de mundo discursivo y es en ello que elaboran una ficción. Si bien el cine de los Lumière ha sido entendido como documental, hoy en día a través de la arqueología del cine conocemos más de una filmación distinta de la salida de la fábrica en las cuales los obreros salen en el mismo orden una y otra vez haciendo evidente la artificialidad del cuadro recreado a favor del reconocimiento de unos elementos discursivos específicos, esta escenificación se da con el fin de generar un efecto emocional en el público.

Paralelamente al nacimiento del cine, Sigmund Freud en 1886 delinea lo que se constituiría como la teoría del psicoanálisis, y es en 1905 con la publicación de *Tres ensayos sobre la sexualidad* que esta teoría se da a conocer al mundo y se establece como discurso sobre el cual serán analizados los fenómenos culturales, entre ellos los artísticos. Además, en 1914 publica *Recordar, repetir, reelaborar*, en el cual expone la historia de su método desde la hipnosis. Adicionalmente a este listado de hechos, en 1910 se funda la Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA), y en 1919 el movimiento psicoanalítico internacional comienza a extenderse social, geográfica y científicamente, convirtiéndose en un referente de la psiquiatría, la clínica y la cultura crítica. El psicoanálisis surge como un discurso académico que tiene un campo de acción concreto sobre la vida de las personas, pues surge del reconocimiento de las sujeciones a estructuras de pensamiento, de manera tal que determinan el comportamiento humano, brindando al pensamiento occidental un giro paradigmático al romper ideológicamente con las instituciones de poder propias del siglo XIX (Perrés, 1988).

Hasta el momento vemos cómo coincide el florecimiento del arte cinematográfico con el surgimiento de la teoría freudiana, más adelante, esbozaremos los lazos existentes entre ambos.

En este apartado buscamos situar geopolíticamente la vanguardia expresionista (como caso de análisis) y el movimiento psicoanalítico en

Austria y Alemania de comienzos del siglo XX. En este espacio geográfico se dieron diversos acontecimientos sociales, tal vez, el más relevante es la migración de la colonia judía durante la última década del siglo XIX. Algunos miembros de esta comunidad se caracterizaban por el cultivo de las artes y la ciencia, podemos mencionar cineastas (Fritz Lang, Lee Strasberg, Ernst Lubitsch, F. W. Murnau, Georg Wilhelm Pabst, Billy Wilder) y pensadores (Sigmund Freud, Theodor Adorno, Walter Benjamin y Henri Bergson). La influencia de la comunidad hebrea durante este periodo desembocó en profundos cambios sociales y en el surgimiento de un pensamiento crítico que serviría como punto de partida para las transformaciones del siglo XX, principalmente en Occidente (Beller, 2006). A su vez, posicionaría en los círculos académicos una visión crítica en torno a las artes, que se reflejaría en la presencia de algunos miembros de su comunidad, en escuelas como la Escuela Crítica de Frankfurt o la Bauhaus en Weimar.

Otro hecho importante es la denominada Primera Guerra Mundial o Gran Guerra, en la cual el imperio austrohúngaro fue el gran perdedor, hecho que significó un reordenamiento de los pueblos que lo conformaban. La Gran Guerra inició el 28 de julio de 1914 y finalizó el 11 de noviembre de 1918, cuando Alemania pidió el armisticio y posteriormente el 28 de junio de 1919 los países en guerra firmaron el Tratado de Versalles. Los bandos en tal confrontación bélica se organizaban de la siguiente manera, por un lado, se encuentra la Triple Alianza, formada por el Imperio alemán y Austria-Hungría. Por otro lado, se encuentra la Triple Entente, formada por el Reino Unido, Francia y el Imperio ruso. Italia, Japón y Estados Unidos se unen a la Triple Entente, mientras el Imperio otomano y Bulgaria se unen a las Potencias Centrales (Triple Alianza). El conflicto lleva a los habitantes de Europa a demandar estrategias discursivas y actuantes que den explicación y aporten en la comprensión de la violencia de la época. Este escenario constituye el contexto geopolítico en el cual tanto el psicoanálisis como el arte cinematográfico germinan en Austria y Alemania. La realidad de la guerra sacude a los

habitantes de Europa y con ello demandan de la filosofía y el arte pensadores que encuentren el origen y explicación a los monstruos del siglo XX; es en este punto en que el arte cinematográfico emergió para satisfacer los cuestionamientos de la época.

La idea alemana

El cine aparece como un dispositivo capaz de persuadir al pueblo, durante y después de la guerra, acerca de la promesa política de los gobernantes. Su capacidad de persuasión y generación de asombro lo posicionan a la vanguardia de las prácticas comunicativas y artísticas.

El nacimiento del cine alemán, en parte, fruto de las medidas tomadas por el gobierno en 1916, ante el extraordinario interés demostrado por el público por este nuevo arte, a la vez que las autoridades reconocían que el cine alemán antes de la Primera Guerra Mundial era de muy baja calidad, con una proliferación excesiva de pequeñas compañías cinematográficas, que daban una imagen muy negativa de Alemania, frente al cine de Hollywood que brillaba con luz propia. (Carames y Escobedo, 1999, p. 199)

Por lo cual se hacía necesario estimular la industria cinematográfica a fin de balancear el mensaje de las productoras de Hollywood acerca de las causas y efectos de la guerra frente a la audiencia alemana. En ese sentido, el cine alemán de la época se hacía un grito de desesperación en sus formas expresionistas y es en el teatro de esta vanguardia que encuentra los elementos dramáticos y plásticos por los cuales se caracterizará. Bajo esta premisa es posible pensar un grupo de obras bajo la figuración de expresionismo como vanguardia artística. En consonancia, la industria cinematográfica alemana desencadenó una propuesta visual que marcaría la génesis de un nuevo arte. Así, el cine es pensado por los artistas germanos como el laboratorio de una estética de la guerra que devendría en una estética de lo siniestro.

Desde *El gabinete del Dr. Caligari* (Wiene, 1920) hasta *Metrópolis* (1927) podemos encontrar una serie de indagaciones alrededor de aquello que

causa miedo y que podemos hacer metáfora a través del cuerpo monstruoso (Barrios, 2010) creado por la guerra. Tal cuerpo se planta en la idea del estado-nación, el cual preserva los valores identitarios y esencialistas de una comunidad que entra en negación de la otredad. La idea de metrópoli kantiana en la cual la preservación de la paz se da a través del ejercicio ciudadano, relegando al extranjero a su permanencia condicionada en el territorio se hace topos en la obra expresionista. La norma trae consigo la promesa de la ilustración alemana, la metrópoli se configura como el campo sobre el cual las ideas del pensamiento alemán encontrarán su utopía. Así, el tirano se erige como profeta a través de la promesa de un futuro mejor para un pueblo que debe enfrentar el miedo a sí mismo. En tal escenario de aislamiento surge la fe religiosa por el capital y la idea del bienestar a través del consumo de los elementos vitales del otro. El sistema naturaliza el egoísmo y homogeneiza las costumbres, sentires y pensamientos a favor del sostenimiento de las clases gobernantes dueñas del capital monetario como administradoras de los recursos vitales de quienes habitan ese territorio. Finalmente, el sistema económico se erige como un nuevo dios, omnipotente, omnipresente y castigador. Los cuerpos en el territorio son un elemento más dentro de su perfección divina, engranajes que requieren de ajuste.

La última obra expresionista

Metrópolis (Pommer y Lang, 1927) narra una historia centrada en la lucha de clases en un contexto futurista. Al decir esto debemos ser claros en mencionar que el espacio temporal que recrea no es el de su época sino el de una época futura, de la misma manera que en los mundos posibles de Méliès. Mediante la fantasía escrita por Thea von Harbou, el arte cinematográfico alemán encuentra el escenario para la realización de una empresa ambiciosa, crear una superproducción que revele el espíritu germánico como paradigma del pensamiento occidental. Para tal empresa, el Gobierno germano reconoce en la vanguardia expresionista los elementos estéticos equiparables a la arquitectura cinematográfica empleada

en *Intolerancia* (Griffith, 1916) la superproducción estadounidense.

El cine alemán en *Metrópolis* quiso mostrar al mundo un nivel de realización técnico superlativo. Así, Lang construyó un dispositivo de lo posible para la imagen cinematográfica desde un régimen escópico e ideológico arraigado en la literatura fantástica germánica y en idearios en torno a la utopía alemana de posguerra. De esta forma, Lang elaboró una manera particular de narrar el pensamiento e ideología que da soporte al pueblo alemán de comienzos de siglo XX, y encuentra en sus representaciones posibilidades y cuestionamientos al proyecto moderno que precede la guerra. El material filmico de *Metrópolis* nos permite observar la manera en la cual las ideas fluían describiendo el pensamiento de los autores que, por supuesto, iba de la mano con cierta incredulidad en torno al proyecto de bienestar ilustrado. Por lo tanto, hizo del cine un dispositivo filosófico, desde el cual las redes de sentido no aparecen como un dogma sino como una inquietud acerca de la relación del arte con la vida.

El personaje central es el hijo del gobernante de la Metrópoli (Freder, interpretado por Gustav Fröhlich), quien después de un encuentro con una profetisa (personaje interpretado por Brigitte Helm como María) durante una fiesta sufre una crisis debido a que ella interrumpe la reunión junto a unos niños, haciendo evidente la injusticia en cuanto al derroche de bienes que caracteriza la clase gobernante. Perturbado, Freder decide salir de la zona de la clase gobernante y bajar (literalmente) a las fábricas en las cuales lleva a cabo su labor la clase trabajadora. El personaje intenta comportarse como un trabajador ordinario para observar inmerso en las máquinas lo que allí ocurre. Este hecho lo lleva al borde de la muerte pues durante la realización de las tareas de un trabajo común como lo es ajustar unas válvulas llega al límite de sus fuerzas y desfallece justo en el momento en que empieza el siguiente turno. Al final de la jornada, María aparece en escena dando un discurso de talante reaccionario a los trabajadores, incitándolos a reaccionar frente a la deshumanización de la cual hacen parte en la

maquinaria que sostiene la metrópoli. Freder se ve conmovido por las palabras de la profetisa y decide tomar partido frente a la injusticia.

Simultáneamente, el padre de Freder (interpretado por Alfred Abel en el rol de Joh Fredersen) planea detener la inminente revolución utilizando como medio la tecnología, en este plan se encuentra involucrado el inventor C. A. Rotwang (interpretado por Rudolf Klein-Rogge). Estos personajes involucran al relato el tirano propio del expresionismo, como *Caligari*, *Tartufo* (Pommer y Murnau, 1925) o *Dr. M.* (Pommer y Lang, 1922), John Fredersen actúa en representación de la clase gobernante dueña de los medios de producción y Rotwang, quien está como imagen representativa de la élite científica, estas dos representaciones del poder son críticas frente a la idea alemana de bienestar propuesta por el proyecto moderno, por lo cual describirían de forma connotativa un estado de crisis del poder frente a la vida de las personas. La clase opera como el factor determinante en la vida de los ciudadanos, su posibilidad de vida y su espacio-tiempo como factor de control.

El plan de los poderosos consiste en infiltrar un robot idéntico a María dentro de la comunidad de trabajadores con el fin de sembrar la desconfianza y detener la revolución, además, este autómatas es el prototipo de un nuevo trabajador que no sufre cansancio y no se rebela ante sus creadores. Sin embargo, el doble de María se distinguirá de la verdadera a través de cierto rasgo amoral en sus acciones. Aquí encontramos el primer punto de reflexión, la introducción de la figura del doble es una invitación a la lectura de Freud acerca del doble y el autómatas desarrollado en *Lo siniestro* (1919).

