



Colección

Doctoral

Estudios artísticos: Trayectos y contextos

*Sandro Romero Rey y
Pedro Pablo Gómez, editores*

*Santiago Niño Morales, Édgar Ricardo Lambuley Alférez,
Pedro Pablo Gómez, Sandro Romero Rey y Jean Casimir*

FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO DE DOCTORADO EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS CULTURALES DE LAS ARTES



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Facultad
de Artes-ASAB

ESTUDIOS ARTÍSTICOS: TRAYECTOS Y CONTEXTOS

- © Universidad Distrital Francisco José de Caldas
- © Facultad de Artes ASAB
- © Ricardo Lambuley
- © Santiago Niño Morales
- © Pedro Pablo Gómez
- © Sandro Romero Rey
- © Jean Casimir
- © Álvaro José Moreno, traducción del francés de “La maravillosa invención de sí del pueblo de Haití”, por Jean Casimir

Primera edición, Bogotá, D.C., noviembre de 2014

ISBN 978-958-8897-13-4

FRANCISCO DÍAZ-GRANADOS

Coordinación editorial - corrección de estilo

GLORIA DÍAZ-GRANADOS

Concepto gráfico, diseño y diagramación

SECCIÓN DE PUBLICACIONES

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Miembro de la Asociación de Editoriales Universitarias

FONDO DE PUBLICACIONES

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Dirección: Carrera 24 No. 34-37

Teléfono: 323-9300 ext. 6202

Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

Impresión: Kimpres

IMPRESO Y HECHO EN COLOMBIA

PRINTED AND MADE IN COLOMBIA

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo del Fondo de Publicaciones de la Universidad Distrital.

Índice

Presentación	7
Capital cultural, capital social y desarrollo socioeconómico: una perspectiva teórica desde el arte y la cultura <i>Santiago Niño Morales</i>	11
Corposonoridades, identidades y territorios. Aproximaciones desde los estudios culturales <i>Édgar Ricardo Lambuley Alférez</i>	23
Sentipensar indígena en el cine de Marta Rodríguez <i>Pedro Pablo Gómez</i>	39
Los escenarios reales de la tragedia <i>Sandro Romero Rey</i>	59
La maravillosa invención de sí del pueblo de Haití <i>Jean Casimir</i>	73
Los autores	87

Presentación

Sandro Romero Rey

UN TRAYECTO ES UN RECORRIDO CON UN PRINCIPIO Y UN FINAL. ES DECIR, CON UN PUNTO de llegada. Ese punto de llegada, por su parte, implica tácitamente un encuentro. Un encuentro de filialidades y distancias que, desde distintas rutas, constituye la razón de un viaje en el que la reflexión es la herramienta esencial para establecer conexiones y, por qué no, nuevas preguntas para configurar el territorio recorrido. Por otra parte, están los contextos, el bagaje, el pasado que explica y, al mismo tiempo, determina las lejanías o las proximidades de los respectivos caminos en los que los viajeros se dan cuenta de que el recorrido no es en solitario. Y mucho menos cuando dichos senderos se trazan dentro de los parámetros del arte y la cultura. Hay, si se quiere, una suerte de impronta *generacional* a través de un periplo en el que denominaciones como *academia, pensamiento, sociedad, capital o desarrollo* se ponen en tela de juicio y se redefinen desde la perspectiva de un grupo de pensadores que les dan vuelta a sus respectivas experiencias para encontrar, en el entramado de sus preguntas, un nuevo campo para la acción.

En la Facultad de Artes-ASAB (otrora conocida como Academia Superior de Artes de Bogotá) ha habido una rica tradición de experiencias en el campo de la formación en artes visuales, música, teatro o danza, donde los estudiantes han adquirido las herramientas para dar rienda suelta a sus necesidades expresivas, con el conocimiento de los elementos fundamentales de las respectivas manifestaciones que definen su entorno. Hoy por hoy, las distancias entre la pintura y el video, el texto representado o los lenguajes no verbales, las sonoridades y la puesta en escena, cada vez se cierran más, y las llamadas manifestaciones interdisciplinarias se van convirtiendo en una suerte de nueva categorización en la que la idea de las “bellas artes” se ha puesto en crisis, hasta el punto de determinar que el *trayecto* de un artista está dado por una *summa* entre el contexto y las distintas herramientas que desbordan las fronteras mismas de su propia expresividad. Es en este momento cuando los *Estudios artísticos* se convierten en una necesidad, en un balance en profundidad y a largo plazo cuyos resultados no son solo los de la obra de arte sino los de la reflexión sobre la misma. La reflexión convertida en una nueva pieza de exposición y representación.

En los cinco trabajos que configuran el presente volumen, se reúnen cinco ensayos que apuntan, en apariencia, hacia distintos caminos, pero cada uno de sus respectivos puntos de fuga se perfila, al mismo tiempo, en ese punto de llegada común, donde la idea del arte y la cultura van configurando su protagonismo. Desde contextos específicos y, en apariencia, diferenciados (el capital cultural, las corpo-sonoridades, el sentipensar indígena, la tragedia griega en Colombia, la *invención de sí* de Haití...), se establece una red en la que sus autores consolidan un conjunto de ideas correspondientes a sus más recientes reflexiones y colaboran, desde las distintas aristas del pensamiento, a establecer el mapa de un territorio común.

En el caso del profesor Santiago Niño, se amplía la reflexión acerca de la importancia de la cultura en el desarrollo de las sociedades, estableciendo las correspondencias entre el capital social y el capital cultural. Lo que, en apariencia, puede considerarse un lugar común, hueco espacio de antiguas demagogias para hablar de la importancia de la “Cultura” con desprestigiadas mayúsculas, en este caso se profundiza, con cifras y definiciones, en las razones por las cuales una sociedad se afianza en la medida en que convierte a la cultura en parte de su desarrollo y no en una limosna lastimera para deshacerse de los ripios de sus propias culpas.

El profesor Édgar Ricardo Lambuley, por su parte, se apoya en nuevas posibilidades teóricas para el estudio de los fenómenos musicales, partiendo de una definición de cultura que pone en tela de juicio las exclusivas miradas eurocentristas, para demostrar de qué manera las identidades musicales nunca son fijas y cómo se constituyen como “marcación de la diferencia”, y ahonda en preguntas pertinentes como la que gira en torno a las preferencias o rechazos por determinadas tendencias sonoras. Recurriendo a una oportuna reflexión de Pablo Vila, quien considera que “los seres humanos somos una compleja combinación de múltiples sujetos conviviendo en un solo cuerpo”, el profesor Lambuley establece que, al disfrutar de cualquier estilo o tendencia sonora, se está estableciendo una definición propia a través de gustos adquiridos de maneras disímiles. Porque, para él, la organización de los *tempo*s sonoros en la configuración de la *summa* de gustos individuales genera una identificación, tanto individual como colectiva, gracias a la gestación de las diversas identidades de la música, constituidas como un *cuerpo* de emociones e inesperados descubrimientos.

El cine colombiano abre su espacio en esta colección de trayectos, gracias al análisis que el profesor Pedro Pablo Gómez hace de la videofilmografía de la realizadora colombiana Marta Rodríguez, ahondando en la idea de una experiencia audiovisual que trasciende los parámetros de la “colonialidad del imaginario” y propone una mirada desde la perspectiva del “artista decolonial”. Estableciendo un recorrido a través de un corpus cinematográfico que nace en las luchas sociales de comienzos de los años setenta, el profesor Gómez indaga en la manera profunda como el cine de Marta Rodríguez y sus colaboradores no se ha nutrido de las comunidades que son materia esencial de sus resultados, sino de los mecanismos a través de los cuales se configura un estilo en la participación activa de los distintos miembros de la comunidad, como protagonistas y, al mismo tiempo, como realizadores. “Sentipensar” querrá decir entonces una manera de establecer un compromiso activo entre el que es objeto y, al mismo tiempo, sujeto del productor audiovisual.

En cuarto lugar, el texto de Sandro Romero Rey es una reflexión con respecto a la idea de la *tragedia* y el continuo malentendido existente entre el género teatral y

la idea del dolor de una sociedad o de un individuo. El presente capítulo es un viaje a través de la tragedia griega y sus distintas manifestaciones en los escenarios colombianos, desde mediados de la década del cincuenta hasta el año 2014. A pesar de las consideraciones de George Steiner con respecto a “la muerte” de un género que no podría existir en sociedades donde el espíritu religioso es otro o, simplemente, no existe, las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides han continuado, sin embargo, su trayecto vital, adaptándose al laberinto de los tiempos. Colombia no ha sido una excepción. No solo como gran metáfora de la condición humana y de sus diversas capas de horror y soledad, sino también como gran parábola de una sociedad en conflicto y, al parecer, destinada a considerar las tensiones como parte constitutiva de su esencia. La tragedia griega es vista, por consiguiente, como espejo y sujeto de una sociedad que pareciese reinterpretarla.

Por último, se destaca el texto de Jean Casimir y su viaje a través de la construcción de la identidad del pueblo de Haití. En su recorrido hay similitudes y especificidades que le dan al viaje de *Trayectos y contextos* un oportuno paréntesis que, al mismo tiempo, es una suerte de balance final. Cuando su autor plantea: “He esbozado su maravillosa reinención de sí mismos por medio de la edificación de un nuevo sistema de conocimientos e instituciones de gestión de su vida cotidiana. Su aventura hacia una libertad sin fronteras comienza con la formación de grupos solidarios y redes de insurgentes, con toda su fragilidad”, pareciera que sus líneas apuntasen no hacia las fronteras acuáticas de Haití, sino que su espectro se extendiese hacia otros mundos que, como el colombiano, aspira a “una aventura hacia una libertad sin fronteras” con “grupos solidarios” y “redes de insurgentes” que, como las de los artistas, deberán encargarse, muy pronto, de trazar los límites para que nuestras respectivas sociedades se mantengan por siempre en un continuo y creativo mapa en tela de juicio.

Capital cultural, capital social y desarrollo socioeconómico: una perspectiva teórica desde el arte y la cultura

Santiago Niño Morales

LAS PREGUNTAS INICIALES

Presento a continuación puntos fundamentales de la relación establecida entre capital cultural y social con el desarrollo socioeconómico. Algunos aspectos de esta discusión los presenté en el Foro de Economía y Cultura en Ciudad de México en el año 2011¹. Comparto con ustedes unos avances en su discusión.

Las consideraciones a favor de la complementariedad para la sostenibilidad de la cultura y la economía social se basan en comprender las vinculaciones estrechas entre economía, desarrollo social y cultura. Desde la aparición de las tesis de Hawkes (2001) sobre la cultura como cuarto pilar del desarrollo, se generó un amplio consenso sobre la complementariedad de los procesos de desarrollo socioeconómicos con los ambientales culturales. La argumentación de fondo consiste en establecer que el marco de sentidos y prácticas en una sociedad condicionan modos de actuación en la esfera productiva.

De un modo general, las comunidades han desarrollado múltiples estrategias para poner en acción su conocimiento, sus habilidades, sus modos de relación y comprensión del mundo para responder a sus necesidades de vida. De este modo, la cultura se vincula al mundo del trabajo y del ocio –pues, complementariamente, ambos son trabajo– y de modo concreto establecen la cultura como un tipo particular de recurso dispuesto a la satisfacción de necesidades de afirmación identitaria, pero igualmente de aquellas necesidades “objetivas”: las socioeconómicas.

Para Deheinzelin y Primavera (2009), la economía creativa, como respuesta al desarrollo social, interrelaciona dimensiones simbólicas/culturales, económicas, am-

¹ Las primeras consideraciones sobre este tema se encuentran publicadas en “Problemas en la relación del capital social y el capital cultural: Bases para el planteamiento de sus implicaciones en el desarrollo” (Niño, 2013).

bientales y sociales a partir de ocho factores: la aplicación de un conjunto revisado de valores, indicadores y medidas de actuación (intangibles, satisfacción, felicidad, realización y desarrollo humano); la articulación de macroeconomía (modelo) y microeconomía (nicho); la consideración del territorio; la economía solidaria y los nuevos modelos de gestión; la acción integrada y transdisciplinar de la política; la innovación de productos y procesos culturales y creativos; las nuevas tecnologías de producción-creación y distribución-circulación y, finalmente, las políticas para la visibilidad y acceso.

Por otra parte, es indispensable el interés en desarrollo de política que propicien la articulación de la sociedad civil: asociaciones, fundaciones, colectivos son distintos modos de ampliación de la intervención ciudadana en el diseño, seguimiento y evaluación del desarrollo cultural, al mismo tiempo que son respuesta a necesidades políticas y socioeconómicas. Sin embargo, las formas de interrelación de las ciudadanías con relación a la cultura que las identifica, y que estas promueven y practican, ha superado las figuras formales de asociatividad expuestas. Las distintas formas de red son una realidad de la cultura, así como los recursos para la optimización de las iniciativas de base.

Por ejemplo, la experiencia de Bogotá en el desarrollo de una política de economía social ha logrado procesos de inclusión, mitigación de la pobreza y reconocimiento social. Los desarrollos de la política cultural han avanzado en el reconocimiento de los derechos culturales y en el acceso y maduración de la cultura como escenario de edificación democrática. Sin embargo, es deseable una mejor relación de ambas políticas (cultura/desarrollo socioeconómico) en el avance de innovación social, modelos de desarrollo sostenible y fortalecimiento de la autonomía de estas iniciativas.