Metrópolis (Pommer y Lang, 1927) se planta en los géneros del horror y el futurismo como fórmula narrativa, es así, que los miedos nutren esta posibilidad ficcional de la representación. Tales miedos serán dibujados a través de la imposibilidad de aceptación de sí mismos como un pueblo destinado a la infamia. ¿Qué sueña un pueblo con miedos? ¿Cómo sueña? La respuesta a estas preguntas estará emparentada con el horror y la idea

de un futuro oscuro en el cual el monstruo devora al pueblo sin esperanza. Afirmino esto debido a la manera en que el régimen escópico organiza los elementos en consonancia con un arquetipo de origen psicoanalítico que sirvió en su momento para dar cuenta de la experiencia del sueño.

Cabe señalar que estos temas han sido desarrollados al largo de 100 años en la industria cinematográfica dando como resultado la formación de un público capaz de comprender todo tipo de representaciones oníricas, que van desde los espectáculos de Méliès a finales del siglo XIX hasta *Inception* (Nolan, 2010). En este punto se hace visible nuestra afirmación en relación a como el cine adopta la estructura del sueño para narrar historias, es decir, cuando el público acude a una sala de cine lo que ve en la pantalla tiene la apariencia de un sueño. La linealidad narrativa propuesta en *La poética* de Aristóteles encuentra una ruptura en la sintaxis cinematográfica, pues los elementos de los cuales dispone este arte invitan a la experimentación y fragmentación de las unidades de tiempo y espacio. Así, la clásica imposibilidad de comprender el pensamiento en el tiempo debido a lo efímero de su posibilidad de verdad, es hecha materia en el sustrato del celuloide y en la mirada de los espectadores de las salas. *Metrópolis* nos lleva a una posibilidad de mundo futuro, si bien mantiene una linealidad narrativa esta solo es comprendida a través de un ejercicio de interpretación de las imágenes oníricas que los espectadores encontraban en la pantalla de la sala, su evocación de un espacio-tiempo controlado a través de las relaciones sociales y materializado en el reloj que marca las 10 horas del día laboral muestra claramente la alteración de estas variables en la obra.

Otras características pueden ser vistas en el manejo de los encuadres asimétricos, los decorados de geometría rígida y el alto contraste. Estas son parte de la propuesta visual de esta vanguardia, pues permiten recrear paisajes imposibles formados por figuras geométricas, también, asimétricas que llevan al espectador a la sensación del miedo, debido a la artificialidad del entorno y la transparencia del dispositivo en torno a lo

irreal o imposible. Un ejemplo es dado a través de la observación cuidadosa de cómo los planos inclinados y asimétricos magnifican a los personajes de manera física, y a su vez envuelven a los espectadores en una realidad de carácter onírico. En *Metrópolis* la primera secuencia nos presenta un paisaje urbano modelado por rascacielos y vías aéreas, las sombras y luces en las cúpulas de los edificios forman triángulos irregulares que paulatinamente forman el título de la historia.

Por otra parte, el paisaje que recorremos a lo largo de la película recrea una ciudad con medios de transporte no existentes pero imaginados para la época de su realización, edificios que tocan el cielo y que describen la forma de un templo de la modernidad. Pongamos atención a cómo el alto contraste de la fotografía hace que las sombras sean casi inexistentes, dando a los decorados que nos muestran la ciudad una luminosidad no presente en obras como *Nosferatu* o el mencionado *Dr. Caligari*. De esta manera, la película nos brinda gestos de ruptura con el movimiento al que se inscribe, pues su experimentación visual juega con una iluminación con una carga ideológica.

Encontramos gestos como la célebre escena del autómatas tomando la máscara humana que nos remite a este espectáculo de efectos en el cual se hace posible lo imposible. Esta escena, además de ser espectacular visualmente, revela un ejercicio de yuxtaposición en el cual se hace visible el alma humana. Un elemento narrativo propio del cine soviético de Eisenstein y Pudovkin es la yuxtaposición de imágenes, la cual consiste en establecer conexiones de sentido entre dos imágenes disimiles. Tal elemento narrativo puede ser visto, de nuevo, cuando la máquina tragahombres deviene en una pirámide azteca en la cual se llevan a cabo sacrificios humanos, tal efecto visual crea una metáfora del cuerpo monstruo totémico e iconoclasta del sistema socioeconómico.

Estos ejemplos intentan recrear para el lector del ensayo la manera en que el cine se desprende de su concepción como artificio tecnológico y empieza a tomar la forma de un lenguaje artístico en el cual sus elementos narrativos son únicos entre las demás artes, así nace el cine como arte.

En suma, los elementos narrativos característicos de esta obra (en particular) y de la propuesta expresionista (en general) configuran una representación onírica, es decir, el reconocimiento de su régimen visual se establece a través de la experiencia que los espectadores tienen frente a lo soñado.

Lo soñado para la época era objeto de la ciencia médica a través de un ejercicio de escucha y habla propuesto por los psicoanalistas, por lo cual se hacía posible su deconstrucción y reconfiguración en el discurso. La representación audiovisual del sueño se vale de una tecnología de filmación, revelado y edición, para configurar una manera auténtica de narrar nunca vista en otras formas del arte por su ordenamiento de elementos sintácticos, y su relación con regímenes de sentido que devienen de los dispositivos o regímenes discursivos con los cuales entra en relación. Así, la etiqueta del expresionismo alemán nos invita a pensar la manera en que el arte cinematográfico creció de la mano de algunas reflexiones en el campo del psicoanálisis.

Con relación al campo problemático de la estética, Freud afirma que existe cierto descuido por parte del arte moderno en torno a los impulsos emocionales, y con relación a ello, afirma que “lo siniestro forma parte de estos dominios” (Freud, 1919 p. 660). Y seguido, afirma que este concepto está ligado a lo espantable, angustiante, espeluznante. Lo atractivo de esta afirmación es el desprendimiento que desde el psicoanálisis se plantea en torno a lo bello como eje de las prácticas estéticas y se propone lo ominoso como figuración para la comprensión de su coyuntura. Lo ominoso o siniestro se opondría a la idea de lo bello como ideal del arte, abriendo paso a la confrontación con la idea estética kantiana propuesta en la *Crítica de la facultad de juzgar* (1790).

De manera muy breve diremos que lo siniestro (*unheimlich*) deviene de la palabra *heimlich* que se refiere a lo doméstico. Sin embargo, aunque el prefijo *un-* designe lo contrario, tanto en alemán como en inglés, no podemos definir *unheimlich* como lo opuesto. En su lugar, lo *unheimlich* es una variedad de lo *heimlich*, caracterizada por referirse a algo que es secreto u oculto. Por

tanto, esta figuración psicoanalítica se refiere a un objeto que nos es familiar pero que nos genera cierto terror.

Freud nos brinda un ejemplo para comprenderlo, “uno de los procedimientos para evocar lo siniestro mediante narraciones consiste en dejar que el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómatas” (Freud, 1919). Es ineludible detenernos en este punto, y observar cómo la noción de autómatas está presente tanto en el *film* como en la afirmación de Freud. De hecho, el psicoanalista afirma que lo siniestro es un medio de narrar. Dado que, en *Metrópolis* la imagen del autómatas es un recurso certero para provocar la estimulación emocional de la audiencia, podríamos encontrar en la noción de doble propuesta por Freud un punto de entendimiento.

Para esbozar la idea del autómatas, Freud se sirve del cuento *Sandman* publicado por Hoffmann en sus cuentos fantásticos en 1817. Este cuento narra la historia de un niño que es atemorizado con la idea de que un hombre viene a castigar a niños que tengan mal comportamiento lanzándoles arena a la cara y sacándoles los ojos. El cuento finaliza con el niño convertido en adulto y reflejando su miedo y sus temores de la infancia en una muñeca (autómatas). Freud (1919), con relación al cuento, afirma que

El sentimiento de lo sublime es inherente a la figura del arenero, es decir, a la idea de ser privados de los ojos... es verdad que el poeta provoca en nosotros al principio una especie de incertidumbre, al no dejarnos adivinar —seguramente con intención— si se propone conducirnos al mundo real o a un mundo fantástico producto de su arbitrio. (p. 670)

Lo sublime, de esta manera, estaría en aquello que nos produce miedo y que nos acompaña durante nuestra vida, el arenero es un reflejo de nosotros mismos y el miedo con el que vivimos de modo sublimado.

El mundo propuesto por Fritz Lang en el *film* tiene esta misma particularidad, pues se acerca a la descripción del mundo desde elementos de la realidad social como lo muestra el escenario en

el cual se desenvuelve la acción. Sin embargo, ese mundo geométrico con vehículos extraños y robots que suplantán humanos nos remite a lo fantástico, imaginativo y, por ende, desconocido y arbitrario a nuestros ojos.

Lo siniestro aparece cuando nuestra mirada se pierde entre las sombras proyectadas del cinematógrafo, y es nuestro inconsciente el que reordena los elementos mediante la comprensión de la gramática del sueño. Podríamos afirmar que vemos una película cuando abrimos los ojos para soñar en la oscuridad, y aquello que soñamos es lo que nos da miedo de nosotros mismos. El pueblo alemán, cuando cerraba los ojos en la noche, encontraba a unos tiranos guiando a su pueblo a la deshumanización y la instauración de un régimen del miedo, gracias a la idea de lo alemán como un logro inequívoco de la modernidad. De allí el miedo que sentían al verse a sí mismos en el espejo de la ideología.

De esta manera, concluyo este ensayo afirmando que el estudio de las obras propias de las vanguardias cinematográficas vistas a través de la ventana teórica del psicoanálisis nos lleva a explicarnos cómo el arte cinematográfico adquiere una forma particular de narrar, es decir, cimienta unos elementos narrativos de orden teórico y sensible que le sirven de base para irrumpir en la historia del pensamiento con su consolidación. Tanto *Metrópolis* (1927), como *Nosferatu* (1922), *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) y demás obras pertenecientes al expresionismo toman la visión del mundo que contiene el psicoanálisis y lo hacen parte del propósito del cine que es un arte en gestación en ese momento.

Aún más, retomando nuestra afirmación en la cual decíamos que el cine ha formado un público con la capacidad de entender una narración de carácter onírico, podemos decir que productos cinematográficos que hacen parte de la cultura popular actual se basan en este mismo postulado. Para dar unos ejemplos mencionamos: *Nightmare in Elm Street* (Wes Craven, 1984), *Total Recall* (Verhoeven, 1990), *Matrix* (Hnas. Wachowsky, 1999), *Memento* (Nolan, 2000), *Avatar* (Cameron, 2009), *Black Swan* (Aronofsky, 2010), estas solo

por nombrar las más taquilleras. Incluso, artistas destacados en la historia del cine han partido de postulados similares en algunas de sus obras como Luis Buñuel, Akira Kurosawa, Stanley Kubrick, Alfred Hitchcock, Ingmar Bergman y Woody Allen. Pensemos en un sueño, cualquiera que hayamos tenido; ahora pensemos cómo lo contaríamos a alguien más; al contarle se haría a través de fragmentos y elaborando un mundo familiar, pero a la vez perverso (siniestro). Pues es de esta manera como se narra en el arte cinematográfico, siguiendo esa gramática, sintaxis y estructura del sueño. Este hecho es relevante tanto para los contadores de historias, cineastas, como para los espectadores de un *film*, puesto que deja en evidencia la manera en que el psicoanálisis irrumpe en las formas de narrar y producir conocimiento, especialmente en las formas del arte.