Se encuentra un consenso importante con relación a la coincidencia del desarrollo cultural con las iniciativas de desarrollo socioeconómico de las poblaciones más vulnerables. Esta relación tiene dos vías de mutuo reforzamiento: la capacidad de la economía creativa para viabilizar alternativas de empleo y de superación de condiciones restrictivas, así como el fortalecimiento político y de visibilidad de las organizaciones, por la vía de la dignificación de sus valores culturales.

La respuesta a estos interrogantes sobre la relación entre cultura y desarrollo es afirmativa: las comunidades, pese a estar fuertemente agredidas y pese a la pérdida de parte relevante o de la totalidad de sus medios y recursos materiales, pueden recurrir a estrategias de inversión en capital social y cultural para promover, mediante una *política cultural*, la optimización de los recursos simbólicos disponibles hacia el logro de bienestar económico, reconocimiento social y autodeterminación política.

Para dimensionar esta respuesta se requiere establecer que existe una economía de las prácticas culturales que permite identificar dinámicas y posibilidades de transmisión e intercambio de valor simbólico y que descansa sobre propiedades de la relación entre el capital cultural y el capital social. Esta es una relación que la economía convencional no ha podido explicar cabalmente. Existe dificultad para acceder desde la perspectiva economicista convencional a la dimensión simbólica de la sociedad, probablemente por el predominio de la dimensión material de la sociedad en su objeto de estudio. En principio, se obvia que el capital económico se manifiesta en la dimensión simbólica de la vida social y que en ella también se instalan potencialidades y contradicciones, así como alternativas para el desarrollo, al mismo tiempo que mecanismos de apropiación y acumulación.

UNA APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE CAPITAL SOCIAL

El capital social surge como una herramienta analítica para comprender el papel de las relaciones sociales de confianza, reciprocidad y cooperación en la sustentabilidad de iniciativas comunitarias y de diversas estrategias colectivas para mitigar los efectos de la pobreza. En efecto, el capital social se manifiesta como una red extendida de relaciones sociales, funcional a los requerimientos y necesidades colectivas, es decir, como *normas de reciprocidad y redes de compromiso cívico* (Putnam, Leonardi y Nannetti, 1993: 163-181).

Aunque hubo un avance teórico importante impulsado por el Banco Mundial para Latinoamérica (Kliksberg, 2000: 9-25) a finales de los años noventa, el impulso inicial se diluyó poco después en la primera década del siglo. Como resultado no ha sido posible integrar el concepto de capital social de forma visible y eficaz en las políticas para el desarrollo en la región. En general, aún priman concepciones convencionales o conservadoras del desarrollo socioeconómico que desconocen relevantes aportes respecto a la necesidad de plantear el problema del desarrollo desde las dimensiones social, económica, medio ambiental y cultural, de forma integrada y simultánea (Hawkes, 2001: 11-27).

Por otra parte, algunos autores han hallado que en ciertas condiciones la inversión en capital social de una comunidad no siempre aporta resultados positivos para el desarrollo social y económico colectivo (Levi, 1996: 45-55). Si bien en un comienzo el concepto fue útil para denotar la capacidad de los agentes y clases para reaccionar frente a las fallas del mercado y los efectos de la desigualdad económica, también se ha verificado su contribución a la perpetuación de la exclusión social y la reproducción de la pobreza (Glaeser, Laibson y Sacerdote, 2000: 10-15). Ello ocurre por varias razones: porque la inversión en capital social puede conducir a un exagerado fortalecimiento de relaciones endógenas que puede debilitar capacidades de integración e interlocución de la comunidad con otras comunidades, lo cual deriva en costos de oportunidad frente a la pérdida de capitalización de factores exógenos, útiles para dinamizar soluciones para el desarrollo; e igualmente, porque el capital social puede reforzar principios y hábitos no necesariamente propiciatorios del desarrollo colectivo: prejuicios, preconcepciones, estigmatizaciones, entre otros. En este sentido, el capital social puede generar importantes bloqueos de procesos y dinámicas necesarios para el desarrollo socioeconómico y cultural.

Adicionalmente, el concepto de capital social ha sido frecuentemente interrogado: su origen en la academia estadounidense, su promoción desde los organismos multilaterales y algunas objeciones a los principios del concepto (Bebington, 2004: 21-27) han hecho mella en su aceptación dentro de algunos círculos. Sin embargo, ha sido generalmente aceptado en los espacios de economía alternativa y, objetivamente, debe valorarse la importancia que concede a la dinámica social comunitaria como solución al problema del desarrollo (Kliksberg, 2000: 25-29).

En general, se estima que incentivar la promoción del capital social en las estrategias para el desarrollo –ya sea desde la autonomía de las comunidades, desde la intervención estatal o desde una acción combinada– permite, a los agentes, índices mayores de participación y protagonismo en la solución de sus problemas. Pero esto plantea una dificultad teórica, pues no se ha prestado suficiente atención a las razo-

nes fundamentales que expliquen cómo variaciones en el nivel de la inversión del capital social generan cambios de orden cultural y, por otro lado, tampoco se ha considerado suficientemente cómo la inversión en capital cultural afecta el capital social de los agentes y las comunidades.

Es hipótesis de este documento que la razón por la cual las inversiones en el capital social conducen a situaciones socialmente regresivas obedece a las débiles condiciones de inversión en el capital cultural. En principio, como se verá más adelante, la inversión en capital social puede promover capital cultural incorporado, aquel férreamente adquirido en la base misma de la socialización, sin atención a promover capital cultural objetivado e institucionalizado. Este sesgo, a favor del capital cultural incorporado, puede inmovilizar cambios sociales significativos, ya que estos derivarían de generar inversión en las formas de capital cultural más complejas, que exigen mayores diferenciaciones y diversidades en los modos de inversión de capital social. Se sugiere en este estudio que algunas de las dificultades centrales para la aplicación de procesos conducentes a incrementos de inversión en el capital social radican en la marginal consideración del capital cultural, al menos del capital cultural objetivado e institucionalizado, que resultaría determinante para establecer las cualidades y dinámicas del capital social.

Solamente Bebbington (2004: 33-40) sitúa el capital cultural y al llamado capital cognitivo como activos intangibles de la sociedad dentro del llamado *plano abstracto* en su planteamiento. En efecto, dentro de su perspectiva teórica, las comunidades tienen tres diferentes planos de recursos sociales, cada uno con sus respectivos capitales funcionales: el *plano abstracto* (capital cognitivo y cultural), el *plano conductual* (capital social individual y social colectivo) y el *plano material* (recursos naturales y capitales económicos).

Aunque el autor reconoce que existe una relación sistémica *sociocultural*, escinde y posiciona los capitales sociales en el *plano conductual*, los cuales considera interrelacionados con el capital cultural y cognitivo del *plano abstracto*. La dificultad de este planteamiento, útil desde el punto de vista teórico y explicativo, surge frente a la constatación de las prácticas sociales, donde la relación entre capital social y cultural es transversal a los planos identificados en su teoría y mutuamente imbricados. Adicionalmente, el esquema dificulta observar las dinámicas económicas propias del capital cultural e, inversamente, el componente cultural de los capitales económicos.

Sin obviar la importancia del debate conceptual sobre capital social, se hace indispensable un primer momento de revisión del concepto de capital cultural, más frecuentemente vinculado a la sociología, y proponer unas primeras vinculaciones que mejoren la observación conjunta de ambos capitales y su interrelación elemental y permitan proyectar eventualmente un modelo integrado de optimización.

UNA APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE CAPITAL CULTURAL

Existen detractores importantes del concepto de capital cultural. De Graaf, De Graaf y Kraaykamp (2000: 11-97) encuentran dificultades para asociar el acceso a los acervos culturales y la inequidad educativa, ello porque las prácticas culturales pueden ser altamente autónomas respecto del sistema educativo. Un segundo grupo de teóricos, entre ellos Kalminj y Kraaykamp (2003: 266-272) y Robbins (2000: 50-78), ob-

jetan la verticalidad que, de fondo, insinúa el concepto, al relacionar el acceso al poder social con la adquisición de capital cultural, situación que no siempre se verifica.

No obstante, estas perspectivas, aunque importantes en varios sentidos críticos, suelen evadir el esfuerzo de reconciliación planteado en la teoría de Bourdieu entre *estructura* y *agencia* que relativiza la posición del poder social y, por tanto, el tipo particular de capital cultural que interviene en las diferentes tensiones entre los agentes. Para Bourdieu la práctica social es determinada por la *agencia*, aunque esta se encuentre contextualizada en las estructuras objetivas de la cultura.

En general, la crítica se instala a partir de una noción diferencial de distribución de la cultura que el término aparentemente sugiere. Sin embargo, debe insistirse en que el capital cultural no se refiere a la apropiación de la *cultura* en sí, sino a la apropiación de los medios y recursos de aquellos productos y prácticas culturales que proveen la máxima obtención de capital económico y fortalecimiento de la posición de influencia social. Esto quiere decir que comunidades, agentes o clases con escaso acceso al capital cultural tienen *cultura*, en efecto, pero su conocimiento y valoración de la cultura que poseen puede no ser eficaz para la transformación estructural de su condición de marginalización o pobreza.

Aunque se verá con mayor detalle más adelante, esto explica en parte por qué se observan comunidades culturalmente ricas y diversas, no obstante, en graves condiciones socioeconómicas objetivas. En este sentido, es de esperar que para capitalizar el recurso cultural las comunidades, agentes o clases inviertan en capital social con la perspectiva de adquirir medios que “pongan en valor” el capital cultural disponible. Sin embargo, es frecuente que las comunidades estén incapacitadas para una acción de *política cultural*, y frente a ello, cuando alguna manifestación de su cultura adquiere valor económico, clases o agentes con mejor posición de poder social y mayor capital cultural “funcional” pueden acopiar medios y recursos para rentabilizar con mayor eficacia un recurso cultural que incluso les sea ajeno.

En suma, el concepto de capital cultural es relevante ante la necesidad de explicar por qué los diferentes agentes o clases obtienen rendimientos claramente diferentes de sus prácticas culturales y por qué su inversión de capital económico y social en su cultura es menos eficaz para transformar su situación de realidad. Parte de la respuesta es que la estructura de oportunidades y beneficio que les aportan los diferentes mercados está en función del volumen y de la estructura de su capital, no solamente económico, sino de un tipo menos evidente pero significativo: el *capital cultural*, e igualmente dependen de cómo disponen de relaciones sociales que provean eficacia a las operaciones en el mercado: el *capital social*.

CAPITAL CULTURAL, INVERSIÓN Y EDUCACIÓN

Toda inversión es fundamentalmente una estrategia de reproducción del capital y la educación es la estrategia de inversión por excelencia para la reproducción generacional de las condiciones de apropiación y acumulación. La educación implica unas estrategias de inversión que son, a su vez, estrategias de la reproducción y de la transmisión del capital cultural y social. En este sentido, las competencias obtenidas por los agentes mediante el proceso educativo y de formación son resultado de la cuantía y el tipo de inversión en capital cultural y social del cual disponen.

En efecto, evaluar los beneficios de la inversión en educación en términos de la rentabilidad de estos gastos para la sociedad (*social rate of return*) o de la contribución de la educación a la productividad nacional es solo una perspectiva parcial de sus efectos objetivos. Se suele ignorar la contribución que el sistema de enseñanza aporta a la reproducción de la estructura social y del capital cultural previamente invertido por las familias. También, aunque se suele reconocer el rendimiento económico y social del título escolar, en cuanto este legitima una posición de apropiación de capital cultural específico, se consideran menos las cualidades del capital social heredado o adquirido por vía del tipo de inversión en educación.

Por ello, no se observa plenamente la particular dinámica de interrelación entre capital cultural y social en el proceso educativo. Para especificar aún más esta interrelación resulta indispensable situarla en las diferentes formas del capital cultural. Para Bourdieu, el capital cultural puede existir en tres formas, como adelantamos en un momento previo: en el *estado incorporado*, es decir, en la forma de disposiciones subjetivas duraderas; en el *estado objetivado*, en la forma de bienes culturales, recursos y medios; y, finalmente, en el *estado institucionalizado*, como forma de objetivación y legitimación del capital cultural obtenido (1990: 11-17).

CAPITAL CULTURAL EN ESTADO INCORPORADO Y CAPITAL SOCIAL

Cuando el capital cultural se encuentra ligado a la enculturación del cuerpo, se entiende como en *estado incorporado*. La acumulación del capital cultural exige una incorporación, una inculcación y asimilación, que consume un tiempo extenso y crítico de la estructuración psicológica de los agentes. Por medio de la educación, pero también más ampliamente por la enculturación, se los dota no solamente de elementos, sino de mecanismos de acumulación permanente de capital cultural, que se manifiestan de manera individual en el hábito constante de cultivo propio. En palabras de Bourdieu: “El capital cultural es un tener transformador en ser una propiedad hecha cuerpo que se convierte en una parte integrante de la ‘persona’ (1990: 12). La transmisibilidad y acumulación de este capital tiene restricciones: es altamente demandante en tiempo, no es transferible por ningún mecanismo de intercambio inmediato y depende de las competencias de apropiación del agente.

Al margen de estas restricciones, el capital cultural incorporado depende de un tipo de estructura concreta de capital social, que provee condiciones de continuidad y permanencia para un conjunto de situaciones objetivas que privilegian formas y acciones concretas del cuerpo en la sociedad. La inversión y la concentración de capital social proveen garantías para la óptima *incorporación* del capital cultural.