Referencias

- Barrios, J. (2010). *El cuerpo disuelto, lo colosal y lo monstruoso*. Universidad Iberoamericana.
- Beller, S. (2006). *Historia de Austria*. Cambridge University Press.
- Brotons, M. (2014). *El cine en francés 1895-1894: Reflejo de la cultura visual de una época*. Genuève Editores.
- Cameron, J. (productor y director). (2009). *Avatar* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Twentieth Century Fox y Dune Entertainment.
- Dieckman, E. y Grau, A. (productores) y Murnau, F. (director). (1922). *Nosferatu* (cinta cinematográfica). Alemania: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal y Prana-Film GmbH.
- Feistshans, B y Shusett, R. (productores) y Verhoeven, P. (director). (1990). *Total Recall* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Carolco.
- Fosshage, J. (2013). *The dream narrative, unconscious organizing activity in context*. *Contemporary Psychoanalysis*, 49(2), 253-258. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00107530.2013.10746552?journalCode=uucp20>
- Franklin, S., Medavoy, M. y Oliver, B. (productores) y Aronofsky, D. (director). (2010). *Black Swan* (cinta cinematográfica). Estados

- Unidos: Fox Searchlight Pictures y Dune Entertainment.
- Freud, S. (1919). Lo siniestro. En *Obras completas* (Tomo 7, pp. 2414-2860). Ed. Biblioteca Nueva [1974]. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>
- Freud, S. (1914). Repetir, recordar, reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis II). En *Obras completas* (Tomo 12). Amorrortu [1993].
- Griffith, D. (productor y director). (1916). *Intolerancia* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Triangle Film Corporation y Wark Producing.
- Hoffmann, E. (1817). *Cuentos fantásticos*. Independently Published (2009).
- Lumière, A. y Lumière, L. (productores y directores). (1895). *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Lumière.
- Lumière, A. y Lumière, L. (productores y directores). (1896). *Démolition d'un mur* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Lumière.
- Lumière, A. y Lumière, L. (productores y directores). (1896). *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Lumière.
- Méliès, G. (productor y director). (1900). *El hombre orquesta* (cinta cinematográfica). Francia: Star-Film.
- Méliès, G. (productor y director). (1902). *Viaje a la luna* (cinta cinematográfica). Francia: Star-Film.
- Méliès, G. (productor y director). (1904). *Viajes de Gulliver* (cinta cinematográfica). Francia: Star-Film.
- (cinta cinematográfica). Francia: Star-Film.
- Meinert, R. y Pommer, E. (productores) y Robert Wiene (director). 1920. *El gabinete del Dr. Caligari*. Alemania: Decla-Bioscop AG.
- Nolan, C. (productor y director). (2010). *Inception* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Warner Bros y Legendary Entertainment.
- Perrés, J. (1988). *El nacimiento del psicoanálisis: apuntes críticos para una delimitación epistemológica*. Plaza y Valdés.
- Shaye, R. (productor) y Craven, W. (director). (1984). *A Nightmare on Elm Street* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: New Line Cinema y The Elm Street Venture.
- Silver, J. (productor) y Wachowski, Lana y Lilly (directoras). (1999). *Matrix* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Warner Bros y Village Roadshow.
- Pommer, E. (productor) y Lang, F. (director). (1922). *Dr. Mabuse* (cinta cinematográfica). Alemania: UCO-Film GmbH.
- Pommer, E. (productor) y Murnau, F. (director). (1925). *Tartufo* (cinta cinematográfica). Alemania: Universum Film (UFA).
- Pommer, E. (productor) y Lang, F. (director). (1927). *Metrópolis* (cinta cinematográfica). Alemania: Universum Film (UFA).
- Todd, J., Todd, S. (productoras) y Nolan, C. (director). (2000). *Memento* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Newmarket Capital Group y I Remember Production.

De la historia crítica a la memoria testimonial

Luis Fernando Bravo León*

Recibido: agosto del 2020

Aprobado: noviembre del 2020

Resumen

Esta indagación muestra en un ejercicio de hermenéutica textual la dialéctica del tiempo y de la acción en que los avatares de la memoria individual y colectiva se inscriben en las discusiones por el carácter de la huella, de la impronta, de la deuda, en el juego de lo pasivo y lo activo; de la memoria como el qué, el cómo y el quién recuerda en el horizonte antropológico del tiempo humano y de su configuración dinámica como espacio de experiencia y horizonte de expectativa. Es en la dinámica de la potencia del ser que el plano epistemológico se despliega en un metódico proceso de documentación, explicación-comprensión e interpretación y desemboca como función crítica de la historia; de allí se abre a las consecuencias éticas y políticas en las que se rompen los determinismos en una constante apertura del pasado por las esperanzas no realizadas de las generaciones anteriores y por las promesas que en el tiempo presente se pueden actualizar ampliando el espacio de experiencia y haciendo más efectivo el horizonte de expectativa y de proyección de los colectivos humanos intrínsecos a su condición histórica.

Palabras clave: memoria, historia, archivo, hermenéutica, testimonio.

Abstract

This inquiry shows in an exercise of textual hermeneutics the dialectic of time and action where the vicissitudes of individual and collective memory are inscribed in the discussions due to the character of the trace, of the imprint, of the debt, in the game of the passive and the active; of memory as the what, how and who remembers in the anthropological horizon of human time and its dynamic configuration as a space of experience and horizon of expectation. It is in the dynamics of the power of being that the epistemological plane unfolds in a methodical process of documentation, explanation-understanding and interpretation and ends as a critical function of history; From there it opens up to the ethical and political consequences where determinisms are broken in a constant opening of the past by the unrealized hopes of previous generations and by the promises that in the present time can be updated by expanding the space of experience and making more effective the horizon of expectation and projection of the human groups intrinsic to their historical condition.

Keywords: Memory, history, archive, hermeneutics, testimony.

* Filósofo. Magíster en Investigación Social Interdisciplinaria y candidato a doctor en Estudios Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Profesor de la Universidad Santo Tomás.

Introducción

En este ensayo pretendemos asumir el espacio de experiencia como “representancia” en el orden crítico de la memoria y la historia; el tono epistemológico nos orienta a descubrir el papel de la imaginación productiva, el papel de la historicidad y de la intratemporalidad como explicitaciones de la temporalidad de la memoria y de la historia. La capacidad metódica de la historia es capaz de instruir a la memoria y de limitar la *hybris* de esta. La documentación, la explicación y la escritura de la historia se inscriben en un proceso de interpretación transversal que evita las suspicacias sobre la veracidad de la memoria y de establecer la conjetura y la racionalidad de lo probable como eje de discusión epistemológica en la dialéctica entre memoria e historia.

Por ello, en principio, se hace necesario pensar la hermenéutica de la historicidad en Paul Ricoeur como un proceso de reflexión que nos permite reconocer la pretensión de dar cuenta de la temporalidad en el desarrollo de una antropología filosófica como *puissance d'agir* y de *pouvoir faire* (Cassaroti, 2008)¹, de tal manera que, desde el injerto de la fenomenología en la hermenéutica, pasando por la elaboración de una antropología filosófica hasta los textos que tematizan la relación entre relato y temporalidad, podamos pensar provisionalmente el problema del tiempo y la acción.

El panorama de la hermenéutica en Paul Ricoeur nos permite ubicar la intencionalidad de establecer la relación de la historia y la memoria con su especificidad epistemológica: “el referente último de la memoria sigue siendo el pasado, cualquiera que pueda ser la significación de la ‘paseidad’ del

pasado” (MHO, 2010, p. 23)². El tiempo y la acción en la relación de historia y memoria, en el contexto de este ensayo tienen un marco de discusión epistemológica en donde las representaciones y el obrar humano están intrínsecamente relacionados en el conocimiento de la historia,

las exposiciones más recientes de la historia de las representaciones se acercan, tanto como lo permite la posición objetiva de la historia, a nociones emparentadas con la de poder -poder hacer, poder narrar, poder imputarse el origen de las propias acciones-. El diálogo entre la historia de las representaciones y la hermenéutica del obrar aparecerá tanto más riguroso cuanto menos se haya franqueado el umbral del conocimiento histórico. (MHO, 2010, pp. 249-250)

La perspectiva crítica que se desarrolla en la segunda parte de *La memoria la historia y el olvido* pretende explorar las dimensiones epistemológicas de la historia a través del triple proceso de archivación, explicación-comprensión y escritura. Además, considera dos procesos gruesos de discusión: la representación, tanto como parte de la operación historiográfica como objeto del conocimiento histórico que se deriva en el concepto de representancia y la interpretación como proceso transversal y como parte del contrato entre el proceso de escritura y lectura³. Sin perder de vista la equiprimordialidad del tiempo, “la hermenéutica del ser histórico opone el situar la paseidad en perspectiva respecto a la ‘futuridad’ del presente y a la presencia del presente” (MHO, 2010, p. 458).

La segunda parte de la obra la memoria, la historia y el olvido, está consagrada al despliegue de la operación historiográfica como discusión

¹ En la obra de Eduardo Casarotti *Paul Ricoeur: una antropología del hombre capaz* (2008) se mantienen de manera indistinta las dos acepciones: potencia para actuar y poder hacer tratando de mostrar la amplitud y densidad del concepto.

² El texto que hemos seguido es la segunda edición de Trotta del 2010, traducción de Agustín Neira. Creíamos que difería de la primera del Fondo de Cultura Económica (2004), que resultó ser la misma, solo que por un problema de distribución una circularía en Europa y otra en América Latina, además de un conflicto comercial que sigue abierto. Obviamente, hemos confrontado la edición con el original francés *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000). En adelante la citaremos como MHO.

³ Este tema se discute en el tomo tres de *Tiempo y narración* (1999a) la diferencia está en establecer la discusión de la memoria y el olvido como procesos intermedios de la temporalidad y la narración que no fueron tematizados antes.

crítica de la historia. Solo con este recorrido es posible clarificar la pretensión de fidelidad de la memoria y de veracidad de la historia, además de las discusiones actuales por el papel memorial de la historia y de la ubicación de la memoria como objeto y matriz del conocimiento histórico. Este paso permite ser puente con la discusión por la condición histórica “a este respecto, todo ocurre en el paso de la filosofía crítica de la historia, como la profesada en el capítulo precedente de la presente obra, a la ontología de la historicidad o, como prefiero decir, de la condición histórica” (MHO, 2010, p. 465). Es en el plano de lo que “ha sido” propio de la memoria y no de lo que “ya no es” de la historia, que se da esta condición de historicidad y se despliega por la reflexión ontológica.

Las formas propias del tiempo histórico requieren esta confrontación entre memoria e historia. Cada una representa una manera de acceder a la temporalidad en una dialéctica que permite por un lado el milagro del reconocimiento en los ejercicios memoriales y por el otro la formación crítica del ciudadano por la labor epistemológica de la operación historiográfica, al decir de Ricoeur:

Pero una memoria sometida a la prueba crítica de la historia ya no puede pretender ser fiel sin pasar por la criba de la verdad. Y una historia, introducida de nuevo por la memoria en el movimiento de la dialéctica de la retrospectiva y del proyecto, tampoco puede separar la verdad de la fidelidad vinculada después de todo a las promesas incumplidas del pasado, pues tenemos primordialmente una deuda que saldar con ellas. (Ricoeur, 1999b, p. 52)

Para desarrollar esta multiplicidad de dimensiones hermenéuticas del tiempo histórico hemos dividido este ensayo en cinco apartados. El primero se dedica a la fenomenología de la memoria, el segundo al testimonio, el tercero se refiere a la relación entre representación y representancia en la dialéctica de la historia y de la memoria; el cuarto está dirigido a dilucidar la reefectuación y la repetición en la historia como apertura y ruptura del fatalismo y el último vuelve al tema del testimonio, pero en relación con el testigo y asume el

problema de la historia del tiempo presente y de los sobrevivientes.

Fenomenología de la memoria

Esta fenomenología que dirime la primera parte del texto permite establecer la polaridad entre el qué y el quién, en una indagación que sortea las aporías de la memoria frente a la imagen, entre el uso y el abuso y la relación entre memoria personal y memoria colectiva. “El momento del paso a la pregunta ‘¿qué?’ a la pregunta ‘¿quién?’ se retrasará por un desdoblamiento significativo de la primera pregunta entre un aspecto propiamente significativo y otro pragmático” (MHO, 2010, p. 20) esta polaridad permite trazar los derroteros de una memoria considerada semánticamente y otra desde el hacer pragmático para establecer la pertinencia de una memoria colectiva. Fenomenología que realiza la incursión en los aspectos más subjetivos a los más colectivos. Para ello, Ricoeur establece la relación de la memoria con la imaginación y sus aporías, con la identidad personal, los usos y abusos de la memoria.

Para lograr este recorrido fenomenológico es necesario remontarse a las metáforas fundacionales de los estudios de la memoria, así de la semántica propia y de las aporías que resolver entre la afección como recepción pasiva y de la recordación como acción de recordar:

es instructiva la historia de las nociones y de las palabras: los griegos tenían dos palabras, *mneme* y *anamnesis*, para designar, por una parte, el recuerdo como que aparece, algo pasivo en definitiva, hasta el punto de caracterizar como afección —*pathos*— su llegada a la mente, y por otra parte, el recuerdo como objeto de búsqueda llamada, de ordinario, rememoración, recolección. (MHO, 2010, p. 20)

Este ejercicio no es meramente un recurso de autoridad, se trata de liberar la discusión del paradigma de la huella, es decir, del pasado cerrado y acabado. Introducir la “deuda” requiere un acceso más directo a la historicidad al proyecto como apertura del horizonte temporal de los vivos de antes.

Sin embargo, la idea de huella acompañará las reflexiones de tiempo y narración. En el texto *La lectura del tiempo pasado* producto del curso dictado en Madrid⁴, se señala que no se puede resolver la aporía sin vincular siempre a la memoria el problema de la imaginación “la asociación de la imagen y del recuerdo es usual e inevitable, pero al mismo tiempo puede conducir a error” (Ricoeur, 1999b, p. 25).

La paulatina discusión sobre la imaginación y su relación con el modelo opaca la memoria y la focaliza en la discusión sobre el engaño, sobre si es posible el no ser, pero siempre la resolución de esta aporía está en el carácter temporal de la memoria:

la idea guía es la diferencia, que podemos llamar eidética, entre dos objetivos, dos intencionalidades: uno, el de la imaginación, dirigida a lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible, lo utópico; otro, el de la memoria, hacia la realidad anterior, ya que la anterioridad constituye la manera temporal por excelencia de la “cosa recordada”, de lo “recordado” en cuanto tal. (MHO, 2010, p. 22)

En la discusión que se presenta está clara la dirección del problema, la de la imaginación, el fantasma y el error de la sofística y el que Aristóteles pone en juego la anterioridad de lo recordado. “Mi investigación va a desarrollarse entre el polo de la memoria, en cuanto ente del tiempo y el del olvido, en cuanto obra del tiempo destructor” (Ricoeur, 1999, p. 13), énfasis que es lo suficientemente claro en el curso dictado en Madrid. Esta relación nos avocará más adelante en la segunda parte a dirimir la discusión entre la falibilidad de la memoria y la veracidad de la historia.

Siguiendo la senda abierta por Maurice Halbwachs (2004) Ricoeur plantea la necesidad de superar las aporías de la memoria individual y la referencia a la “escuela de la interioridad” como recuerdos exclusivos del individuo para establecer que “gracias a esta traslación analógica,

estamos autorizados a emplear la primera persona en la forma plural y a atribuir a un nosotros —cualquier sea su titular— todas las prerrogativas de la memoria: su carácter de mía, continuidad, polaridad pasado futuro” (MHO, 2010, p. 157). En consecuencia, la derivación política de la memoria será más expedita. Los fenómenos del uso y el abuso de la memoria serán seguidos en esta línea de reflexión “nuestros recuerdos se encuentran inscritos en relatos colectivos que, a su vez, son reforzados mediante conmemoraciones y celebraciones públicas de los acontecimientos destacados de los que dependió el curso de la historia de los grupos a los que pertenecemos” (Ricoeur, 1999b, p. 17).

La temporalidad definirá el hilo conductor de esta fenomenología

la primera cuestión planteada es la de la cosa de la que uno se acuerda; es en esta ocasión cuando se pronuncia la frase clave que acompaña toda mi investigación: “La memoria es del pasado” (449 b). Es el contraste con el futuro de la conjetura y de la espera y con el presente de la sensación (o percepción) el que impone esta caracterización capital. (MHO, 2010, p. 34)

El tiempo pasado, el espacio de experiencia, la tradición, las vivencias, las identidades personales y comunitarias estarán en el horizonte de esta indagación.

En contra de la polisemia que, a primera vista, parece a propósito para quitar la idea de cualquier intento, incluso modesto, de ordenar el campo semántico designado por el término de memoria, es posible esbozar una fenomenología fragmentada, pero no radicalmente dispersa, cuya relación con el tiempo sigue siendo el último y único hilo conductor. (MHO, 2010, p. 41)

De esta manera, la fenomenología del recuerdo, de la marca de la identidad individual da paso en esta unidad temporal a los fenómenos de la capacidad, de la potencia y del lugar teórico desde donde abordar la memoria en sus dimensiones colectivas, pero también políticas, traumáticas y de representación social.

⁴ Este curso se realizó en la Universidad Autónoma de Madrid en noviembre de 1996. En él encontramos la anticipación y la estructura fundamental de *La memoria, la historia y el olvido*. Se publicó luego como *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (1999).

La capacidad y el poder de recuerdo de la impronta como pasividad a la rememoración como *anamnesis* nos llevan por las experiencias de mnemotecnica como exacerbación e instrumentalización de la memoria a las posibilidades “de este modo se pasa de la metáfora, en apariencia pasiva, de la impronta dejada por un sello a una metáfora en la que se recalca la definición del saber en términos de poder o capacidad” (MHO, 2010, p. 27). De la falibilidad de la existencia a la afirmación de la capacidad nos enfrentamos a la memoria hábito propio de los aprendizajes automáticos y la memoria recuerdo con actualización de poder traer el pasado al presente. Es decir que la fenomenología practicada por Ricoeur se tensiona entre las versiones más funcionales de la memoria y las más indeterminadas, así:

pero los conceptos de trabajo que suman la interpretación y rigen la ordenación de los conceptos temáticos que se propondrán aquí, escapan al control del sentido al que querría responder una reflexión total. Los fenómenos de memoria, tan próximos a lo que somos, oponen, más que otros, la más obstinada de las resistencias a la *hybris* de la reflexión total. (MHO, 2010, p. 44)

Además de esta búsqueda por los recovecos bergsonianos de la imagen recuerdo y de la relación entre ficción y alucinación nos adentramos en los elementos de la memoria artificial y su abuso a los fenómenos de la memoria impedida “el paciente ‘no reproduce (el hecho olvidado) en forma de recuerdo sino en forma de acción: lo repite sin saber evidentemente que lo repite” (MHO, 2010, p. 98). Por ello, plantea Ricoeur una de sus ideas más llamativas “es la constitución bipolar de la identidad personal y de la identidad comunitaria la que justifica, en último término, la extensión del análisis freudiano del duelo al traumatismo de la identidad colectiva” (MHO, 2010, p. 108). En la línea de la analogía de la primera y de la tercera persona, así como el trabajo de duelo es factible a nivel individual, Ricoeur plantea la necesidad del duelo colectivo para superar las heridas y los traumatismos de las violencias pasadas con toda su carga de inhibición para la acción.

En el orden práctico de la manipulación de la memoria el problema de la identidad concita las reflexiones más políticas sobre la memoria. Esto es que en el orden de la identidad colectiva y de la ideología

hay que citar como primera causa de la fragilidad de la identidad su difícil relación con el tiempo; dificultad primaria que justifica precisamente el recurso a la memoria, en cuanto componente temporal de la identidad, en unión con la evaluación del presente y la proyección del futuro. (MHO, 2010, p. 111)

Así la identidad también señala la confrontación con el otro como “segunda causa de fragilidad: la confrontación con el otro, sentida como una amenaza” (MHO, 2010, p. 112).

La ideología permite una serie de efectos: “recorridos de arriba abajo, desde la superficie al interior, estos efectos son sucesivamente de distorsión de la realidad, de legitimación del sistema del poder, de integración del mundo común por medio de sistemas simbólicos inmanentes a la acción” (MHO, 2010, p. 113). En el primero se trata de la distorsión de la realidad aquello que Marx planteaba como la imagen invertida, en el segundo como justificación y legitimación del poder y del dominio siguiendo a Max Weber, y en el tercero como integración de la vida en común según Geertz por ello es:

en el plano más profundo, el de las mediaciones simbólicas de la acción, la memoria es incorporada a la constitución de la identidad a través de la función narrativa. Y como la configuración de la trama de los personajes del relato se realiza al mismo tiempo que la historia narrada, la configuración contribuye a modelar la identidad de los protagonistas de la acción al mismo tiempo que los contornos de la propia acción. (MHO, 2010, p. 116)

Los sistemas simbólicos dan pie a la justificación del orden, por ello en una semiótica de la vida práctica dice Ricoeur: “hasta el tirano necesita de un retórico, un sofista, para proporcionar un intermediario a su empresa de seducción e intimidación” (MHO, 2010, p. 116). Es entonces en las polaridades de la existencia social y de la

identidad personal en donde se halla los caminos seguidos en esta fenomenología de la memoria.

La existencia continuada, con su amenaza de partición interna, tiende entonces a anticiparse a la conciencia: pero es la existencia continuada la que, en último análisis, “crea la identidad”. Una filosofía de la vida toma forma bajo la filosofía de la conciencia en la articulación de la identidad del hombre y de la del sí. (MHO, 2010, p. 141)

Entre la fenomenología y la sociología se debate la relación entre memoria personal y colectiva, Ricoeur reprocha a Hawlbachs el mantener la discusión en el plano de la sensibilidad sin percatarse del carácter pragmático de la memoria

acordarse, dijimos, es hacer algo; es declarar que vimos, hicimos, adquirimos esto o aquello. Y este “hacer memoria” se inscribe en una exploración práctica del mundo, de iniciativa corporal y mental que hacen de nosotros sujetos actuantes. Por tanto, el recuerdo vuelve en un presente más rico que el de la intuición sensible, en un presente de iniciativa. (MHO, 2010, p. 163)

El sujeto sociológico de la memoria colectiva se da en el marco de la construcción del tiempo humano que se desarrolla en un concepto biológico de sucesión de generaciones, del tiempo calendario y la constitución de los archivos. “No se debe entrar en el campo de la historia únicamente con la hipótesis de la polaridad ente memoria individual y memoria colectiva, sino con la de triple atribución de la memoria: así, a los próximos, a los otros” (MHO, 2010, p. 173). La pluralidad como referente se inscribe en la dinámica de la alteridad. En este tercer tiempo la construcción de las consecuencias de la memoria es clara en Ricoeur:

trato de la “la sucesión de las generaciones” en el marco de los conectores que garantizan la transición entre el tiempo fenomenológico y el tercer tiempo de historia, entre tiempo mortal y tiempo público. La simple “sustitución” de las generaciones es un fenómeno propio de la biología humana. En cambio, la sociología comprensiva de Dilthey extrae los rasgos cualitativos del fenómeno de “sucesión” (*folge*) del vínculo generacional. (MHO, 2010, p. 170)

También la relación con el espacio es una construcción en donde habitar es la apropiación del espacio antropológico como experiencia del existir,

así, la correlación entre habitar y construir se produce un tercer espacio -si se quiere adoptar un concepto paralelo al de tercer tiempo que yo propongo para el tiempo de la historia, al corresponder las localidades espaciales a las fechas del calendario. (MHO, 2010, pp. 195-196)

Relato y narración se describen como función activa de la lectura y de refiguración del lector como interpretación del mundo que se abre en él así:

el acto de construir se da como equivalente espacial de la configuración narrativa mediante la construcción de la trama; del relato al edificio: es la misma intención de coherencia interna en la inteligencia del narrador y del constructor. Finalmente, el habitar, que resulta del construir, era tenido por el equivalente de la “refiguración” que, en el orden de la narración, se produce en la lectura: el habitante, como el lector, acoge el construir con sus esperas y también con sus resistencias y sus contestaciones. (MHO, 2010, p. 196)

Habítamos los recuerdos, esperamos en sus constancias y en sus esperanzas. Construir la memoria tendría la misma dimensión del artesano constructor con sus tramas de sentido y por los recovecos del espacio figurado, configurado y refigurado. Reflexión que da pie a establecer las posibilidades del testimonio como atestación de sí mismo en la dialéctica del olvido y el perdón como profundidad de la culpa y la altura de la novedad como inicio y olvido.