CAPITAL CULTURAL EN ESTADO OBJETIVADO Y CAPITAL SOCIAL

Si bien en su estado incorporado el capital cultural se transmite y acumula en un complejo proceso subjetivo, en su *estado objetivado* se manifiesta en un nivel inter-subjetivo, en donde el primer entorno de socialización: la familia, es determinante. El capital cultural en su *estado objetivado* es más que la simple materialización del capital cultural de los miembros de la familia. Esta dota al agente del contacto con los productos de la cultura que mayor capital cultural provean de acuerdo con las capacidades del capital económico disponible. La familia igualmente forma en los hábitos que permiten la asimilación de los mecanismos de acumulación permanente de

capital cultural y en las estrategias de reproducción que se refuerzan por la herencia de conocimiento, saber y práctica.

En este nivel se manifiesta una relación funcional entre capital cultural y capital social, pues, en su *estado objetivado*, un factor clave de las estrategias de reproducción está determinado por la red de relaciones familiares y personales con las cuales la familia rodea al niño y que se constituirán con mayor o menor éxito en su plataforma de socialización ampliada, una vez convertido en agente social. En este sentido, el capital social se hereda y actúa como condicionante del desarrollo del capital cultural en el futuro. El diferencial de capital cultural con el que cuenta la familia determina la celeridad con la cual el agente desarrolla competencias de adquisición y acumulación de este capital, en la maximización del llamado por Bourdieu *tiempo biológico disponible* (1990: 13) y, de manera crucial para este estudio, en el desarrollo de competencias de socialización e inmersión en la red de relaciones familiares y sociales que le permitan su más pronta y eficaz capitalización.

La relación entre capital económico, capital cultural y capital social ofrece aquí un primer nivel de complejidad. Si bien se pudiese suponer que el capital económico es una condición de acumulación inicial, dado que garantiza la calidad del entorno de formación y la disponibilidad de tiempo, se ha verificado, por otra parte, que ante restricciones de capital económico surgen estrategias de activación del capital social en forma de cooperación entre los miembros de una comunidad, por ejemplo, de familias con grave déficit de condiciones materiales y disponibilidad de tiempo (Latorre, 2004: 5-12). En este sentido, la aparente relación directa entre capital económico y cultural puede objetarse gracias a una estrategia de compensación proveniente de inversión en capital social.

No obstante, la relación directa entre capital económico y cultural se verifica estructuralmente y en la mayoría de casos, especialmente cuando el capital cultural se refiere a la concentración de medios y recursos aplicables en la dimensión simbólica y material de la sociedad para la maximización de la rentabilidad económica y el posicionamiento social derivados de su empleo. En otras palabras, la inversión en capital social de la comunidad puede no ser suficiente para alcanzar un desarrollo asociado del capital cultural de modo que permita la transformación estructural de sus condiciones de marginalidad o pobreza.

Por otra parte, el capital cultural en su *estado objetivado* se manifiesta en la dimensión material de manera aún más obvia. Dada su condición como objetos y medios, estos son transmisibles y acumulables y, por tanto, pueden ser asimilables como capital económico. Sin embargo, esta característica se refiere a la propiedad de los bienes y no a dos cualidades fundamentales que motivan su apropiación específica: el capital cultural incorporado en el objeto y, sobre todo, su función como *medio de producción* de capital cultural, al constituirse en un instrumento de reproducción del valor de este capital en el tiempo.

Es necesaria una distinción en las formas como operaría el *medio de producción* en la dimensión simbólica. La propiedad del medio de producción en la dimensión material de la sociedad es sustantiva en el sistema y actúa de igual forma en aquellos bienes culturales que son reconocidos como propiedad privada. Aunque los bienes culturales privados funcionan como reserva de valor e intercambio especulativo en el llamado *mercado del arte*; no obstante, algunos bienes culturales de reconocido valor

suelen ser de propiedad pública. No cabe duda de que ello implica una cierta “socialización” del medio de producción de capital cultural ciertamente deseable, pero que no resulta completa. Es necesario advertir que el capital cultural se refiere a medios y estrategias de capitalización de la dimensión simbólica de la sociedad y que, por tanto, los agentes o clases con mayor capital cultural estarán dispuestos a ceder o donar el bien material en el momento en que los costos asociados a su sostenimiento y manutención superen la utilidad derivada de su condición como propiedad privada y también cuando la utilidad esperada por la cesión o donación –en términos de prestigio social, el cual también se manifiesta como utilidad económica– es superior a la derivada igualmente de su condición como propiedad privada. Pero probablemente la razón más importante consiste en que la cesión o donación puede actuar como un efecto multiplicador que maximiza la utilidad del capital cultural en *estado objetivado*, al tiempo que incrementa, simultáneamente, el capital social por medio del reconocimiento público.

El capital cultural en su *estado objetivado* se presenta como el único estado del capital cultural donde este desarrolla una estructura de mercado objetiva en la dimensión material de la economía. Las capacidades de competencia en el mercado del capital cultural en *estado objetivado* se aproximan estrechamente a las dimensiones simbólicas y materiales. En este sentido, la oferta de una obra artística, por ejemplo, busca posicionamiento de mercado al mismo tiempo que visibilidad, reconocimiento social y referencia; por otra parte, la demanda busca la apropiación de bienes culturalmente valorados y “valorizables”, útiles especulativamente, al tiempo que también persigue legitimidad social. Mientras el mercado permite realizarse a la oferta y la demanda del capital cultural en *estado objetivado*, el capital social interviene en la obtención de valor simbólico y de legitimidad social.

CAPITAL CULTURAL EN ESTADO INSTITUCIONALIZADO: POLÍTICA CULTURAL Y CAPITAL SOCIAL

Por su parte, el capital cultural en *estado institucionalizado* se presenta de dos maneras: como el sistema de titulación y acreditación que la institucionalidad educativa confiere, pero también como el conjunto de la institucionalidad social, que también actúa como determinante de la valoración social o histórica conferida a la cultura. La primera forma, a partir de la titulación, se manifiesta como mecanismo garante de la competencia cultural y se traduce en un valor estable que actúa como convención, con respaldo de la norma jurídica. La titulación se comporta de manera similar al título valor, pero con una muy superior capacidad de garantizar un valor constante en el futuro, en parte importante porque incorpora un componente extraordinario de capital social: a las vinculaciones hechas con agentes clave de conocimiento estratégico durante la formación se suman las asociaciones, gremios, grupos de investigación, colectivos académicos o empresas basadas en las relaciones previamente construidas.

Esta densa red de relaciones gestiona las crisis de valor del título y, fundamentalmente, es garante del valor económico en el que puede traducirse el título que posee un agente o un colectivo de agentes. El capital cultural institucionalizado es altamente sensible al comportamiento del capital social. En efecto, uno y otro presentan una relación directa cuando el capital social otorga influencia social; sin embargo, pueden presentar una relación inversa si el aumento de la densidad de relaciones no

conduce a posiciones de influencia social. Esto puede ocurrir porque la capacidad de empleo del mercado laboral es siempre limitada, y, si no se obtienen posiciones que representen ventajas competitivas, los agentes coparán la demanda de trabajo en posiciones estratégicas, al punto que el exceso de oferta laboral provocará la caída del valor relativo del trabajo, si bien, adicionalmente, se afectan también valoraciones sociales. La segunda forma de manifestación del capital cultural institucionalizado, es decir, el conjunto de la institucionalidad social que actúa como determinante de la valoración social o histórica conferida a la cultura, es de fundamental importancia. Este capital cultural se sitúa en instancias de poder sociopolítico, y aunque la institucionalidad en sí misma no contiene a la *cultura*, la determina de cierto modo gracias a su posibilidad de generar una *política cultural*. Las instituciones culturales poseen una mayor o menor cantidad de capital cultural en la medida que son representativas de los agentes y depositarias, por tanto, de legitimidad social para el ejercicio de su tarea *política* en la *cultura*.

Debe señalarse que no toda la institucionalidad cultural es oficial, aunque puede ser aquella la que más visiblemente desarrolle una *política cultural*. Las instituciones de carácter privado son también dueñas de capital cultural en *estado institucionalizado* y –de una forma especialmente importante para este estudio– también las organizaciones sociales y comunitarias que rodean la cultura.

Ciertamente, la institucionalidad privada desarrolla una *política cultural*. En este caso, el capital económico se traduce como capital cultural en *estado institucionalizado* debido a que la posición de la institución privada en el mercado impacta condiciones objetivas dentro de la sociedad y la cultura.

Es momento de establecer una precisión crucial sobre la *política cultural* que permita superar nociones convencionales. La *política cultural* no es solamente “un proceso integrador de decisiones, acciones, inacciones, acuerdos e instrumentos, adelantado por autoridades públicas con la participación ciudadana y encaminado a mitigar, solucionar o prevenir una situación definida como problemática” (Müller, 2006: 34-51); también debe entenderse “como elemento al servicio de la construcción del Estado y la articulación de los estilos de vida cuya función consiste en proveer formas de legislar el gusto y la estética y como expresión de las interacciones de los actores sociales en la cultura, aun sin los marcos institucionales y sin una declaración explícita o formal” (Yúdice y Miller, 2004: 24-34). La *política cultural* no ocurre solamente como intervención formal institucionalizada, también se genera desde las acciones de los agentes hacedores de la cultura que establecen los modos de producción-creación, circulación-distribución, consumo-apropiación de su cultura. En efecto, estos resultan determinantes no solo porque incluso pueden revertir la intención de una *política cultural oficial*, sino porque esta, por amplia que esta sea, siempre será menor en cuanto a los alcances *políticos* que la cultura misma desarrolla en la vida social y económica de las comunidades.

El capital cultural en *estado institucionalizado* se acumula en la medida que las instituciones concentran voluntad política, influencia social y capitales económicos al servicio de la *política cultural* que adelantan. La mayor o menor coherencia de su acción responde a los diferenciales de tensión entre las fuerzas que ponen en juego sus intereses dentro del campo. Claramente, se evidencia una relación directa entre el capital cultural en *estado institucionalizado* y el capital social, dado que el segundo

provee las bases de los consensos indispensables para la acumulación creciente del capital cultural.

En este sentido, la concentración de un tipo de capital social determinante – esto es, el del conjunto de agentes que en una comunidad construye los sentidos de la manifestación cultural en particular– constituye una formidable ventaja que podría traducirse en un mejoramiento de su posición política y económica. Sin embargo, esta ventaja no siempre se refleja en poder político o económico: si inicialmente ocurre una situación donde se presenta una relación inversa entre el capital cultural en *estado institucionalizado* que posee la comunidad y el capital social que es capaz de movilizar, esta no lograría desarrollar acciones estratégicas para la construcción de una política cultural capaz de transformación estructural. Sin embargo, una comunidad puede actuar para lograr una inversión de capital social suficiente que garantice la reproductibilidad del capital cultural y, a su vez, una inversión en capital cultural que establezca y amplíe el capital social; con ello hace posible una *política cultural* de la cual puede derivar acciones y recursos para la optimización de utilidades sociales y económicas sostenibles en el largo plazo.

Y dado que existe una relación entre los tres estados del capital cultural, se plantea como hipótesis que una dinamización del capital social aporta condiciones positivas para la acumulación de capital cultural en *estado objetivado*. La profundización en la estabilidad, sostenimiento y orientación estratégica en la ampliación del capital social promovido impacta positivamente la acumulación de capital cultural en *estado institucionalizado*. Esta capacidad de influencia, lograda por el capital cultural institucionalizado obtenido, debe permitir la expresión de una *política cultural* capaz de promover condiciones para la acumulación de capital cultural en *estado incorporado*, para los agentes dueños de la manifestación cultural.

Por otra parte, la proyección positiva estructural de los tres tipos de capital cultural podría compensar los efectos negativos generados por la inversión en capital social que han sido observados, bajo ciertas condiciones, dentro de algunas comunidades. Con ello podría generarse una relación directa y positiva entre el incremento de la inversión entre capital social y cultural que promueva las condiciones para los acuerdos necesarios orientados al desarrollo sostenible y el bienestar social.

REFERENCIAS

- Bebbington, Anthony (2004). *Aprender de la experiencia: El capital social en la superación de la pobreza*. Santiago de Chile: Cepal.
- Bourdieu, Pierre (1990). “Los tres estados del capital cultural”. En *Sociológica UAM*, 5. Universidad Autónoma de México.
- ___ (2003a). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI.
- ___ (2003b). *Las estructuras sociales de la economía*. Buenos Aires: Manantial.
- De Graaf, Nan Dirk; Peter de Graaf y Gerbert Kraaykamp (2000). “Parental cultural capital and educational attainment in the Netherlands: A refinement of the cultural capital perspective”. *Sociology of Education*, 73(2). Utrecht.

- Deheinzelin, Lala y Heloísa Primavera (2009). *Creative Monetary Evaluation*. Saarbrücken: Lambert Academic.
- Fryer, Roland (2003). *An Economic Approach to Cultural Capital*. Chicago: University of Chicago and American Bar Foundation.
- Glaeser, Edward; David Laibson y Bruce Sacerdote (2000). *An Economic Approach to Social Capital*. Harvard Institute of Economic Research Paper 1916. Cambridge: National Business and Economics Society (NBES).
- Hawkes, Jon (2001). *The Fourth Pillar of Sustainability: Culture's Essential Role in Public Planning*. Melbourne: Culture Development Network.
- Kalminj, Matthijs y Gerbert Kraaykamp (2003). "Dropout and Downward Mobility in Educational Career: An event-history analysis of Ethnic Schooling Differences in The Netherlands". *Educational Research and Evaluation*, 9 (3). Nijmegen University.
- Kay, Cristóbal (2007). "Pobreza rural en América Latina: teorías y estrategias de desarrollo". *Revista Mexicana de Sociología*, 69 (1) (enero-marzo). México: UAM.
- Kliksberg, Bernardo (2000). *Capital social y cultura: Claves olvidadas del desarrollo*. Washington: BID.
- Latorre López, María Carolina (2004). *Sobre la relación positiva entre capital social y la violencia urbana: un análisis teórico y empírico*. Bogotá: Universidad de los Andes/CEDE.
- Levi, Margaret (1996). "Social and Unsocial Capital: A Review Essay of Robert Putnam's making Democracy Work". *Politics and Society*, 24 (1) (marzo).
- Müller, Pierre (2006). *Las políticas públicas*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Niño, Santiago (2013). "Problemas en la relación del capital social y el capital cultural: Bases para el planteamiento de sus implicaciones en el desarrollo". En Marissa Reyes Godínez y Jorge Linares Ortiz, *Economía y Cultura*. Universidad Autónoma Nacional de México y Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Putnam, Robert; Robert Leonardi y Rafaella Y. Nannetti (1993). *Making Democracy Work, Civic Traditions in Modern Italy*. Princeton University.
- Robbins, Derek (2000). *Bourdieu and Culture*. Detroit: University of Michigan/SAGE.
- Yúdice, George (2003). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Yúdice, George y Toby Miller (2004). *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.