El testimonio

La discusión sobre el papel del testimonio tiene dos direcciones, una hacia la pregunta epistemológica sobre la relación entre verdad y fidelidad que la desarrollaremos en otro contexto, y la otra sobre el papel del testimonio como acto y la implicación de hacerlo en el presente como presencia y declaración. “El testimonio en tanto que relato se encuentra así en una posición intermedia entre una constatación hecha por un sujeto y una creencia asumida por otro sujeto sobre la fe del

testimonio del primero” (Ricoeur, 2008, p. 112). Al problema de la huella añade el de la prueba retórica de lo dicho, el testigo cuenta lo que ha visto y requiere ser creído.

Es el ámbito de la verificable como lo probable más allá de la exactitud en el ámbito de la *praxis* en que poética, hermenéutica y retórica se mezclan, “hubo retórica porque hubo elocuencia, elocuencia pública” (Ricoeur, 2001, p. 34). La discursividad recorre el espectro de la vida cotidiana y no se reduce a la intención filosófica de búsqueda de verdad, sino a la relación con el poder en el orden de lo político, de tal manera que prueba, composición y persuasión dan cuenta del proceso de argumentación inscrito en los discursos. “[...] toda la ambición de Aristóteles era estabilizar la retórica en medio entre lógica y sofística, a favor del vínculo entre lo persuasivo y lo verosímil en el sentido de probable” (Ricoeur, 2000, p. 343).

De esta manera, el carácter fiduciario del testimonio es la memoria plural y pública con la que trabaja el historiador, a él corresponde cotejar las versiones, por ello afirma Ricoeur: “el testimonio constituye la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia” (MHO, 2010, p. 41). Además de establecer un proceso metódico como acceso crítico “con el testimonio se abre un proceso epistemológico que parte de la memoria declarada, pasa por el archivo y los documentos, y termina en la prueba documental” (MHO, 2010, p. 210).

En Ricoeur, la atestación de sí y la estabilización del vínculo social se instituye es un proceso que permite entender que

la actividad de testimoniar, entendida de este lado de la bifurcación entre su uso judicial y su uso historiográfico, revela entonces la misma amplitud y el mismo alcance que la de narrar en virtud del claro parentesco entre las dos actividades, a la que habrá que añadir enseguida el acto de prometer, cuyo parentesco con el testimonio permanece más oculto. (MHO, 2010, pp. 212-213)

Unida al carácter dialogal y narrativo está la permanencia en el tiempo a través de la promesa. Además, se abre el problema de la recepción de

la tradición y la manera como los efectos de la historia se dan en una dimensión de espacio de experiencia. Es por ello que “la historia puede ampliar, completar, corregir, hasta refutar el testimonio de la memoria, pero no lo puede abolir” (Ricoeur, 2000, p. 647). Lo que precede la posibilidad de ampliar la experiencia y el horizonte de espera a través del trabajo del testimonio de los colectivos en la dinámica de establecer un espacio de experiencia más incierto y un horizonte de espera más eficaz

aquí subrayaremos los rasgos por los que el archivo constituye una ruptura respecto al rumor del testimonio oral. Pasa al primer plano la iniciativa de la persona física y moral que intenta preservar las huellas de su propia actividad; esta iniciativa inaugura el acto de hacer historia. (MHO, 2010, p. 221)

Será el privilegio de la iniciativa y la fuerza plástica de la vida que se concibe en el horizonte de las posibilidades y de lo probable.

Pasado: representancia y dialéctica de la representación

Es en el pasado donde se sitúa la transición entre una fenomenología de la memoria con sus dos problemas: el de la presencia de lo ausente y el de la anterioridad como búsqueda del recuerdo y una hermenéutica del tiempo histórico. La base de este recorrido es la de la representación del pasado tanto como operación y, por otro lado, como objeto hacia el lugar de la representancia como espacio abierto e inacabado del recuerdo. De allí que la dialéctica entre memoria e historia se realiza como la pretensión de fidelidad de la primera y de verdad en la segunda.

El problema de la representación del pasado por los historiadores puede enunciarse en términos de un pacto tácito que se establece entre el lector del texto histórico y el autor. El primero espera que se le proponga un “relato verdadero” y no una ficción. El segundo tiene entre manos el problema de saber si la escritura de la historia puede respetar ese

pacto, cómo puede hacerlo y hasta qué punto. (Ricoeur, 2000, p. 3)⁵

A diferencia de *Tiempo y narración*, en donde se realiza una filosofía del tiempo en la memoria la historia y el olvido el marco de referencia será una filosofía de la historia, si la *representancia* nos permite ver a partir de la huella al pasado tal como realmente sucedió, solo la *deuda* nos liga afectivamente con él (Lythgoe, 2016, p. 12). La diferencia está en el concepto de huella y su papel como conector causal del tiempo vivencial y del tiempo cósmico. En la memoria la historia y el olvido la deuda reemplaza este papel y asegura la derivación ética y política de la relación entre tiempo y acción en un proceso integrativo con sus específicas consecuencias políticas, que el problema de la representación, que es la cruz del historiador, se encuentra ya establecido en el plano de la memoria e incluso recibe allí una solución limitada y precaria que no será posible traspasar al plano de la historia (Ricoeur, 2000, p. 3).

La representación en sus múltiples desarrollos como operación, objeto y como imaginación productiva permite salir de la aporía de la imagen de lo ausente que se debate entre la ficción, el engaño y la ilusión. El pasaje crítico por la historia garantiza la referencialidad en su inteligibilidad y visibilidad,

el recurso al concepto de representación, empero, permite volver comparables el abordaje que la memoria y la historia hacen del pasado. Esta estrategia pone de manifiesto la existencia de una complementariedad entre ambos modos de vincularse al pasado: la representación mnémica tiene un vínculo directo con la afección pasada inicial, pero no puede garantizar su adecuación, en tanto la representación histórica carece de este vínculo, pero posee elementos para garantizar la verdad de lo representado.

5 El artículo "Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado", dedicado a la memoria de François Furet, reproduce el texto pronunciado en París el 13 de junio del 2000, en el marco de la 22 Conferencia Marc Bloch, bajo los auspicios de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales; presentado por Ricoeur se constituye en la continuación de diálogo de los historiadores franceses antes de la aparición de *La memoria, la historia y el olvido* en septiembre del 2000.

El filósofo observa que a pesar de todas las diferencias es posible reconstruir el problema de la articulación entre memoria e historia apoyándose en una aporía común, a saber, la de la *representación* en tanto imagen presente de una cosa que tuvo una existencia pasada. (Lythgoe, 2012, p. 384)

Por ello el desarrollo de la representación historiadora será el colofón de esta discusión que se enmarca en un proceso que Ricoeur resume en la 22 Conferencia March Bloch del 2000:

la investigación en historia reemplaza el recordar mnemónico; abarca, por lo tanto, el conjunto de las operaciones historiográficas en el largo trayecto desplegado de la fase documental a la fase escrituraria. Al final de este recorrido es cuando se plantea en toda su problemática el tema de la representación por los historiadores, a la cual propongo desde ya darle el nombre de representancia, para destacar su aspecto militante e inconcluso, en vez de y en lugar del esquivo reconocimiento mnemónico. (p. 11)

La pragmática del recuerdo, el ejercicio del recuerdo, la anamnesis nos coloca en la acción como forma de objetivar el tiempo como en el cono invertido de Bergson en donde la variedad de imágenes se decanta en una epifanía del reconocimiento, es decir, más allá de la pretensión positivista del conocimiento histórico. En el gesto de archivación se concreta una mutua relación de espacio y tiempo como condiciones de la sensibilidad que permiten pasar de la mera sensación de los objetos de conocimiento. Se trata de ubicar las condiciones epistemológicas del conocimiento de la historia entre el espacio habitado y el tiempo histórico:

se reconoce aquí una situación paralela a la que da origen a la *Estética trascendental* kantiana que asocia el destino del espacio al del tiempo: el espacio en el que se desplazan los protagonistas de una historia narrada y el tiempo en el que se desarrollan los acontecimientos narrados, cambian conjuntamente del signo al pasar de la historia a la historiografía. (MHO, 2010, p. 193)

En la experiencia de la memoria se inicia el proceso del conocer, pero no es cualquier espacio ni cualquier tiempo. Es el espacio de la exterioridad

de la escritura como espacio de vivencia y del cuerpo como habitación, de la geografía como territorio construido. Emplazamiento y desplazamiento de la experiencia que se inscribe en lo material y del tiempo histórico como duración equivalencia de habitar e historizar.

Reflexión que anticipa la idea de variedad de escalas: del cuerpo al Mediterráneo (Braudel), del espacio vivido a la geometría, a la geografía y de ella a la economía como sistema. Así mismo, le corresponde un tiempo vivido, un tiempo histórico y un tiempo cósmico. Razón de establecer las diferencias entre cronosofía, cronología y cronometría, en relación con los ciclos, las generaciones, los acontecimientos. Del acontecimiento a la estructura; de los cortos tiempos a los largos tiempos.

En este orden de ideas, la memoria archivada se hace documento, juega como objeto de preguntas y de hipótesis que el historiador realiza en un proceso de indagación en la que

no solo se trata de resistir, cuando se hable más tarde de la explicación y de la representación, a la tentación de disolver el hecho histórico en la narración y ésta en una composición literaria indiscernible de la ficción, sino también hay que rechazar la confusión inicial entre hecho histórico y acontecimiento real rememorado. (MHO, 2010, p. 235)

Es decir, en el juego de la escritura el hecho es el contenido de un proceso de representación que no es solo ficcionalización, se trata entonces de un realismo crítico que permite mantener el orden de la referencialidad pero en la distancia por la anterioridad temporal del acontecimiento. “Solo la historia posee los elementos críticos necesarios para contrastar las representaciones del acontecimiento con los trazos que quedan de él. Este elemento crítico surge de una distancia, una brecha, entre el acontecimiento y la representación histórica” (Lythgoe, 2011, p. 385).

De manera explícita, las representaciones permiten un objeto y un método. Como objeto parte de las mentalidades y se concretan a través de los “maestros del rigor” en un nuevo objeto de la historia que da cuenta del tiempo en la manera

como se construye el vínculo social y el cambio social, por ello, dice Ricoeur: “propongo constatar el tipo de inteligibilidad propia de la explicación/compreensión con una clase de objetos de la operación historiográfica, a saber, las representaciones” (MHO, 2010, p. 246). Sobre el juego de escalas afirma:

nos detendremos especialmente en la conexión entre la operatividad de las representaciones y las diferentes clases de escalas aplicables a los fenómenos sociales: escala de eficacia y de coerción, escala de prestigio en la estima pública, escala de las duraciones ajustadas. (MHO, 2010, p. 248)

En contraposición a la escuela de los Anales se encuentra la de microhistoria (Ginzburg) que junto a la reflexión de Michel de Certeau, Michel Foucault y Norbert Elias permiten a Ricoeur complejizar la idea de representación desde las discusiones de la fenomenología de la memoria a la representación como objeto y operación. Las escalas muestran diversas perspectivas del cambio en la historia y de los modos de configuración del vínculo social desde la coerción pasando por la legitimación a los aspectos más cualitativos de los tiempos sociales.

La representación historiadora nos introduce en la discusión de la representancia como concepto que desde la historia y la narración permite a Ricoeur establecer el doble papel crítico de la historia, el de limitar su propensión a un saber absoluto y el de asegurar el carácter objetivo de la historia como ciencia humana.