Corposonoridades, identidades y territorios. Aproximaciones desde los estudios culturales

Édgar Ricardo Lambuley Alférez

UNA PREGUNTA OBLIGADA CUANDO SE INTERROGAN LAS ARTES Y EN PARTICULAR LA música es cómo definir su significado, cómo entender por qué nos gusta o por qué la evitamos y cómo se explica la magia colectiva que produce cuando nos adherimos, cuando la adoptamos, cuando vibramos de placer o de nostalgia. Esta aproximación reflexiva incorpora algunos de los debates contemporáneos para reabordar las relaciones entre arte, cultura y música.

En primer término, considero oportuno mostrar la necesidad de pluralizar, destacando las tensiones entre lo valorado como “erudito” y como “popular”. Propongo revisar las relaciones entre música e identidad para alumbrar los modos de afectación entre la obra artística –en este caso, las sonoridades en escena– y las negociaciones simbólicas, afectivas y políticas del que la o las adopta. Para terminar, hago un llamado de atención sobre la importancia del territorio en la discusión por las simetrías culturales, las democracias, la interculturalidad y, en general, las posturas alternativas al paradigma moderno eurocéntrico de cultura, estatuido en nuestras políticas culturales y educativas.

La palabra cultura, desde una perspectiva crítica contemporánea, redimensiona las relaciones del ser humano con otros, con su entorno, con la naturaleza, con el cosmos, pero, sobre todo, pone en el escenario de lo humano las dinámicas y ejercicios de poder que emergen en las complejidades y contradicciones entre lo colectivo y lo subjetivo, entre la vida y la muerte, y que presentan diversas visiones, sonoridades, corporalidades y sensibilidades de mundos. Es, por tanto, una fuerza social que nos sujeta y que nosotros reproducimos como efecto de los aprendizajes adquiridos desde el vientre materno.

... abarca la totalidad del quehacer humano y por tanto tendría que ser entendida como el ambiente o la fuerza unificadora, capaz de canalizar la conciencia, la voluntad, la acción y el esfuerzo colectivo para mantener la vida, y proporcionar bienestar y prosperidad,

derechos esenciales a toda sociedad. Querámoslo o no, estamos modelados permanentemente por la fuerza de la cultura que a la vez nos transforma en sus reproductores (Londoño, 2002).

En tal sentido, la cultura ya no puede ser considerada meramente como el estudio de las tradiciones, comportamientos y valores de un pueblo ni asumir que la historia es universal y su correlato el progreso. Dimensionamos la cultura en su horizonte más amplio y complejo, es decir, como un continuo simbólico en la lucha por la significación o como un “escenario para el combate” intensamente contradictorio y soportado en relaciones de poder socialmente construidas, que permite registrar las diversas epistemes y maneras de proporcionar sentido al mundo, en contextos diferenciados y por pueblos otrora “sin historia”, lo que señala opciones interpretativas y de agenciamientos para América Latina en su singularidad. Para Castro Gómez (2000) la cultura ya no mide el nivel de “desarrollo” o el estado civilizatorio de una sociedad, sino que resulta ser más un ámbito de conflictos de los órdenes fácticos y simbólicos.

La inclusión de otras epistemes, otros pueblos, otras historias me sugiere ir más allá de los estereotipos culturales, para poner en cuestión los discursos institucionales que regulan las prácticas artísticas en el campo de la música, los referentes mediáticos que rotulan estas prácticas, las apuestas intelectuales que emergen de la academia como respuesta a la exclusión epistémica y los proyectos de investigación que asocian las necesidades culturales con la producción de discurso crítico y propositivo en torno a la “exclusividad”, el “virtuosismo”, la “espectacularización”, el “disciplinamiento”, la estandarización y la metaforización, entre otras caracterizaciones que ha impuesto la versión artística y estética de la modernidad occidental eurocéntrica. ¿Pero cómo incide esta pluralización e incorporación de “los otros” en las lecturas y discursos sobre las asimetrías culturales?

MÚSICA Y CULTURA

Desde la Antigüedad, la música ha acompañado los procesos vitales de acuerdo con las características de cada época y cada cultura. Se ha utilizado para llamar lluvia, para invocar protección, para sembrar, para cosechar, para ceremonias religiosas, militares y familiares y para comunicar novedades y relatos. La música nos trae recuerdos, sensaciones, sentimientos, nos provoca deseos de muy diversa índole. Pero cada cultura y cada época va moldeando sus sonidos de acuerdo con sus energías, sus experiencias, sus expectativas de vida, colectivas e individuales. Música, magia y ritual es una triada plena y actual en nuestros pueblos originarios de las Américas, en nuestras costumbres aún campesinas, en las tradiciones de la diáspora africana en el continente americano. La música, como producto humano, está cargada de energías, de símbolos y de significados con los cuales se experimenta la vida. Las *jugas* de adoración en el litoral Pacífico colombiano, los cantos de arreo y ordeño en la Orinoquia colombiana, la guabina de la provincia de Vélez en el nororiente colombiano son algunos de los cientos de ejemplos que puedo citar como evidencia de estas energías y sonoridades que representan la diversidad y la riqueza cultural y que suponen múltiples formas de habitar el mundo, pero también de utilizar el sonido como expresión social, como huella del acontecer, como símbolo de la esperanza, como signo de la resistencia.

El sonido como carga energética, y la música, como sistema simbólico construido por cada sociedad, actúan directamente en los niveles sensorial, neurofisiológico, perceptivo, psicológico, afectivo emocional y cognitivo: la música influye en la construcción de las ideas y de los valores que configuran nuestro entorno filosófico, estético y social (Londoño, 2002).

Tal como lo reflexiona Walter Benjamin en una magistral lectura crítica del papel del arte y la estética en el capitalismo y aun en las vanguardias socialistas, el arte y, por tanto, la música (Adorno), al ser reproducidos de manera industrial, pierden su esencia metafísica, ontológica, profunda, se pone en duda la autenticidad y su carácter aurático y se sobredimensiona el valor exhibitivo. Por ello, el arte y la música con fines comerciales adquieren otras connotaciones y otros usos, de donde se infiere que sería ingenuo pensar que la música es un modo de expresión sin mayores pretensiones que la contemplación y el deleite.

En esta propuesta de redimensionamiento cultural, la música es mucho más que un objeto de consumo o de divertimento, si tomamos en consideración el impacto que tiene de manera pública y privada sobre la construcción de las identidades, sobre las adhesiones y repulsiones estéticas políticas, religiosas.

[La música] entonces se hace clamor, denuncia, protesta y testimonio... en el sur del continente americano cantan Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Daniel Viglietti, Víctor Jara, León Gieco, Milton Nascimento, Chico Buarque... en el centro Rubén Blades, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y otros tantos: hombres y mujeres que expresan a través de ritmos, melodías, e instrumentos, realidades comunes, ideas y sentimientos [...] músicas como el rock, la música punk o el rap, que transitan por el mundo urbano y mediático expresan el sentir, las aspiraciones y los imaginarios de las nuevas generaciones [...] la música "guasca", la música de "despecho" o los "corridos prohibidos" son expresiones artísticas que dan cuenta de las situaciones socioculturales y políticas en las que la urbanización de la vida, la violencia, el narcotráfico y el conflicto armado hacen parte del cotidiano vivir del pueblo colombiano y latinoamericano con diversos matices (Londoño, 2002)

La música acompaña nuestras experiencias vitales y cruza fronteras étnicas, de clase, de género, en lo público y en lo privado, en lo individual y lo colectivo, por lo que los instrumentos musicales son más que artefactos sonoros. Las músicas

... son y suenan en relación con el contexto que las totaliza. [...] los alcances de la música son ilimitados y poderosísimos, ya que los ruidos y los sonidos se internan en un mundo cargado de significaciones ancestrales y cualquiera de ellos puede activar lo esencial de nuestra personalidad y hasta los resabios de nuestro ser primitivo y primordial (Fregtman, 1994, citado por Londoño, 2002).

Estamos recuperando una comprensión holística y abarcadora de mundos sonoros, tal como sucede en nuestros entornos culturales, en nuestras experiencias cotidianas, de manera que se vuelve un propósito decolonial modificar la idea racionalista y esquemática de la música, explicada en términos lingüísticos, en formas eruditas, en mediciones acústicas, en patrones sonoros. No es el sonido "modulado", "organizado"

de la definición del diccionario, sino los sonidos del canto, del cuerpo, de los instrumentos musicales, de los pájaros, de la naturaleza, del murmullo, de las palmas de quienes la gozan, la disfrutan, la bailan, la tararean, la hacen suya. No así el “sonido musical puro”¹ que debe fluir en medio del silencio, la quietud y la distancia (espacial y discriminativa) que exige e impone el concierto clásico con fines contemplativos. Es importante insistir en que el asunto no es solo resquebrajar los límites entre lo musical y lo no musical, entre lo artístico y lo artesano, sino deshacer las distinciones que discriminan lo escrito sobre lo oral, lo autoral sobre lo performativo, lo individual (el artista genio) sobre lo colectivo (el folclor).

La música es una experiencia de carácter no verbal, absolutamente inaccesible por medios puramente literarios o eruditos. Por tratarse de un fenómeno tan arraigado en el hombre desde sus orígenes, el hecho musical no conoce límites ni fronteras, colores o credos, épocas o lenguajes, y ha impregnado con sus ecos todas las zonas del accionar humano (Fregtman, 1998).

Culturalmente las músicas están ancladas a las experiencias de lugar, de familia, de generación, de encuentro y desencuentro:

Las músicas son esas sugestivas tácticas, prácticas, expresiones en las cuales una comunidad se nombra por medio de la celebración de su ritmo, su emoción, su relato, su cuerpo. Las músicas nos determinan lugares en la geografía y sentimientos en la cultura. Las músicas ponen en escena pública diversas sensibilidades, difusas y ambiguas, que son libres en cuanto son capaces de expresar todo lo indecible (Rincón, 2008).

A nivel general, la música está más compenetrada con la emoción y es vínculo directo de expresión de la misma, tanto si esa emoción es individual (obscenidad, censura, etc.) como si es compartida (Merriam, 2001).

MÚSICAS E IDENTIDADES

“Hacer música no es una manera de expresar ideas, es una manera de vivirlas.” (Frith, 2001: 22)

La modelización de los objetos sonoros junto con la manipulación de los deseos y la fabricación artificiosa de necesidades “culturales”, como un embudo, van mezclando, hibridando, fusionando identidades, sonoridades, corporalidades, lo que tiende al ocultamiento y naturalización de los procesos de negociación e intercambio simbólico. Por eso resulta importante revisar cómo la música concita y participa de la construcción de las dinámicas sociales y culturales. Ya no solo la música hecha con

¹ “Es cierto que en nuestra sociedad tendemos a distinguir entre arte puro y aplicado: en el caso de la música, nos referimos a la clásica o artística como pura, y a la música para películas, radio o televisión como aplicada [...]. Profundizando la cuestión podemos preguntarnos cómo delimitar nuestra propia distinción entre artista y artesano [...]. La diferencia entre artista y audiencia presenta problemas análogos” (Merriam, 2001).

finos contemplativos y para ciertos sectores sociales “exclusivos”, en lugares determinados y en horas específicas, sino las músicas que circulan en la cotidianidad, con múltiples y contradictorios usos y funciones.

La identidad como proceso social no se puede entender sin la alteridad. En palabras de Castro Gómez (2008), la mismidad y la otredad son las dos caras de una misma moneda, nos remiten a una serie de *prácticas de diferenciación y marcación* de un “nosotros” con respecto a “otros”. Es un intento por ubicar los aspectos que constituyen la identidad –el nosotros–, lo que nos es común, lo que nos distingue y establecemos por oposición a lo que nos es externo, extraño, diferente. En palabras de Stuart Hall,

... las identidades se construyen a través de la diferencia, no al margen de ella. Esto implica la admisión radicalmente perturbadora de que el significado “positivo” de cualquier término –y con ello su “identidad”– solo puede establecerse a través de la relación con el otro, la relación con lo que no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su afuera constitutivo (citado por Castro Gómez, 2008).

Este enfoque conceptual implica revisar las discusiones sobre la articulación entre música e identidad, por los efectos sociales, culturales y políticos de la música –en cuanto referente de etnicidad, territorialidad y cohesión social– en grandes sectores de una población principalmente urbana, saturada por estímulos acústicos, visuales y lingüísticos.

¿Qué usos colectivos de la música hacen las comunidades, qué músicas escuchan y qué preferencias estilísticas y estéticas asumen? Esta indagación tiene que ver, como sugiere la investigadora mexicana Katya Mandoki, con las matrices sociales y culturales que ponen en juego las identidades dispersas, fragmentarias y contradictorias que producen la subjetividad y cosubjetividad, en el marco de una aparente autonomía.

Las identidades son procesuales, nunca son fijas, por más que sean anunciadas como productos históricos. El ritmo y los alcances de las transformaciones son desiguales y nunca están fijos ni cerrados: son múltiples y plurales. Un individuo encarna una amalgama múltiple de identidades (de género, localidad, nacionalidad, raza, etnia, generacional). En una sociedad o individuo operan de manera simultánea y superpuesta múltiples identidades contradictorias. Las identidades son discursivamente constituidas, pero no son solo discurso. Las identidades sociales son realidades sociales con una dimensión discursiva constituyente que establece las condiciones de posibilidad no solo de percepciones y pensamientos, sino también de experiencias, prácticas y relaciones. Como seres humanos vivimos en envolturas simbólicamente construidas, atravesadas por el lenguaje. Aceptamos aquí la noción de discurso de Laclau y Mouffe como práctica lingüística y no lingüística que acarrea y confiere sentido en un campo de fuerzas caracterizado por el juego de relaciones de poder (Vila, 2001).

Las identidades emergen en el juego de modalidades específicas de poder y por ello son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que un signo de unidad idéntica y natural. Las identidades constituyen sitios de lucha y empoderamiento de sectores marginales. No son ejercicios solo de dominación los que se ponen en juego en la articulación de las identidades, sino también de resistencia y contrahegemonía. Las identidades son objeto de disputa y también de mediación, y tienen doble

atadura: por un lado son afirmadas y por otro atribuidas, por un lado son asignadas y por otro asumidas. En el ejercicio de asignación existe la práctica de la estereotipia. Las identidades hacen sentido tanto para el que las asigna como para el que las asume. Están las identidades marcadas (explícitas para una comunidad) y las naturalizadas, que operan como paradigmas implícitos normalizados e invisibles: la blancura opera como identidad naturalizada (positividad) desde donde se opera la indianidad y la negritud (negatividad). La identidad indica el provisional punto de sutura (Hall, citado por Castro Gómez, 2008) como articulación y cruce de dos procesos: el de sujeción (discursos y prácticas: mujer, joven, etc.) y el de subjetivación (adhesión o rechazo). Las identidades son polifónicas y multiacentuales; ninguna identidad es aceptada de manera similar por todos los miembros de la comunidad (Castro Gómez, 2008).

Uno de los intereses básicos del tema de las conexiones entre música e identidad es que me permite pensar y ver las relaciones de aceptación, identidad o rechazo entre ciertas organizaciones sonoras y los individuos, a propósito de la consideración de que no hay significados compartidos de manera homogénea en una identidad. Por tanto, y en este sentido, una pregunta recurrente es por qué diferentes grupos sociales –sean de clase, étnicos, de género, de lugar, etc.– se aglutinan alrededor de algún tipo particular de música. Intentar responder esta cuestión nos pone en este otro dilema: ¿qué hace que una música atraiga actores sociales de diferentes clases, etnias o grupos? O deberíamos preguntar de otra manera qué hace que en una comunidad unos miembros prefieran cierta clase de música y otros las rechacen. Una primera explicación es que las músicas representan o reflejan grupos sociales particulares y asumen la coincidencia de intereses sociales, políticos y estéticos con determinadas sonoridades.

Aquí se asigna de manera un tanto reduccionista cierta resonancia estructural entre la posición social y la expresión musical. Por ejemplo, asumir que el rock y sus estéticas electrónicas de amplificación y distorsión del sonido representan la rebeldía de los jóvenes o que las músicas tradicionales locales son músicas de antaño y, por tanto, de los adultos mayores. Durante algún tiempo se construyeron homologías de este tipo, explicando las relaciones entre la condición de clase o la posición social y su respectiva tendencia musical. En esta lógica, la institucionalidad tenía unas músicas y unas estéticas sobre las que afirmaba e inscribía su condición hegemónica y a las otras músicas se les asignaba como referente lo inculto y “lo popular”. De manera casi “natural” se hablaba de buena y mala música. En esta perspectiva, los estilos musicales están asociados con grupos específicos y se dan por sentadas ciertas conexiones entre etnicidad y sonido (Frith, 2001).

Sin embargo, estas correspondencias tan “sociologistas” nunca pudieron explicar (tal como lo evidencia Pablo Vila), por qué, si el rock representó la movilización de los jóvenes en contra de las dictaduras del Sur, ciertos jóvenes seguidores del rock nacional apoyaron la dictadura militar en Argentina. ¿Cómo explicar entonces los mecanismos identitarios que operan en la satisfacción de una demanda estética, política o social en el campo musical?

Simón Frith, estudiando y analizando la estética de una música signada como “vacía de refinamiento y virtuosismo”, sugiere revisar los términos de la reflexión para salir de la homología y proponer que el asunto no es cómo la música refleja las expectativas de cierto sector de la población, sino cuáles son las relaciones entre los juicios

de valor que hacemos sobre las músicas y cómo estos afectan nuestra experiencia como escuchas, para lo cual acude a revisar los términos de la producción musical y los usos que hacen las comunidades de esas músicas.

Sin embargo, el interés de Frith no son las músicas folclóricas, para las que el uso es una condición de existencia (músicas de festejo, de curación, de ceremonia, etc.), sino las músicas populares urbanas, con lo cual trata de trascender el énfasis sociológico de asumir analógicamente el juicio estético y el juicio comercial. De allí que la pregunta central que instala Frith no es cómo la música popular refleja unas identidades, sino cómo la música las construye. Para esto recurre, de un lado, a demostrar cómo, al disfrutar cierto tipo de música, estamos también autodefiniéndonos, generando una identificación individual y colectiva con eso que nos gusta (la música tiene la capacidad de darles voz, forma e intensidad a nuestras emociones); y del otro, a sugerir que el control y la organización del ritmo y del pulso producen como efecto “la intensificación del tiempo presente”.

Finalmente Frith sugiere que resulta imperioso el análisis de los géneros musicales y sus clasificaciones para centrar el interés en “el modo en que diferentes formas de música popular usan distintas estructuras narrativas, conforman sus propios modelos de identidad y articulan diferentes emociones” (2001).

¿Qué significa, en términos de las relaciones de música e identidad, la consideración de Stuart Hall sobre la identidad como el punto de sutura entre lo psíquico y lo discursivo, como el cruce de caminos entre la sujeción y la subjetivación? Esta forma de ver la identidad nos remite a considerar los discursos, las ideologías que entran en disputa por la producción de sentidos. Propongo ir de la mano con Pablo Vila y acudir a dos teorías que él propone para explicar con mayor eficacia (trascendiendo la teoría de la homología entre la forma musical y la estructura social) lo que sucede con las relaciones entre las músicas, los gustos y las identidades: la teoría de las articulaciones y las interpelaciones y la teoría de las tramas narrativas.

Resulta importante recordar el fundamento de la teoría de Althusser respecto de la manera como la ideología actúa sobre los individuos: capturándolos, atrapándolos, transformándolos en sujetos. En este sentido, los individuos son interpelados por los discursos. Frente a esto hay dos tendencias: quienes creen que el sujeto tiene alguna libertad de “escoger”, posee cierta soberanía y control de la identidad, como una suerte de máscara que se quita y se pone; y quienes asumen que no hay tal libertad, sino que los individuos quedan “sujetos”, atrapados de manera ineluctable por la ideología, en una suerte de “jaula sin escape” (Castro Gómez, 2008: 32).

En la pregunta por el tipo de sujeciones, Vila propone escudriñar las maneras en que las articulaciones y las interpelaciones que se suceden en las músicas populares construyen identidades sociales y culturales. La pregunta resulta pertinente, dado que se trata de salir de las tendencias inmanentistas, de asumir casi una autonomía total del arte en relación con las demás esferas de la vida social.

Se trata de ver cómo los sujetos se transforman de manera relacional cada vez que la obra sucede, “es puesta en acción”, y cómo la obra se transforma por los sentidos renovados que le asignan cada vez los sujetos. Se trata de salir de la noción de autenticidad como criterio único y legítimo para la validación de las músicas, para asumir la cada vez mayor hibridación, fusión, mezcla e intercambio de ritmos, melodías, armonías, timbres, como efecto de la globalización, e intentar captar la naturale-

za constitutiva de la música para detallar las afectaciones que se dan entre los ritmos musicales y las identidades regionales (especialmente en un contexto como el colombiano, donde las sonoridades locales son interpeladas cada vez más por las tendencias globales del mercado del sonido grabado). Y si bien la teoría de la interpelación de Althusser nos permite conocer las ofertas de identidad que el individuo recibe, no así podemos saber sobre las determinadas interpelaciones que son aceptadas o rechazadas.

Si por un lado las teorías althusserianas (y también las foucaultianas) son muy buenas para explicar cómo los individuos son interpelados como sujetos a través de las distintas formaciones discursivas que intentan “sujetarlos” (la música incluida), dichas teorías se detienen en su fuerza explicativa cuando llega el momento de dar cuenta de los procesos particulares a través de los cuales las subjetividades son realmente (no solo potencialmente) construidas, es decir, aquellos procesos que efectivamente nos construyen como sujetos que pueden, ahora sí, ser “hablados” (Vila, 1997).

Aquí se refuerza la idea de que la teoría interpeladora da cuenta del “llamado”, pero deja sin responder por qué el actor interpelado invierte en tal o cual versión particular su posición de sujeto: “no hay teorización alguna del mecanismo psíquico o de los procesos interiores por medio de los cuales se producirían estas ‘interpelaciones’ automáticas, o –aún más significativo– por medio de los cuales dichas interpelaciones fracasan o encuentran resistencia o son negociadas” (S. Hall, 1996, citado por Vila, 1997).

En la teoría de la articulación se hace mención de la manera como distintas interpelaciones luchan por establecer una correlación entre discurso y realidad. En este sentido, las relaciones entre música e identidad estarían por identificar las negociaciones de sentido y su efectividad en la interpelación.

El epígrafe de Frith al inicio de esta reflexión hace justamente relación al carácter performativo de la música, que moviliza o pone en conjunción disímiles ofertas identitarias, y llama la atención sobre la imposibilidad de fijar sentidos en la música (en su aspecto formal) ni en los efectos identitarios supuestos o “potenciales”. La música, como práctica colectiva, permite descubrir las variadas posiciones que el sujeto ocupa en la sociedad (en términos de etnia raza, género, tipo, religión, etc.), por lo cual es posible establecer distintas alianzas y contradictorias identidades.

Hasta aquí hemos insistido en que las articulaciones y las interpelaciones nos permiten conocer la oferta de identidades y también en el carácter fragmentario y transitorio de las identidades, máxime cuando Frith nos recuerda el perfil performativo de la música. Pero aún está pendiente saber con mayor detalle cómo se dan los procesos individuales por los cuales se incorporan o se rechazan las ofertas identitarias que nos ubicarían en el punto de sutura del que habla Stuart Hall. De allí que Vila sugiera acudir a la idea de la trama narrativa como opción más abarcadora del problema, tratando de dar cuenta ya no solo de la manera como los discursos interpelan a los individuos y a las colectividades, sino de los mecanismos psíquicos y emocionales que entran en juego.

Las identidades están compuestas por narrativas cambiantes a través de las cuales el sujeto se reconoce a sí mismo y da sentido a su propia experiencia vital. La efectividad material de estas narrativas refiere a las políticas de representación. Es importante aclarar, como sugiere Vila, que la narrativa no es vista aquí como una forma literaria, sino como “uno de los esquemas cognoscitivos más importantes con

que cuentan los seres humanos, dado que permite la comprensión del mundo que nos rodea de manera tal que las acciones humanas se entrelazan de acuerdo con su efecto, en la consecución de metas y deseos” (2001). Los cambios en la narrativa son significativos en la medida en que movilizan cambios en nuestra manera de vivir (Rosenwald y Ochber, 1992, citados por Vila, 2001).

Aquí yo me identifico con las argumentaciones de Vila y de Frith, para intentar explicar cómo se dan las identidades, cómo emergen y cómo se viven en el ámbito musical. En el espacio colectivo es claro que su capacidad de cohesión y adherencia ha sido utilizada desde la Antigüedad hasta nuestros días con fines étnicos, religiosos y políticos, entre otros. Acudir a estas explicaciones nos permite entender las maneras como se apela a las músicas locales para invocar sentimientos nacionalistas, adherencias políticas (nociones de patria, de terruño) –generalmente por sectores hegemónicos– intentando ocultar las tensas y complejas relaciones que se desatan como efecto de la disputa por los sentidos estéticos, ya no solo en el plano de las hibridaciones, sino en el plano político y social del conflicto armado en Colombia.

Por ahora sigamos develando cómo se tramitan las relaciones entre lo que la cultura provee como *ethos* cultural –como nicho, como origen y norma colectiva– y lo que se pone en juego cuando la expresión musical es plena o está en vigor performático. El problema, dice Vila, es cómo se conecta la tradición –que es previa a la representación– en la construcción de un “nosotros” presente, que implicaría una explícita manifestación de placer y adherencia corporal (re-encarnación) entre los músicos y el colectivo involucrado en dicho evento cada vez que se repite. ¿Pero qué hace –siguiendo el caso citado por Vila– que no todos los negros norteamericanos se identifiquen plenamente o centren su identidad en el jazz?