La correlación fundamental [entre representación mnemónica y representación histórica] impone al examen una modificación terminológica decisiva: la representación literaria o escrituraria deberá dejarse leer, en última instancia, como “representancia”, ya que la variación terminológica propuesta subraya no solo el carácter activo de la operación histórica, sino el objetivo intencional que hace de la historia la heredera erudita de la memoria y de su aporía fundadora. Así se recalcará con fuerza el hecho de que la representación en el plano histórico no se limita a conferir un ropaje verbal aun discurso cuya coherencia sería completa antes de su entrada en la literatura, sino que constituye una

operación de pleno derecho que tiene el privilegio de hacer emerger el objetivo referencial del discurso histórico. (Lythgoe, 2015, p. 35)

El concepto de representancia reúne todas las variaciones, las expectativas, del pacto entre quien escribe y quien lee. El pacto se basa en la expectativa diferenciada entre leer ficciones que son verosímiles a leer historia en donde se espera el relato de acontecimientos que realmente pasaron, pacto que se refiere al modo como se escribe, como se relaciona narración, configuración y refiguración de la realidad por ello:

esta noción de “representancia” encierra la idea de que la historia es a la vez representación similar, residual e hiperbólica de la realidad, en fin, se refiere a un proceso, a una práctica de representación que es la contracción antinómica de las representaciones precitadas y que da forma a una representación de la realidad disímil o metamórfica. (Lythgoe, 2011, p. 303)

La representancia tiene una historia contenida en el papel político de sustitución y simulación del soberano, esta lugartenencia en el plano temporal se asume como suplencia del pasado en un proceso que no termina, sino que se da el horizonte de la actualización hermenéutica de los mundos otros referidos como habiendo sido,

la idea contenida en esta palabra es a la vez la de una suplencia y la de una aproximación. Suplencia, como en el término latino *representatio* aplicado en la época helenística y luego bizantina a la función del personaje habilitado para simular la presencia del soberano ausente; la misma idea de función vicaria, lugartenencia, se encuentra en el alemán *Vertretung*, en el inglés *representative* y, después de todo, también en la expresión francesa; *représentants du peuple* y *représentation nationale*. Función vicaria, por consiguiente, completada por la de aproximación, de blanco: es el aspecto pretensión de la intención, pero pretensión de adelantarse, avanzar. (Ricoeur, 2000, p. 25)

No como referencia exacta de lo que pasó sino como deuda que obliga y como función ética y política de los otros en el tiempo pasado que requieren de rescritura y de traducción como lugar

de hospitalidad de las promesas no cumplidas y de las experiencias en la construcción del vínculo social y de su cambio. Por ello, en la misma construcción de la representación historiadora papel de juez se refleja en lo que Ricoeur plantea: “de este modo, los hechos pasados sólo son representados bajo la calificación delictiva elegida previamente al proceso propiamente dicho. Son representados en el presente bajo el horizonte del efecto social futuro de la sentencia que resolverá el caso” (MHO, 2010, p. 424). Es el peso de la prueba y de su función instructiva y crítica que a diferencia del juez no dicta sentencia final, sino que se abre a nuevas interpretaciones.

Es el historiador como ciudadano y como sujeto a los efectos de la historia que puede cumplir con el pacto de lectura del lector en la relación de representancia de una obra como mundo, del texto en el que las posibilidades se abren más allá de la referencialidad anclada en la huella hacia el peso ético de la deuda que obliga y que tiene consecuencias políticas en la apertura de la fatalidad, por ello, afirma Ricoeur:

el conocimiento histórico exige la correlación entre subjetividad y objetividad en la medida en que pone en relación, por iniciativa del historiador, el pasado de los hombres de otro tiempo y el presente de los de hoy. La intervención del historiador no es parasitaria sino constitutiva del modo de conocimiento histórico. (MHO, 2010, p. 444)

En el pacto de la lectura enunciado arriba, los modelos y las categorías temporales de la historia en los análisis de Kosselleck, nos ubican en cuanto representación en la interrelación de los tiempos y su equiprimordialidad, por cuanto la interpretación se realiza en la condición de historicidad que comparten tanto lector como autor “En Kosselleck, el pasado —la cualidad pasada del pasado, la ‘paseidad’— no se comprende en su constitución distinta más que acoplada a la cualidad futura del futuro y a la cualidad presente del presente” (MHO, 2010, p. 457). En la relación de memoria e historia, la paseidad da pie al problema de la representación, solo que es la memoria como una experiencia anterior que no puede ser

referenciada en su totalidad pero sí puede ser reconocida como un pequeño milagro, en la historia el asunto pasa por los grados de representación como objeto y operación en un ejercicio de reconstrucción crítica del pasado. “El relato entraña por necesidad una dimensión selectiva. Entramos en contacto aquí con la estrecha relación que existe entre memoria declarativa, narratividad, testimonio, representación figurada del pasado histórico” (MHO, 2010, p. 581). Así, la representancia como horizonte abierto de interpretación y como categoría epistemológica se complementa con la deuda como condición ontológica y que en la vía larga de Ricoeur se distancia de los análisis de Heidegger:

en la medida en que la representancia eleva al plano de la epistemología de la operación historiográfica el enigma de la representación presente del pasado ausente que, se ha dicho muchas veces, constituye el enigma primario del fenómeno mnemónico. Pero *El ser y el tiempo* ignora el problema de la memoria y solo toca de manera episódica el del olvido. (MHO, 2010, p. 478)

Camino que asume la muerte no como la inautenticidad de la preocupación sino como deuda de las generaciones anteriores y como posibilidad abierta de ser en la indeterminación de las experiencias del pasado y del futuro más determinado por la acción colectiva de los pueblos y las comunidades históricas, hacia posibilidades menos fatalistas de otros sentidos de los hechos del pasado y de entender las diferentes escalas en su variedad como ampliación de la comprensión de la complejidad de los modos de ser y hacer historia y de construir los vínculos sociales en su cambio temporal por ello señala Ricoeur:

gracias a la conexión con las interacciones del campo social, este uso del concepto de representación para designar las creencias y normas que confieren una articulación simbólica a la constitución del lazo social y a la formación de las identidades se vuelve específico. A este respecto, se puede hablar de práctica de la representación, lo que permite extender los beneficios de la noción de juego de escalas antes mencionadas al campo simbólico de la acción. (Ricoeur, 2000, p. 18)

Las consideraciones de la acción en sus dimensiones simbólicas como representancia nos permiten establecer las discusiones del ámbito escritural como las relaciones de interpretación entre el mundo-texto, la narración y la retórica.

La historia como reefectuación y repetición

En los análisis que Ricoeur le dedica a Heidegger el tema central será el de la deuda y la cooriginariedad de la historicidad y la intratemporalidad. La deuda se constituye en la manera como lo que “ya no” es se desdobra en lo que “ha sido”, es decir, en los efectos que la representación mnémica establece a diferencia de la representación histórica de lo que ya no es. La deuda obliga por las expectativas y promesas de los vivos del pasado, los hechos están cerrados pero su sentido está abierto. Con respecto al carácter derivado de la historicidad y la intratemporalidad ellos son modos del tiempo en su posibilidad de ser, pero son también modos del existencial del que da cuenta la memoria colectiva como la atestación de la memoria y el lugar de los antecesores, contemporáneos y sucesores. Esta variedad de posibilidades no las tuvo en cuenta el análisis del *Dasein* heideggeriano dedicado más al carácter individual de la preocupación y de la resolución anticipadora de la muerte propia sin instancias para reconocer a los allegados y a los vivos de otras épocas, no hay espacio para la memoria.

En este orden de la reflexión el pasado no está cerrado, requiere revisitar los sentidos y de no perder de vista la herencia del pasado transmitido a las generaciones venideras. Por ello, es en la relación de un presente de iniciativa que el pasado se abre en su sentido como reefectuación y resurrección y como el futuro se establece como horizonte de esperanza. Romper con el determinismo es enfrentar la fatalidad de los humanos que actúan y sufren en el tiempo.

Recapitulando, hasta este momento es claro que la dialéctica entre memoria e historia se presenta como una discusión indisoluble por cuanto, como lo plantea Daniel Cosc:

Podríamos apelar a un lugar común y parafrasear a Kant: la historia sin memoria es vacía, la memoria sin historia, ciega. La memoria es guardiana del pasado y por lo tanto matriz generadora de la historia. Pero la historia resultará ser el horizonte crítico y responsable para la memoria. El carácter “equivoco” del deber de memoria no solo resulta discutible sino que el propio Ricoeur lo relativiza, al afirmar que “incluso es posible que el deber de memoria constituya a la vez la cima del buen uso y el abuso en el ejercicio de la memoria. (Cosci, 2011, p. 37)

En la fenomenología de la memoria el recurso a los impedimentos de ella por su patologización se refiere al objeto perdido como analogía a los colectivos en los intersticios de la consideración de la muerte con sus ritos funerarios y en la relación de espacio y tiempo, por ello:

La noción de objeto perdido encuentra una ampliación directa en las “pérdidas” que afectan también al poder, el territorio, a las poblaciones que constituyen la sustancia de un Estado. Las conductas de duelo que se ponen de manifiesto desde la expresión de aflicción hasta la completa reconciliación con el objeto perdido, son ilustradas por las grandes celebraciones funerarias en torno a las cuales se reúne todo un pueblo. (MHO, 2010, p. 108)

Esta consideración de la vulnerabilidad de memoria en el plano colectivo se afirma como la posibilidad de establecer la atribución y no solo en el orden cognitivo sino existencia de los colectivos.

La transposición de categorías patológicas al plano histórico estaría más justificada si se llegase a demostrar que no se aplica sólo a las situaciones excepcionales evocadas más arriba, sino también que se deben a una estructura fundamental de la existencia colectiva. (MHO, 2010, p. 109)

Reflexión que lleva a considerar a Ricoeur el papel de las colectividades y de cómo se justifica este proceso analógico por cuanto que son constitutivas de la existencia colectiva.

En esta hipótesis que traslada a la intersubjetividad todo el peso de la constitución de las entidades colectivas, lo importante es no olvidar que sólo por analogía, y con relación a la conciencia individual y a su memoria, se considera a la memoria colecti-

va como una selección de huellas dejadas por los acontecimientos que afectaron al curso de la historia de los grupos concernidos, y se le reconoce el poder de escenificar estos recuerdos comunes con ocasión de fiestas, de ritos, de celebraciones públicas. (MHO, 2010, p. 157)

Es a la historia a la que le corresponde valorar el papel de la memoria colectiva, los procesos de rememoración y de crítica se realizan en una dialéctica propicia más allá de la fenomenología de la escuela interior de los recuerdos atrapados en la discusión entre la huella y su fantasma.

Este tipo de entronización no puede dejarnos indiferentes, en la medida en que la historia no puede pretender apoyar, corregir, criticar, incluso incluir la memoria más que bajo la forma de la memoria colectiva. Ésta constituye la contrapartida apropiada de la historia. (MHO, 2010, pp. 157-158)

Por ello es a la historia la que sopesa el papel de la imaginación tanto reproductiva como productiva, la mediación imperfecta de los esquemas de variación imaginativa y la manera como se establece los procesos de escritura con toda la posibilidad de representancia del pasado. “A este respecto, la historia proporcionará esquemas de mediación entre los polos extremos de la memoria colectiva” (MHO, 2010, p. 172). Representancia que permite abordar el objeto propio de la historia “se reconoce en el hecho de que el vínculo social y los cambios que afectan al vínculo social son considerados como el objeto pertinente del decir histórico” (MHO, 2010, p. 287).

El juego de escalas entre lo micro y lo macro del tiempo y el espacio desafía a establecer una visión de conjunto “Si se ha podido reprochar a la macrohistoria proceder, sin regla reconocida, de la larga duración a las duraciones subordinadas. ¿Posee la microhistoria argumentos para decir que retoma el proyecto de la historia total, pero visto desde abajo?” (MHO, 2010, p. 285). El vínculo social y sus prácticas dan cuenta de la variedad de experiencias y de identidades de los colectivos, esta formulación que en Ricoeur toma cuerpo en la segunda parte de *La memoria, la historia y el olvido*, da dimensión a la discusión epistemológica.

De esta manera, una analítica de la historia es el camino para una crítica, pero se encamina a una política de la memoria.