El asunto es, como nos propusimos al comienzo de este apartado, no dejarnos atrapar por la homología entre la etnicidad o la clase y el estilo musical. Parte de la explicación tiene que ver con el carácter fragmentario y contradictorio, “provisional” y “situacional” de la identidad, que sugiere que estamos cargados de múltiples identidades contradictorias o, como lo dice Vila, que “los seres humanos somos una compleja combinación de múltiples sujetos conviviendo en un solo cuerpo”, que nos conectamos o desconectamos en la puesta en escena de la música (2002: 33).

Esto explica por qué incluso las alianzas o identidades compartidas que surgen son también provisionales y situacionales para cada momento de la actuación musical o de la repetición del acontecimiento musical. De allí que tanto Frith como Vila consideren que acudir a la estructura de la narrativa permite “cerrar la brecha que separa toda oferta de identidad de su aceptación por parte de un actor social, es decir, el espacio que existe entre una oferta de identidad y una identificación realmente asumida” (Vila, 2002: 34): se trata de construir un puente argumentativo y explicativo entre la música y la identidad.

Aquí la narrativa tiene que ver con lo que traemos o dejamos en la epifanía cuando producimos nuestros relatos, y con lo que escogemos (porque nos produce placer, emocionalidad, identificación) o deseamos (y ni siquiera mencionamos), pero que es articulado, centrado a través de la trama argumental que permanentemente construimos y reconstruimos (pasado, presente y futuro) para darle sentido a cada episodio de vida (materialización) que incorporamos en nuestra narrativa (Vila, 2002: 36).

¿Cómo se dan las identidades musicales cuando escuchamos cierto tipo de música que nos “conecta”? Al respecto aclara Frith que la identidad no tiene que ver directamente con lo que somos, sino con lo que nos gustaría ser, con lo que imaginamos. Al escuchar jazz no se experimentan sonidos de gente negra o “sonidos negros” y la escucha de música folk no es la de sonidos de campesinos –no hay sonidos campesinos–, sino que en uno y otro caso “se participa en formas imaginadas de democracia y de deseo”. Esta aclaración me hace pensar, entonces, en la identidad musical como un imaginario dotado de un altísimo componente de fantasía y de deseo que, al ser compartido por otros, se constituye en un nosotros que se hace presente (latente) con la expresión del placer, la emoción, el gesto, el cuerpo. Así, se van entrelazando imaginarios (identidades idealizadas) y experiencias musicales. Imaginarios cargados con el deseo y expresados con el cuerpo.

Una específica práctica musical articula una particular e imaginaria identidad narrativizada cuando los ejecutantes o los escuchas de tal música sienten que esta se “ajusta” –por supuesto, tras un complicado proceso de negociación entre la interpelación musical y la línea argumental de sus narrativas– a la trama argumental que organiza sus narrativas identitarias (Vila, 2001: 39).

Para ir anotando una especie de conclusión: las prácticas musicales adquieren sentido mediante procesos identitarios que interpelan las tramas narrativas y son interpelados por ellas, de manera recíproca, poniendo en juego situaciones de negociación, de conflicto, de inestabilidad que merecen ser tenidas en cuenta en el estudio de los juicios de valor sobre la música, entendida como práctica social y como identidad sociocultural sobre las que se han construido clasificaciones para legitimar verdades, representaciones, maneras de sonar, de escuchar, de disfrutar.

La identidad, como propone Hall, solo puede ser vista mediante la diferencia, su “exterioridad constitutiva”. De allí que acercarnos a entender y comprender las identidades como fenómenos histórico-sociales también nos involucra en el reconocimiento de la diferencia, lo que quiere decir que en el estudio de las identidades (en las luchas por el sentido) las élites dominantes han espectacularizado y estereotipado etnicidades mediante políticas de representación.

Es en ese cruce entre las representaciones asignadas (estereotipos) y la insatisfacción de los deseos donde se clama por incorporar –y no solo en la palabrería, en la entelequia discursiva, en la arquitectura jurídica, sino en las prácticas culturales, colectivas, comunales– la interculturalidad, como reto para alcanzar la simetría –en medio de la diferencia y el reconocimiento de la diversidad de culturas. No me estoy refiriendo a la diferencia cultural creada por el modelo colonial (el tomar distancia epistémica del otro que es mi pasado), sino a las expresiones subjetivas, co-subjetivas y colectivas, regionales y nacionales que emergen como inscripciones corporales de diversidad de expresión, de pensamiento, de sentimiento. Hablar de interculturalidad desde el campo musical nos remite entonces a los límites entre las diferentes y fragmentarias identidades que logran alianzas situacionales donde se produce un “nosotros” que está en relación con un “otros”. Relaciones que el modelo eurocéntrico de cultura produce siempre en inequidad y desigualdad, por la valoración y representación de esos límites.

Un imperativo de-colonial es no seguir repitiendo de manera acrítica ni argumentando desde políticas culturales que existe buena y mala música y que el papel

de la educación artística es “inocular” la “representación” de lo erudito, de lo civilizado. Son las angustias de nuestras élites las que, en su afán de fijar su identidad estética “cultura”, “refinada” y “erudita” temen caer en la desgracia de ser poseídas por una música sin refinamiento, sin estética, sin estatus. Una especie de “neurosis estética” que se tramita mediante la satanización de lo no erudito, como una experiencia proscrita, indeseable, donde el juicio moral acarrea de manera casi “natural” un juicio estético que lo nutre, donde lo popular y lo “cotidiano” son vistos como el lado negativo, la exterioridad del modelo.

SONORIDADES Y TERRITORIOS

En Colombia, hasta la Constitución de 1991, se pregonaba una “identidad nacional”, una suerte de mestizaje cultural homogéneo que nos representaba, que nos identificaba. Para explicar tal idea se recurrió al argumento histórico-racial de ser una nación triétnica en la cual el mestizaje representaba la fusión de las culturas europea, indígena y africana. Esta identidad nacional, impuesta por la élites locales y los regímenes de representación construidos en el marco de la constitución de los Estados nacionales –de manera similar en todos los países de América Latina– fue producto de procesos de exclusión socioculturales cargados de violencias étnicas, epistémicas, políticas y sociales. En nuestro país ocupan ese lugar las interminables guerras del siglo XIX y las del inicio del siglo XX², así como los magnicidios y genocidios de la segunda mitad del siglo XX. Este marco es importante porque la música, como práctica cultural constitutiva de las identidades en disputa, participó también de estos procesos de institucionalización de la identidad cultural de lo colombiano por parte de las élites criollas. Al lado del Escudo, la Bandera y el Himno Nacional (todos con mayúsculas), tuvimos al bambuco como género musical emblemático de la identidad colombiana y al tiple como el instrumento nacional colombiano, por mencionar solo dos de los emblemas de nuestro arsenal identitario³. No otra cosa documenta Peter Wade (2002) para el caso del merengue urbano impuesto durante la dictadura de Trujillo como estilo oficial en República Dominicana, excluyendo otros ritmos (salsa, bachata, nueva canción). En Colombia se impuso un estilo muy particular de bambuco-canción y se dejó por fuera muchos otros estilos y formas de bambuco, y ni qué decir de los cientos de ritmos y músicas que coexisten en el territorio.

La incorporación de los “sonidos otros” tiene de fondo una discusión amplia y compleja que transita por el auge intempestivo de las tecnologías de la comunicación

² Colombia ha estado también ensimismada, en el sentido de que no ha reconocido a sus otros internos, la otredad de los indígenas, de los negros, de las mujeres, de las clases populares, etc., sino que los ha construido, como dice en una forma muy iluminadora la politóloga Cristina Rojas, quien introduce la noción de “regímenes de representación”. Rojas analiza cómo desde la Colonia y especialmente en el siglo XIX, Colombia se construye sobre unos “regímenes de representación” que suprimen la voz y la identidad de los otros: negros, indígenas, mujeres, etc., y generan una violencia originaria, por tanto, “hay que desaprenderlos” (Escobar, 2005).

³ “Bambuco es la expresión musical y coreográfica más importante y representativa de nuestro folklore [...] su origen es mestizo, pues conjuga las melodías de tradición indígena a ritmos varios [...] es importante observar (y esto acentúa su carácter mestizo) que las letras usadas en el bambuco-canción, como las de los aires aculturados: pasillo y danza, no son coplas o cantas utilizadas en torbellinos guabinas o rajaleñas sino más comúnmente las formas retóricas eruditas: poemas selectos ya tomados del repertorio universal” (Abadía Morales, 1977).

y la globalización de la economía, que inscriben lógicas transnacionales de mercado con las que se promueve la circulación mundial de objetos simbólicos. Esta circulación y saturación indiscriminada contribuye a la construcción moderna de un no-lugar, a la desterritorialización del conocimiento, a un nomadismo posmoderno con efectos complejos para las comunidades productoras de músicas locales tradicionales, para las cuales el territorio, el lugar donde nacieron y donde viven, es vital para sus intereses étnicos, políticos, estéticos y sociales.

Las teorías de la globalización han efectuado un “borramiento discursivo significativo” del lugar, el cual no es visibilizado en medio de la “locura de la globalización”, y esto tiene profundas consecuencias en nuestro entendimiento de la cultura, la naturaleza y la economía. El interés por el lugar se constituye en una renovada crítica al eurocentrismo para interpelar las conceptualizaciones sobre las regiones del mundo de los estudios de área y de la diversidad cultural (Escobar, 2005).

El reclamo por el territorio ha sido una consigna de los movimientos sociales afros, campesinos e indígenas, que han visto cómo les han sido robados sus espacios de convivencia, las tierras que les proveían alimentos, cobijo, afecto, los lugares sagrados que por tradición ancestral representan el origen, el presente y la visión de futuro. Han sido despojados de ellos mediante procesos continuos de violencia política, militar, paramilitar, que los han obligado a desplazarse a cabeceras municipales o a espacios urbanos, donde se les imponen otras dinámicas sociales y culturales.

La lucha por los territorios como espacios de afirmación de las identidades resulta vital en cuanto ellos representan la memoria, la diversidad, la identidad, la conexión con los ancestros, la satisfacción de las demandas alimentaria, habitacional, etc. Milton Santos, el geógrafo brasileño, habla de un territorio que supera las barreras de lo ecológico y que se constituye como parte de lo social; un territorio como campo de lucha en el que se disputa la manera de dar sentido al mundo cotidiano: la confrontación también se orienta a definir quién y cómo lo habita. Es todo menos el telón de fondo o el escenario de la vida social; se configura más bien como constitutivo de la acción social (Sánchez y Mojica, 2008).

Se trata entonces de dimensionar las múltiples fuerzas que se hacen presentes cuando suena un bambuco caucano tocado por alguna chirimía en un festejo local en Silvia o en Almaguer (departamento del Cauca, Colombia) y de entender qué sucede cultural, social y estéticamente cuando repica una bandola llanera, no en el reproductor de CD de un almacén de ventas de discos en Bogotá, sino en el piedemonte llanero, tocada por un habitante de la región (peón de sabana o jornalero).

La pregunta por el lugar permite mantener presentes los desarraigos simbólicos y sociales que se suceden cuando estas músicas son cooptadas por la industria cultural y diseminadas de manera descontextualizada, con el único propósito de fortalecer la industria y el mercado del sonido grabado y su correlato performativo del “espectáculo”.

Las músicas tradicionales han estado casi siempre vinculadas a territorios, a imaginarios socioespaciales concretos. Inconscientemente, las personas asociamos al paisaje y al medio ambiente vivencias, afectos y emociones, que al ser compartidas van tejiendo

y estructurando lazos entre miembros de cada comunidad: el espacio adquiere entonces valor simbólico y social. Es allí donde nace la música y donde permanece como tradición, mientras pueda satisfacer necesidades reales y específicas. Por estas razones cada tradición musical es única; de ahí que existan culturas y tradiciones musicales tan diversas, como diversa es la geografía y como diversos pueden ser los modos de vida que les dan origen, aun dentro de un mismo país (Londoño 2002).

Para esta corta y modesta aproximación, es importante, mostrar cómo la actualidad del debate por las relaciones entre el lugar y lo social, entre el espacio y la cultura, tiende a superar el positivismo de la geografía, descartando la posibilidad de que el espacio tenga su propia naturaleza inherente y siendo conscientes, más bien, de que “la significación de las relaciones espaciales depende del carácter particular de los objetos sociales en cuestión” (Urry, 1981, citado por Wade, 1997).

Abogar por la importancia del lugar en la comprensión de los fenómenos artísticos y estéticos despierta discusiones a las que vale la pena estar atentos, ya que de las maneras como se mencione el territorio también se derivan modos de apropiación, luchas por el control del sentido y la significación. Wade, en su indagación por la formas de racismo en Colombia, demuestra que la espacialidad no es un reflejo de la idea de raza, sino un aspecto constitutivo de la misma. Si bien las relaciones entre lugar y cultura permiten hacer visibles y palpables los modos diferenciados de producir vida, de constituir identidades regionales diversas, también los usos y marcaciones de estos espacios geográficos tienden a ser presentados de manera neutra, cargando, naturalizando y reforzando relaciones coloniales.

Colombia es un país altamente regionalizado, y por razones históricas la raza también tiene una dimensión regional. Existen oposiciones entre las costas “negras”, el interior “mestizo-blanco” y las tierras bajas amazónicas “indígenas”, y estas categorías amplias e incluyentes son usadas en un nivel muy general: de la raza se habla con frecuencia en voz locativa, por así decirlo, y esto es porque las identidades raciales operan a través de estructuras regionales (Wade, 1997).

Consistente con la idea de ilustrar las relaciones entre raza y espacio geográfico, Wade demuestra cómo, en el devenir histórico colombiano, se crearon las regiones y sus diversidades étnicas, produciendo “visiones estereotipadas de etnicidad”. De allí se fue generalizando un mapa étnico-racial que mostraba regiones superiores e inferiores en términos epistémicos y políticos.

Se configuró convenientemente una homogeneización étnica regional que sentó como dato inicial que las regiones donde habitan los mestizos blancos son regiones de prosperidad económica y social; los territorios habitados por las comunidades negras⁴, como los litorales Atlántico y Pacífico, son territorios de pobreza, de enfermedades, de subdesarrollo, y ni qué decir de las tierras bajas de la Orinoquia, habitadas por las comunidades indígenas que eran consideradas “no civilizadas”, por lo cual era necesario sacarles todo atisbo de barbarie “domesticando sus instintos”, obligándolos a vivir en pueblos y a reconvertir sus creencias a la religión católica.

⁴ “Las imágenes de superioridad de las regiones no negras tienen la condición de verdades, evidentes por sí mismas, y el poder de la hegemonía es tal que algunos negros aceptan las ideas, entrelazadas dentro del complejo hegemónico, pero en un nivel más discutible, de que son perezosos y que su actitud no es progresista” (Wade, 1991: 308).

En este sentido y para no seguir repitiendo el esquema cultural de la “estereotipia regional de la representación” en el contexto colombiano, es importante recordar que en cada cultura, en cada comunidad, en cada región, en cada territorio los sonidos han sido manipulados con características particulares y para usos muy diversos, por lo que resulta muy discutible y cuestionable la pretendida universalidad de un específico modo de organización sonora. De allí que suponer que hay músicas regionales que representan el “desarrollo” y el “refinamiento” y otras el atraso y la precariedad tiene un origen bastante etnocéntrico de asumir la cultura, una lectura eurocéntrica del mundo y un claro interés hegemónico relacionado con el porvenir de las industrias culturales capitalistas.

Determinada la importancia que reviste en esta propuesta la recuperación del lugar como constituyente en las formas particulares de cultura, arte y estética, y dado que la propuesta sugiere un redimensionamiento entre el lugar de la sociedad y la globalización⁵, insistimos en el carácter fenomenológico y experiencial que envuelve las relaciones entre la vida y el lugar: es el cuerpo vital en movimiento el que vive, conoce, reconoce, identifica, signa, a partir de su *vivencia en lugar*. Se trata de recomponer las relaciones entre lo local y lo global para pensarlas ahora en igualdad: lo local no queda supeditado ni oculto por lo global, sino que se erige como fuerza que concita solidaridades de territorio, de región, de colectividad, para renegociar los intercambios con los flujos globales, creando nuevas maneras de circulación, de visibilización. Poniendo en práctica la idea de Ronald Robertson, retomada por Castro-Gómez y Arturo Escobar, de la glocalización como perspectiva crítica a los procesos asimétricos de interacción entre lo local y lo global, podemos decir que estas solidaridades y complicidades producen “glocalidades”, configuraciones culturales que conectan lugares entre sí para crear espacios y mundos regionales (Escobar, 2005: 140).

La regionalización nos interesa no solo como clasificación geográfica⁶, sino por su imbricación y conjunción de complicidades e identidades sobre las cuales se re-articula, se redimensionan los imaginarios culturales y estéticos que van en contravía del modelo hegemónico y requieren ser visibilizados, tenidos en cuenta a la hora de rehacer el mapa y las políticas.

De otra parte, la pregunta por el territorio y la regionalización sugiere una relativización del sujeto como ente principal, para pensar las relaciones simbólicas y estéticas con su entorno socioespacial y, a partir de allí, acudir a un modo más amplio y abarcador de comprender las tramas y narrativas vitales que involucran las prácticas

⁵ Retomando la propuesta de Arturo Escobar de hacer un giro para incorporar lo ecológico y lo cultural como aspectos centrales en las renovadas discusiones de lo global: “no son solo los factores económicos y las condiciones ecológicas, sino también los sentidos culturales los que definen las prácticas que determinan cómo la naturaleza es apropiada y utilizada” (2005: 128).

⁶ “Espacio, territorio y región son categorías básicas para tener en cuenta en la definición de un proyecto nacional. Ellas no constituyen conceptos absolutos, neutros, ni desprovistos de contenido; por el contrario, el territorio y la región son expresiones de la espacialización del poder y de las relaciones de cooperación o de conflicto que de ella se derivan. Pero generalmente ocurre que tanto en la práctica política, como en el análisis académico, espacio, territorio y región, cuando no se ignoran por completo, se consideran receptáculos con existencia propia e independiente, contenedores o escenarios inmóviles y permanentes de las relaciones sociales, y por lo tanto como imperativos bioetológicos desprovistos de significado y significancia sociopolítica, lo cual da licencia para que tales conceptos se tomen como sinónimos” (Montañez y Delgado, 1988).

artísticas y las afectaciones estéticas, como interpelaciones y reclamos por la defensa y protección de la tierra.

Desde aquí resulta pertinente y coherente la demanda de derechos colectivos sobre la tierra, la protección a los territorios sagrados, la revitalización de las culturas regionales, compensando el sobredimensionado énfasis del modelo capitalista en los derechos individuales, los derechos de autor y la cosificación de las formas artísticas, como condición básica de las posibilidades de mercado y comercialización.

Uno de los efectos más nocivos para las relaciones entre el lugar y la música se da, como sugiere Arturo Escobar, en términos de una distribución cultural en desventaja. La pregunta inicial para poner en evidencia de manera directa y rápida los fenómenos de la distribución cultural en desigualdad es quiénes obtienen beneficios, compensaciones, ayudas, rentabilidades cuando suena un baile cantado, un vallenato o una cumbia en un teatro en París o una emisora en Bogotá: ¿las comunidades creadoras de estas músicas, los empresarios o los músicos, convertidos ahora en “artistas” con derechos de propiedad intelectual (y expectativas de estatus social y “fama”)?

La única respuesta certera es que los únicos que no reciben compensación ni retribución por su saber heredado, incorporado, tramitado, negociado, re-creado y re-incorporado son las comunidades de la depresión momposina de la riberas del río Magdalena en la región Caribe colombiana (productoras de los bailes cantados), que siguen padeciendo de hambre, guerra, despojo, violencia, hechos que aparecen de manera perversa como condicionantes “folclóricos” de estas sonoridades.

REFERENCIAS

- Abadía Morales, Guillermo (1977). *Compendio general de folklore colombiano*. Bogotá: Editorial Andes, Instituto Colombiano de Cultura.
- Castro Gómez, Santiago (2000). *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Bogotá: Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- _____, ed. (2008). *Genealogías de la colombianidad. Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Escobar, Arturo (2005). “La cultura habita en lugares: Reflexiones sobre el globalismo y las estrategias subalternas de localización”. En *Más allá del tercer mundo. Globalización y diferencia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, Universidad del Cauca, pp. 157-194.
- Fregtman, Carlos Daniel (1994). *El tao de la música*. Buenos Aires: Troquel.
- Frith, Simón (2001). “Hacia una estética de la música popular”. En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. España: Trotta.
- Hall, Stuart (1997). “El trabajo de la representación”. *Representation: cultural representations and signifying practices*. Trad. Elías Sevilla Casas. Londres: Sage.
- Londoño, María Eugenia (2002). *Y la memoria se hizo música...* Medellín: Universidad de Antioquia.
- Mandoky, Katya (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica Dos*. México: Siglo XXI.
- Merriam, Alan P. (2001). “Definiciones de musicología comparada y etnomusicología: Una perspectiva histórico-teórica”. En *Las culturas musicales: Lecturas de Etnomusicología*. Madrid: Trotta.

- Montañez, Gustavo y Ovidio Delgado (2013). "Espacio, territorio y región: conceptos básicos para un proyecto nacional". En línea:
http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Espacio_territorio%20y%20region.pdf
- Rincón, Omar (2008). "La música como práctica comunicativa y cultural". En *Industrias culturales e identidades. Una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación sociedad y cultura*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Vila, Pablo (1999). "Reseña del libro *Music and Cultural Theory*, de John Shepherd y Peter Wicke". *Trasn 4. Revista Transcultural de Música*. Sociedad de Etnomusicología - SIBE. En línea:
<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/258/john-shepherd-y-peter-wicke-music-and-cultural-theory>
- ___ (2001). "Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales". En Ana María Ochoa Gautier (comp.), *Músicas en transición*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Wade, Peter (1997). *Gente negra. Nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia, Icanh, Siglo del Hombre, Uniandes.

Sentipensar indígena en el cine de Marta Rodríguez

Pedro Pablo Gómez

ESTE TRABAJO ES UN ACERCAMIENTO AL CINE DOCUMENTAL DE MARTA RODRÍGUEZ EN el que se hacen visibles prácticas estéticas decoloniales. En el trabajo de Rodríguez se ve un conjunto de prácticas artísticas de frontera, realizadas desde el Otro del cine (el cine documental) con los otros de la sociedad colombiana (indígenas, campesinos y afrodescendientes), todo esto en una particular perspectiva de la decolonialidad del imaginario y sus productos (Quijano, 1992: 438). Por tratarse de cine documental, se ubica, en primer lugar, como un otro del cine de ficción o cine de autor, del que se ocupa especialmente la estética occidental del arte. Pero lo que mejor caracteriza el trabajo de Rodríguez, en cuanto documental hecho en Colombia¹, es su realización colaborativa, que se manifiesta en dos sentidos: como colaboración en la realización con Jorge Silva, Fernando Restrepo e Iván Sanjinés, entre otros, y luego como trabajo mancomunado desde la perspectiva de tres sujetos colectivos históricamente colonizados: los campesinos, los indígenas y los afrocolombianos. La ubicación ética, epistémica y política del lado de estos tres sujetos colectivos hace posible un tipo de cine documental que es un hacer estético, un conjunto de prácticas que se realizan desde la exterioridad producida por la colonialidad del imaginario. Es la irrupción de esas prácticas, su aparecer, contrapuesto a la hegemonía estética, lo que las hace *aesthesis* decolonial. Así mismo, su conceptualización también es un hacer decolonial, cuando esta no subsume a esas prácticas en las codificaciones de la estética moderna del arte y, por el contrario, sugiere una configuración en un horizonte distinto al de la Modernidad: un horizonte transmoderno pluriversal.

Es interesante anotar que, en el encuentro con la realidad colombiana, el *corpus* teórico del *cinéma vérité* aprendido en Francia por Marta Rodríguez (1965) empieza un camino de descolonización epistémica dentro del documental etnográfico para ir dando paso a un cine comprometido con las luchas de sujetos colonizados; un cine

¹ Paulo Paranagua (2003) ha propuesto una indagación en perspectiva histórica de cómo América Latina ha sido filmada por documentalistas internos y foráneos. Empieza en las tempranas realizaciones de finales del siglo XIX (donde no hay distinción entre ficción y no ficción, registro o representación) y va hasta la época actual, en que la proliferación de soportes hace que la apreciación del documental escape del espacio restringido de los especialistas para convertirse en parte de la memoria colectiva.

que hace ver la colonialidad externa del país y la colonialidad interna que somete a campesinos, indígenas y afrocolombianos. La estética de Rodríguez amplía su concepto más allá del arte hacia una comunidad en lucha con la que el cine documental co-labora, sin paternalismo y, al mismo tiempo, sin renunciar a ciertos valores como la belleza localizada, la calidad audiovisual y la creatividad colectiva.

En su primera obra documental, *Chircales*, se ve cómo opera la colonialidad del poder, el saber y el ser en una misma comunidad de trabajadores: la familia Castañeda. Ellos, en su analfabetismo, son explotados laboralmente, considerados como fuerza de trabajo prescindible, injustamente remunerados y atados a una forma de producción que no distingue entre niños, jóvenes y adultos, hombres y mujeres, para convertirlos casi en esclavos. Reducidos en sus derechos ciudadanos, estos trabajadores no tienen acceso a servicios básicos y son votos cautivos a disposición del dueño del chircal. En estas condiciones, sin embargo, el cine documental –ubicado en el punto de vista de estos sujetos sujetos (a la explotación que es necesaria para que el “progreso” funcione y se pueda mantener la retórica de la Modernidad)– aparece como un medio que, al hacer ver, como en un espejo, a las familias explotadas de los chircales, facilita procesos de organización comunitaria que redundarán en el logro de ciertas reivindicaciones laborales.

No sobra insistir en que el cine de Rodríguez es el resultado de encuentros y diálogos intersubjetivos: el primero con Jorge Silva, en que dos modos de pensar y cúmulos de experiencia se cruzan para iniciar una aventura cinematográfica; el segundo, con tres comunidades en situación colonial en Colombia: campesinos, indígenas y afrodescendientes. Como resultado de esos encuentros se constituye un particular sujeto colectivo de enunciación. Ese sujeto colectivo es heterogéneo, pero no disperso, dado que se mueve con la guía de programas políticos –el del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) y del Programa² para el Retorno Digno de las Comunidades Afrocolombianas Desplazadas–, que dan dirección a la multiplicidad de miradas que las comunidades tienen sobre un determinado asunto. Los títulos y los contenidos de la mayoría de los documentales de Rodríguez dan cuenta del carácter heterogéneo de ese sujeto colectivo de enunciación. Como resultado de los encuentros intersubjetivos, la obra de Rodríguez da un vuelco al cine colaborativo o participante, al poner a la cámara como co-laboradora de la comunidad y no a esta como medio para la realización de una película. Durante más de cuatro décadas el cine documental de Rodríguez ha mantenido esta posición ético-política, como una práctica ubicada desde el punto de vista de las comunidades subordinadas por la colonialidad y no desde el punto de vista del artista creador o de la colonialidad del imaginario.