El historiador asume la relación con el pasado desde un presente de investigación, sin embargo, los acontecimientos y su significado aparecen en la dialéctica de la repetición como permanencia en el pensamiento y con la posibilidad de reconfiguración, “La idea de ‘repetición’, entendida según la terminología de Heidegger como la ‘fuerza’ de lo posible” (MHO, 2010, p. 501). Las posibilidades de los otros en el tiempo pueden ser actualizadas en los intersticios de la práctica historiadora como responsabilidad del ciudadano, por ello Ricoeur afirma:

Las consecuencias epistemológicas de esta consideración son muy importantes. Saber que los hombres del pasado formularon expectativas, previsiones, deseos, temores y proyectos, es fracturar el determinismo histórico introduciendo de nuevo retrospectivamente la contingencia en la historia. (MHO, 2010, p. 500)

Romper con el determinismo nos coloca en las fronteras entre la crítica historiadora y la fidelidad de la memoria. La repetición como reconfiguración de la historia se inscribe en las posibilidades abiertas por la contingencia en la historia y del testigo como figura central de la historicidad en su despliegue ontológico, ético y político.

El testigo: el testimonio como fidelidad

En este apartado el testimonio es entendido como la capacidad de atestación de que algo ocurrió y por ello el testigo adquiere una figuración fiduciaria y narrativa “el testimonio es, en un sentido, una extensión de la memoria, tomada en su fase narrativa” (Ricoeur, 2006, p. 23)⁶. Además de terciar en la discusión sobre la marca y la huella por la intromisión de un quien el testigo que declara y reclama ser creído

⁶ Traducción propia: Le témoignage est, en un sens, une extension de la mémoire, prise en sa phase narrative (Esprit, 2006, p. 23).

[...] el testimonio introduce una dimensión lingüística ausente en la metáfora de la señal o de la marca, a saber, el discurso del testigo que cuenta lo que ha visto y requiere ser creído. [...] El enigma de la relación de semejanza se sustituye por otro que quizá resulte menos intratable: el de la relación fiduciaria que constituye la credibilidad del testigo. (Ricoeur, 1999, p. 79)

La historia como saber de lo probable se introduce como fiabilidad de dicho en contraste con la verificación de la prueba.

En el otro frente, el historiador sabe que su prueba depende de una lógica de la probabilidad antes que de la necesidad lógica. Aquí la probabilidad se refiere menos al carácter aleatorio de los acontecimientos que al grado de fiabilidad del testimonio y, en un efecto dominó, de todas las proposiciones del discurso histórico. (Ricoeur, 2000, p. 15)

Sometido al proceso de operación historiográfica “con el testimonio se abre un proceso epistemológico que parte de la memoria declarada, pasa por el archivo y los documentos, y termina en la prueba documental” (MHO, 2010, p. 210). El archivo transforma el testimonio oral y pone en marcha el proceso de operación historiográfica, pero sin olvidar el papel activo de hacer historia

aquí subrayaremos los rasgos por los que el archivo constituye una ruptura respecto al rumor del testimonio oral. Pasa al primer plano la iniciativa de la persona física y moral que intenta preservar las huellas de su propia actividad; esta iniciativa inaugura el acto de hacer historia. (MHO, 2010, p. 221)

La dimensión social del testimonio se juega tanto en la dimensión judicial de imputación e intencionalidades y de culpas como en la dimensión funcionalista de fuerzas anónimas. El caso paradigmático que toma Ricoeur se refiere al Holocausto y el “debate entre historiadores”. “¿Es posible un tratamiento historiográfico de lo inaceptable? La principal dificultad proviene de la gravedad excepcional de los crímenes” (MHO, 2010, p. 433). De aquí que, en la distinción entre lo absoluto y el testimonio, Ricoeur recurra a

Nabert para distinguir el nivel de singularidad y de proyección del testimonio:

la actividad de testimoniar, entendida de este lado de la bifurcación entre su uso judicial y su uso historiográfico, revela entonces la misma amplitud y el mismo alcance que la de narrar en virtud del claro parentesco entre las dos actividades, a la que habrá que añadir enseguida el acto de prometer, cuyo parentesco con el testimonio permanece más oculto. (MHO, 2010, pp. 212-213)

La muerte en la historia nos conecta en términos de las generaciones y de la atestación del ser que somos, “esta certeza en el presente enmarca la atestación en el futuro y el testimonio en el pasado” (MHO, 2010, p. 475). Es una capacidad que en la antropología del *homo capax* se configura como poder hacer memoria, poder narrarse y poder esperar es, a su vez, “el vínculo entre futuridad y paseidad es garantizado por un concepto puente, el del ser deudor. La resolución anticipadora no puede ser más que asunción de la deuda que señala nuestra dependencia del pasado en términos de herencia” (MHO, 2010, p. 476). La vida en su sentido instituido como genealogía garantiza este aspecto dinámico y dialéctico entre presente, pasado y futuro. “Jules Michelet seguirá siendo el historiador visionario, que habiendo descubierto a Francia, quiso darle una historia; pero la historia de Francia es la de un ser activo y vivo” (MHO, 2010, p. 498).

Así, la muerte y el acto de escritura son procesos de duelo que como proceso colectivo y público permiten “considerar la operación historiográfica como el equivalente escriturario del rito social de la sepultura” (MHO, 2010, p. 480), que abre lugar a los vivos de hoy en un devenir ontológico que Ricoeur caracteriza como: “a la derivación en términos de grados decrecientes de originariedad y de autenticidad yo quisiera oponer la derivación en términos de condición de posibilidad existencial respecto al conocimiento histórico” (MHO, 2010, p. 484).

En la densidad temporal del testimonio se juegan los modos y las formas que toma la historia como relato y escritura, en la retórica de la imagen

y en la prueba documental cuenta con la semiótica como crítica de las representaciones, “este sería el regalo de la modernidad a la fenomenología —la hermenéutica tendría entre fenómeno histórico y fenómeno mnemónico, la pasarela de la semiótica de las representaciones del pasado—” (MHO, 2010, p. 511). Esta renovación de la significación y actualización del sentido de lo que aconteció se inscribe en los procesos de la memoria colectiva en una continuidad temporal generadora los procesos instituyentes de otras y otros modos de ser y hacer historia en la perspectiva de los vínculos y las identidades sociales, “corresponde entonces a la memoria colectiva principalmente con motivo de los grandes cambios y convulsiones, apuntalar las nuevas instituciones sociales ‘con cuanto se puede recuperar de las tradiciones’” (MHO, 2010, p. 519).

Es el olvido el tercer protagonista del texto de Ricoeur, en él se conjuga la profundidad y la manifestación como una dialéctica que permite reconocer el papel activo y significativo para la fenomenología de la memoria, “en efecto, el olvido propone una nueva significación dada a la idea de profundidad; el olvido propone, en el plano existencial, algo como una situación abismal, realidad que intenta expresar la metáfora de la profundidad vertical” (MHO, 2010, p. 541). En los límites corticales y de manipulación social y política de la memoria, el olvido como dimensión existencial de los individuos y las comunidades se presenta como incapacidad, pero a su vez como capacidad en un olvido de reserva que pone en perspectiva la historia del tiempo presente así:

la historia del tiempo presente es, a este respecto, el marco propicio para esta experimentación, en la medida en que ella misma se sitúa en otra frontera, aquella en la que se confrontan la palabra de los testigos aún vivos y la escritura en la que se recoge ya las huellas documentales de los acontecimientos considerados. (MHO, 2010, p. 583)

Son los sobrevivientes los que ponen en contradicción en toda su dimensión el carácter fiduciario del testimonio y de la capacidad crítica de la veracidad de la historia. Por ello la fidelidad al pasado como deseo compromete las esperanzas y las

expectativas de las comunidades en un proceso abierto y no clausurado en donde

la fidelidad al pasado no es un dato sino un deseo. Como todos los deseos, puede frustrarse, o incluso ser traicionado. La originalidad de este deseo es que consiste, no en la acción, sino en la representación retomada en una serie de actos de lenguaje constitutivos de la dimensión declarativa de la memoria. (MHO, 2010, p. 644)

En la dialéctica entre memoria e historia queda claro su interdependencia de manera contundente, como lo afirma Ricoeur:

La historia puede ampliar, completar, corregir, incluso refutar, el testimonio de la memoria sobre el pasado, pero no puede abolirlo. ¿Por qué? Pensamos que la memoria sigue siendo el guardián de la última dialéctica constitutiva de la paseidad del pasado, a saber, la relación entre el 'ya no' porque señala su carácter originario y, en este sentido, indestructible. (MHO, 2010, p. 648)

El testigo, el testimonio, nos remiten a los otros del pasado por ello "¿no es la ilusión de todo historiador llegar, detrás de la careta de la muerte, al rostro de los que existieron en otro tiempo, actuaron y sufrieron e hicieron promesas que dejaron sin cumplir?" (MHO, 2010, p. 649). Pregunta que nos abre el espacio de discusión política de una antropología de la historicidad que permite, más allá de las disputas epistemológicas, abrir el horizonte de expectativas propias de la temporalidad en la que existimos como personas y comunidades en el tiempo. Dialéctica que no se dirime el ámbito del conocimiento experto, sino que pone en juego al ciudadano lector:

queda así abierta la pregunta de la competencia entre memoria e historia en la representación del pasado. A la memoria le queda la ventaja del reconocimiento del pasado como habiendo sido, aunque ya no lo es; a la historia le corresponde el poder de ampliar la mirada en el espacio y el tiempo, la fuerza de la crítica en el orden del testimonio, explicación y comprensión, el dominio retórico del texto y, más que nada, el ejercicio de la equidad respecto de las reivindicaciones de los distintos bandos de memorias heridas y a veces ciegas a la desgracia de los demás.

Entre el voto de fidelidad de la memoria y el pacto de verdad en historia, el orden de prioridad es imposible de decidir. El único habilitado para ello es el lector, y en el lector, el ciudadano. (Ricoeur, 2000, p. 27)

Ricoeur es más enfático en esta relación entre historia y memoria. En cuanto al deber de memoria es bastante crítico y se separa del afán memorialístico y establece los puentes críticos entre un deber y un trabajo de memoria, en la conferencia Marc Bloch dictada unos meses antes de la aparición de *La memoria, la historia y el olvido*:

finalmente y sobre todo, porque se tiende fácilmente hoy a apelar al deber de memoria con el propósito de perturbar el trabajo crítico de la historia, corriéndose el riesgo de cerrar una memoria dada de una comunidad histórica dada sobre su desgracia singular, dejándola pegada al papel de víctima, desarraigándola del sentido de justicia y equidad. Es por ello que les propongo hablar de trabajo de memoria y no de deber de memoria. (Ricoeur, 2000, 10)

Así, el trabajo de memoria es un proceso atravesado por el instrumental crítico de la historia, no pierde la capacidad de atestación por la fidelidad de la vivencia del pasado, pero no logra romper con la sospecha de veracidad. Movimiento de ida y vuelta con la emergencia de un tiempo que tiene como consecuencia abrir el horizonte de la ética y la política de la historicidad:

pero una memoria sometida a la prueba crítica de historia ya no puede pretender ser fiel sin pasar por la criba de la verdad. Y una historia, introducida de nuevo por la memoria en el movimiento de la dialéctica de la retrospectiva y del proyecto, tampoco puede separar la verdad de la fidelidad vinculada después de todo a las promesas incumplidas del pasado, pues tenemos primordialmente una deuda que saldar con ellas. (Ricoeur, 1999, p. 52)

Referencias

Cassarotti, E. (2008). *Paul Ricoeur: una antropología del hombre capaz*. Universidad Católica de Córdoba.

- Cosci, L. (2011). Caminos de rememoración. La memoria y la construcción del conocimiento histórico en la hermenéutica de Paul Ricoeur. *Cifra*, 6. <http://fhu.unse.edu.ar/carreras/rcifra/danielcosci.pdf>
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos.
- Lythgoe, E. (2012). Paul Ricoeur, pensador del testimonio histórico. *Revista de Filosofía*, 37(1), 107-122. <https://doi.org/10.5209/rev.RESF.2012.v37.n1.39299>.
- Lythgoe, E. (2016). Consideraciones sobre la relación historia-memoria en Paul Ricoeur. *Revista de Filosofía*, 60, 79-92. <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/43597>
- Ricoeur, P. (1999a). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (1999b). *La lectura del tiempo pasado*. Arrecife.
- Ricoeur, P. (2000). Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado. <http://elsolardelasartes.com.ar/pdf/658.pdf>
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Trotta.
- Ricoeur, P. (2006). *Hegel aujourd'hui*. Esprit.
- Ricoeur, P. (2008). *Fe y filosofía*. Prometeo.
- Ricoeur, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta.



El ágora de las ciudades posmodernas

Escudero, L. (2008). *Los centros comerciales. Espacios postmodernos de ocio y consumo: un estudio geográfico*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Andrea Carolina Orozco Villabona*

Karen Nathaly Carmona Romero**

Recibido: agosto del 2020

Aprobado: septiembre del 2020

Las interacciones comerciales determinadas por un espacio-tiempo son reflejo de las estructuras que condicionan las relaciones sociales y crean estilos de vida. La ciudad y lo urbano, centros de acopio e intercambio, han sido espacios altamente influenciados por un sistema económico mundial, estableciendo en su configuración una estrecha relación como centros de comercio, comunicación y consumo. La lectura de Luis Alfonso Escudero de *Los centros comerciales. Espacios postmodernos de ocio y consumo: un estudio geográfico*, permite observar desde el campo de la geografía humana contemporánea un análisis en torno a qué dicen, significan y simbolizan los espacios de socialización actuales, centrando su investigación en los centros comerciales o *malls* y ahondando en el papel del ocio y consumo en dichas áreas.

En un primer momento, por medio de tablas, fotografías y mapas el texto muestra las posturas y concepciones del debate teórico en la definición de los centros comerciales. Es así como a través de una metodología ecléctica, cartográfica, de observación y un trabajo bibliográfico, busca mostrar las características sociales y culturales de estos espacios y sus consecuencias en el territorio. Además, de las relaciones y diferencias con los centros de comercio, definidos por su extensión y ubicación.

De manera posterior, se comparan las áreas de consumo de las ciudades globales con pequeñas áreas urbanas, resaltando el papel de Estados Unidos y su influencia cultural en los modelos globales de vida, pues es aquí donde inicia y se potencia la idea de los centros comerciales, después desplegada en Europa. En este sentido, se entiende cómo la ciudad que hoy es habitada por más de la mitad de la población mundial, se convirtió en el eje de mando del capitalismo y junto a los centros comerciales, ha logrado introducir en la cotidianidad la compra y el consumo como un ritual, constituyendo así en palabras de Escudero (2008, p. 50) “el consumo como elemento integrador de nuestras vidas, al mismo tiempo que se ha elevado al ocio como derecho inalienable del individuo”.

Una de las reflexiones más interesantes que se encuentra en el texto es cómo los centros comerciales se han convertido en las ágoras de las ciudades posmodernas; reemplazando plazas y parques, transformando pensamientos, sentidos y comportamientos en las nuevas generaciones que habitan

* Licenciada en Educación Básica con Énfasis en Ciencias Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Pasante del Instituto de Paz de la Universidad Distrital, Línea de Territorios y Desarraigos.

** Estudiante de Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Ciencias Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Pasante del Instituto de Paz de la Universidad Distrital, Línea de Territorios y Desarraigos. Agradecimientos al Dr. Jaime Wilches Tinjaca, investigador del instituto y director de la pasantía.

este tipo de espacios. A esto se le suma que dichas áreas juegan con la idea de lo público y lo privado, usando el tiempo libre para seguir vendiendo un modelo global a la sociedad de la imagen y del consumo, sociedad que ha pasado de interactuar con una persona a con una pieza publicitaria.

Lo cierto es que los centros comerciales, espacios en constante renovación en donde el capitalismo entra en acción, no se limitan a la venta de productos, por el contrario, a partir de un manejo de emociones y deseos construyen utopías que alimentan la hiperrealidad. Enfocados, en cosificar la cultura y resignificar las virtudes en torno a deseos. Ya no se oferta un producto; se vende una idea, un estado efímero de estabilidad. Venden tranquilidad, seguridad, felicidad, arte, ocio e ideas ficticias, pues “el *mall* no es solo un modelo arquitectónico y comercial, es también un teatro social, un montaje escénico donde se representa el consumo” (Escudero, 2008, p. 85).

El capital busca con su publicidad generar vacíos inmateriales que la sociedad de consumo desbordada de una sed de conciencia, intenta llenar con la acumulación de marcas y etiquetas. Cabe cuestionarse el papel de la corporalidad, de lo que es y busca proyectar, pues estos espacios de consumo alienan y crean un deber ser en disputa. Mientras se promueve un cuerpo *fitness* se invita al sedentarismo; a la par de la publicidad verde el cliente es seducido a la insaciabilidad de la comida.

El espacio es una fuente de estímulos que condiciona y estructura al ser humano. En este caso, los *malls* moldean los sentidos y acciones hacia un irrealizable bienestar. Esto hace que en los centros comerciales se condicionen teniendo en cuenta un olor, un sonido, una imagen y una estructura, que refuerzan la interacción y necesidad de volver al sitio.

El autor también reflexiona frente al cine, ocio que con frecuencia hace parte de los centros comerciales y que responde a la publicidad de empresas. Este tiende a funcionar como un lugar que reemplaza salidas al parque en familia o en pareja, donde se hace evidente la venta de servicios de exclusividad de una marca a través de planes y tarjetas especiales para eventos y comida, por lo que se convierte en otro de los atractivos preferidos por poblaciones adolescentes.

Escudero (2008) realiza un acercamiento al consumo en el ciberespacio, actividad en auge que ha logrado desplazar la venta de bienes en algunos centros comerciales del mundo, lo que ha generado una mutación de estos lugares al ofrecer nuevas actividades y servicios, como eventos, piscinas, gimnasios y hasta eucaristías.

Un bien que está siendo trasladado es el cine, desplazado por las nuevas facilidades tecnológicas. Plataformas digitales como Netflix, Amazon Prime y Disney Plus son empresas con una ventaja comparativa significativa. Ya que no solo permiten repetir la película decenas de veces, sino que, además, al verse desde casa, hace que los usuarios no se dirijan al centro comercial, permitiendo que las familias ahorren dinero y no sean víctimas de compras compulsivas. Porque los cines están en lugares estratégicos del centro comercial; en los últimos pisos y para llegar a ellos, debes haber cruzado la mayoría de las tiendas y plazoletas de comida, esto con el fin, de ser la herramienta que atrae y que da espacio para la seducción.

Con lo expuesto es necesario preguntarse si los centros comerciales podrán adaptarse a las dinámicas de mercado globales que desdibujan los espacios físicos y generan nuevas formas de relacionarse, significarse y ser.

Por otro lado, los centros comerciales no solo permiten el encuentro de consumidores, adultos mayores y adolescentes (quienes en su mayoría habitan el espacio), sino que también, la investigación describe cómo se integran las asociaciones o corporaciones de nivel organizativo, nacional e internacional. Estas se hacen evidentes por medio de comerciantes que buscan renovar las ideas que venden en estos espacios. Lo anterior construye un ideal que nace de la idea de lograr que los dueños de zonas

de comercio modifiquen la imagen y vendan sus negocios para nuevos centros comerciales, lo cual homogeneiza e incrementa la oferta, pero, sobre todo, la demanda.

Las ciudades responden al sistema que las compone y los barrios a las prioridades de sus habitantes. La taxonomía de la ciudad es dibujada con las pinceladas de procesos sociales, opulencia, ritualismo o necesidad. El centro comercial es el reflejo de aquello que sus ciudadanos quieren y pueden adquirir. Los *malls* son el centro del ocio, pero también de la opulencia. Esa doble funcionalidad es la que ha permitido su éxito en el mundo. En principio, los grandes centros comerciales solo se encontraban en lugares estratégicos de la ciudad, pero con el tiempo, se trasladaron a todas las zonas de esta, es común observar uno o más centros comerciales en la misma calle.

Aunque existan centros comerciales distribuidos por toda la ciudad con estructuras similares, no quiere decir que sean iguales. El centro comercial del barrio obrero tendrá elementos con menos lujo, y los espacios de ocio serán cines y plazoletas. Por otro lado, el centro comercial de la zona más opulenta de la ciudad contendrá ropa exclusiva de diseñador, una sala de juegos y una multiplicidad de elementos a la venta que se diferencian del centro comercial del barrio obrero, es decir, la elección no está en lo disponible, sino en lo deseado.

Por lo anterior, el ritual del consumo, además de enfocarse en la acumulación, refuerza el ideal de progreso en el imaginario colectivo. Habitar los *malls* se vuelve cuestión de clases, de estatus. Se oferta lo importado como un ideal y se desdibujan las industrias nacionales. Aquellos que realizan sus compras en pasajes y centros pequeños de comercio, tendrán un calificativo de desprestigio social.

Cada vez se dota más de significado a los centros comerciales. Comenzaron siendo lugares de compras exclusivas, luego de elementos de primera necesidad, posteriormente, las oficinas de empresas llegaron a hacer parte de ellos y hoy son el lugar de ocio de varias familias los días domingo. Porque la ciudad se vuelve hostil, el discurso de la seguridad ha invadido el pensamiento y estas ciudades posmodernas, como menciona Escudero, le han brindado tanta importancia al consumo como hecho social, que los ciudadanos llegan a desarrollar extremos pensamientos consumistas. “El deseo, el sueño incluso, de adquirir un determinado producto sólo se hace realidad en el momento de estar frente a la mercancía” (Escudero, 2008, p. 54). Las personas no reflexionan sobre el producto, ni tampoco sobre el ocio que les ofrece; poder adquirirlo, desearlo, buscarlo, hace que los ciudadanos salgan de esa rutina a la que están condenados por las ciudades del capital.

El centro comercial se adapta para que sea menos intromisorio, para que se sienta natural y su artificialidad propia se desdibuje. Hoy hay zonas verdes en su interior que reemplazan los parques, árboles artificiales que se observan menos peligrosos, seguridad privada que genera un falso sentido de seguridad. La libertad de la locomoción limitada por un recinto. ¿Qué implica que se haya reemplazado el aire libre por los muros?, ¿qué dice esto de cómo se concibe la realidad?

Los centros comerciales construyen las modernas catedrales del consumo,

los *malls* se ajustan ortodoxamente a la lógica capitalista, adoptan sus leyes de la oferta y la demanda, las de la obsolescencia, las de la seducción y las de la diversificación. Es precisamente esta perfecta adaptación a los parámetros del sistema económico que rige el planeta en la actualidad la que explica el éxito y la difusión de los centros comerciales. (Escudero, 2008, p. 60)

Los mandamientos del consumo son expresados en cada publicidad del sitio y son suficientemente placenteros como para destinarles horas. Porque el ser humano responde al deseo y al goce, pero los goces efímeros y simplistas del consumo, hacen en sí mismo que nunca se pueda salir del deseo.

Para concluir, el *mall* crea una imagen de marca, ya que esta, como se mencionó, le permite generar un sentido de confianza y familiaridad. Esta imagen está compuesta de consumo, tiempo libre, individualismo y exclusividad.

Desde una mirada de la geografía humana, el autor analiza las dinámicas de vida en la posmodernidad y da cuenta de que la cotidianidad requiere ser objeto de estudio para cuestionar la realidad. Por lo que es necesario recordar que los seres humanos les brindan significaciones profundas a los espacios y en esta era posmoderna, la ciudad como espacio se representa en forma que compone los vacíos y anhelos de sus ciudadanos. El centro comercial, por su parte, contiene elementos de exclusividad y preferencia que conforman todo un imaginario de seguridad y familia, una representación que distancia los procesos de interacción e integración que en el pasado dieron la posibilidad de trabajar en equipo, en búsqueda de un bienestar colectivo y no del consumo y la acumulación.