En sus películas realizadas entre 1971 y 2012 se puede ver cómo la colonialidad del ser sigue operando en Colombia como máquina de guerra que aprovecha la clasificación social y racial de los colonizados para aprovecharse de su más preciado recurso: la tierra. A lo anterior se añade que las prácticas de despojo se dan en medio del conflicto armado que vive el país desde hace más de cinco décadas. La colonialidad se convierte en una cadena de etnocidios, que amenaza con la desaparición de comu-

² No es un programa gubernamental de retorno sino una de propuesta de retorno, elaborada por los desplazados, que pretende un retorno digno que tiene cinco puntos entre los que se destacan: la titulación colectiva de las tierras para 24 comunidades: la reivindicación de la presencia del Estado en formas de Casas de Justicia y el derecho a la reparación moral mediante el derecho de la verdad sobre su desplazamiento.

nidades enteras, de lenguas y culturas, siempre a partir del despojo de sus territorios ancestrales –la más reciente película de Rodríguez (2012) se ocupa de cómo el impacto etnocida se extiende a la población infantil.

Veremos, basados en el análisis de varias películas, cómo los indígenas del Cauca hacen uso político de la memoria al construir imaginarios y modos de hacer, pensar y sentir propios para abordar problemáticas como la de los cultivos ilícitos y, al mismo tiempo, para afirmar su identidad cultural. Además, sin ser esencialistas, se abren al diálogo interepistémico, intercultural e intergubernamental. En esta dinámica afirmativa las comunidades indígenas interpelan concepciones dualistas de la naturaleza como objeto y concepciones capitalistas del desarrollo. Mito e historia se conjugan para indagar por las causas de su condición actual y a su vez iluminan sus universos simbólicos, sus movilizaciones y luchas comunitarias por la tierra, la afirmación de las autoridades, la lengua, la educación, la cultura y la economía propias. Esos procesos de autoafirmación no apuntan al aislamiento comunitario sino a la posibilidad de diálogos interculturales e interepistémicos.

LA HISTORIA ES UN CARACOL QUE CAMINA

Decolonizar el espacio y el tiempo es desprenderse de la narración oficial de la historia y de la estética imperial –que privilegió los sentires y pensares de las experiencias europeas de vida, tanto de las elites como de las clases inferiores, proletarios y lumpen–, recuperando la potencia explicativa del mito y la narración oral para construir una “imagen del mundo” propia. Es lo que caracteriza los sentires y pensares indígenas que aparecen en el cine documental de Rodríguez.

Amapola: la flor maldita (1994-1998), *Los hijos del trueno* (1994-1998) y *La hoja sagrada* (2001) son tres documentales hechos para televisión sobre el problema del narcotráfico y su penetración en las comunidades indígenas, entre ellas los guambianos y nasas o paeces en el departamento del Cauca a finales de los años 80 y comienzos de los 90³. Para Marta Rodríguez, las principales causas por las que algunas comunidades indígenas se vieron obligadas a la siembra de cultivos ilícitos fueron: el fracaso del intento de reforma agraria de los años 70, la consolidación del latifundio, la expansión de la guerrilla y el desplazamiento de los campesinos a las denominadas zonas de colonización.

En 1980, surgen los carteles de la cocaína y la demanda de la pasta de coca. La bonanza coquera se extiende por el Caquetá, el Guaviare y el Putumayo. Los campesinos olvidados por el Estado terminan cultivando y procesando la hoja de coca. Ya en 1990, el narcotráfico termina por implicar a las comunidades indígenas. La semilla de amapola, de la que se extrae la heroína y la morfina, llega a las comunidades del Cauca. El indígena cae en la trampa de su cultivo, dadas sus condiciones de hambre y marginalidad (Rodríguez, 1994-1998).

³ Un panorama de las artes y su “reacción tardía” al *problema narco* en Colombia, en el período denominado de la narcoviolenencia que sigue a la violencia bipartidista y a la violencia revolucionaria, es presentado por el historiador Santiago Rueda Fajardo en *Una línea de polvo: arte y drogas en Colombia* (2009).

En este contexto los indígenas empiezan a darse cuenta de que han sido utilizados por el narcotráfico, que les han traído semillas de amapola del extranjero para reemplazar la amapola común o amapola roja. Si bien es cierto que con la venta de la denominada “mancha” de amapola o de la hoja de coca consiguen el dinero para los gastos básicos, el costo que tienen que pagar, al sufrir en sus cuerpos y en sus territorios las consecuencias de las fumigaciones que son parte del Plan Colombia, es demasiado alto. En esa cadena productiva en la que se vieron involucrados los indígenas, los costos al final son mayores que los beneficios. Al respecto, Marco Palacios (2012) cita un informe de Naciones Unidas, de 2008, en el que concluye que

La cadena de valor de la cocaína producida en los países andinos y consumida en Estados Unidos empieza en cientos de miles de cultivadores de hoja de coca que reciben el 1,3% del valor del mercado; los traficantes locales el 1,0%; los traficantes colombianos que exportan a Estados Unidos el 13%; los traficantes al por mayor en el tránsito hacia Estados Unidos (mexicanos en su abrumadora mayoría) el 15% y los traficantes medianos en el interior de Estados Unidos (algunos de origen mexicano y latinoamericanos), el 70%.

Además de ser tildados de “narcotraficantes”, los indígenas se enfrentan a una disyuntiva que les abren los representantes del gobierno: la erradicación de los cultivos o la fumigación con glifosato o herbicida Belfar. Dice el general Leonardo Gallego, director de la policía antinarcóticos: “Lo que pasa es que la parte mía, el compromiso que tenemos y la orden que tengo del Consejo Nacional de Estupefacientes, es de erradicar la amapola como sea. Entonces, me queda la disyuntiva de si inicio la fumigación o, por el contrario, los cabildos se comprometen, como los que han dado ejemplo, a erradicar la amapola” (Rodríguez y Silva, 1994-1998).

En contraste, para los líderes indígenas la salida no estaba en la represión ni en la fumigación, sino en asumir el problema como una cuestión política en la que el “fenómeno del cultivo de la amapola en concreto es que hay una situación de marginalidad y abandono y de hambre que es el motor que posibilita el cultivo” (Piñacué, en Rodríguez y Silva, 1994-1998). Además, el fenómeno del narcotráfico había empezado a socavar la autoridad de los cabildos indígenas y se empezaba a consolidar una concepción del desarrollo basada en el dinero de origen ilícito. Entonces, el problema que subyace al de la amapola es el del hambre y de la autoridad; es decir, que las autoridades indígenas recuperen ante las mismas comunidades su capacidad de decisión, para que puedan plantear al gobierno nacional un diálogo intergubernamental y encontrar una solución al problema, sin que haya necesidad de prolongar las fumigaciones, que, contrario a lo que afirman las autoridades, afectan el ambiente y la salud de las personas que se encuentran en los territorios que son objeto de aspersión.

En este contexto, en dos de las tres películas que abordan la problemática del narcotráfico encontramos narraciones orales y mitos, que están dirigidos a la autoconciencia de la población indígena, como un llamado de atención para abandonar la práctica de los cultivos ilícitos y recuperar los usos sagrados y medicinales de la planta de coca. Uno de los mitos lo narra Juan Muelas, uno de los sabedores de la comunidad nasa, y el otro, Manuel Cisco, el *thé wala* o médico tradicional de la misma comunidad.

Juan Muelas, hijo de Lorenzo Muelas, líder indígena que participó como copresidente de la Asamblea Nacional Constituyente de 1991, al inicio del documental *La hoja sagrada* (Rodríguez, 2001) hace un relato acerca del origen del hombre guambiano.

En el origen del guambiano dicen que el hombre guambiano apareció fue en una avalancha, que lo trajo el agua y allí aparecieron dos niños. Pishimisak es nuestro ser protector, es el ser sobrenatural de nosotros; él está ubicado en los cerros allá en las peñas. Por eso *pi* es agua, *pishimisak*, gente armónica, gente equilibrada, hijos del agua; por eso, en nuestra lengua decimos gentes hijos del agua, gentes hijos de la palabra y de los sueños; cuando uno es niño lo llevan a soñar allá, soñar el futuro, con un médico tradicional que nos guía, nos limpia, nos armoniza y nos presenta ante los cerros, y Pishimisak, mientras uno está dormido, él aparece y le dice qué es lo que uno va a ser en el futuro. O el médico tradicional le dice, haga todo lo que quiera hacer en pequeño, entonces uno aprende a construir casas, la mujer empieza a tejer mochilas, a tejer anacos, el hombre a tejer sombreros.

Para los guambianos el agua es algo que hace mal y bien. Ellos no solo ven la inundación sino lo que esta trae de bien. Un derrumbe, además de arrasar tierras, casas y árboles, trae un niño o una niña llorando (*piunø* y *pischau*). De ahí vienen los caciques: Piendamú, Calampás o José Ignacio Tumpe. Los niños vienen envueltos en un chumbe con los colores del arco iris. *Køsrømpøtø*, amarillo rojo, verde y morado. Pishimisak es el ser de las tierras altas y frías, del páramo; es, a la vez, él y ella y es el dueño de todo (Dagua y Vasco, 1998: 27-32). Si bien para los jóvenes guambianos Pishimisak quiere decir “gente de lo frío”, de acuerdo con los mayores esta traducción no agota el sentido del concepto ‘*pishi*’, que abarca muchas cosas, ante todo los sentidos de calma, tranquilidad, frescura, paz, que las cosas van como deben ser. De ahí que el papel de los médicos tradicionales, de las autoridades y mayores sea mantener esa tranquilidad o calma social y, a su vez, intervenir cuando esa calma o equilibrio se rompen. Para estos autores, el hecho de ser *pishi*, gente de paz, tranquila, se ha interpretado mal, acusándolos de ser “vendidos, aliados de los curas, los politiqueros y los terratenientes, de no haber luchado jamás”. Es el caso del líder José Gregorio Palechor, quien en 1980 les dijo que los guambianos “nunca lograrían recuperar siquiera una jigradita de tierra”. En contraste, argumentan que sí han sido luchadores, como lo muestran las luchas de los caciques Payán y Calampás contra los españoles, así como la historia de Santiago⁴, a tal punto que algunos observadores externos dijeron que “ser guambiano es ser luchador” (Dagua y Vasco, 1998: 238-239).

Ahora bien, lo que está en juego, de acuerdo con el contexto del documental que nos ocupa y del cual forma parte el relato de Juan Muelas, es cómo encontrar una salida a la realidad social que los ha llevado a la siembra de cultivos ilícitos usados para producir sustancias psicoactivas –y, con ello, a formar parte de una cadena de narcotráfico– y, a la vez, seguir siendo guambianos; es decir, seguir siendo personas

⁴ Se refiere a la historia de Santiago, un mayor, y de Manuel, un menor, los cuales mataron a Domingo Medina, quien se había casado con la hija del terrateniente y por ello se había vuelto más rígido con los terrajeros. Finalmente, Santiago y Manuel son capturados y los jueces dan la orden de ejecución. El padre que hizo la misa dijo que ellos quedaban condenados (al infierno). Los arzobispos y párrocos decían en la misa que hacer daño a los señores grandes es un pecado criminal (Dagua, 1998: 239-242).

que hablan *wam* y que, como todos los pueblos indígenas de los Andes, hacen uso de la coca con fines sagrados y ancestrales. Y esto tiene que ver con el hecho de “poder relacionarse con la naturaleza, de poder relacionarse con los espíritus, de poder refrescar a cada uno de los cuerpos tanto vegetal como humano. Con ese propósito de poder compartir sanamente con los dioses indios” (Muelas, en Rodríguez, 2001).

Esta práctica afirmativa del ser guambiano, que puede verse en el documental, busca contrarrestar dos formas de vergüenza, una histórica y una presente. “A los indígenas siempre los presionaron mucho y nos hacían sentir vergüenza de lo que somos. Porque ser indígena o indio era ser lo peor, sucio, haragán, flojo, cochino; no era aceptado en la sociedad y entonces era lo peor”, dice Juan. Por tal razón, los mayores tenían que mambear, bien fuera en el trabajo o en la noche. La otra vergüenza tiene que ver con el estigma que generaliza que los guambianos son “amapoleros” o incluso narcotraficantes. “Ahora pues estamos diciendo que no nos dé vergüenza de lo que somos, consideramos que los que nos decían eso estaban equivocados. Por eso estamos volviendo, ya no sentimos vergüenza. Y es un deber con el Pishimisak, con nuestros dioses, hacer esto. Porque si no ya no somos guambianos”. Para Muelas, una manera efectiva de abordar esta tensión ha sido mediante los planes de vida. Estos planes “surgen de esa gran crisis de identidad que había, la pérdida del territorio, la pérdida de la economía propia. Es como buscar una manera de rescatar las formas de educación propia, las formas de hacer, las prácticas de salud, en fin, todos esos componentes que nuestra cultura necesita para seguir existiendo”, dice Muelas, y agrega:

A nosotros nos disgusta, como decíamos, que nos envenenen a nuestra mamá, pero los que deciden son ellos; de pronto, ojalá exista algún ser sobrenatural y que les haga entrar en razón y que entiendan que están actuando mal. A nosotros nos disgusta todo ese maltrato que nos han hecho, nos han robado todas las semillas, nos han robado todo lo que hemos tenido y además nos siguen envenenando nuestra madre, no sé, y dicen que hay que vivir en paz, que hay que cuidar lo que hay, pero eso no es así, el mismo gobierno se encarga de dañar todo lo que hay. Nosotros no comprendemos esa cultura.

Para los guambianos, la historia es un caracol que camina. La historia, dicen, es como el agua que va y viene, unida al centro por un hilo por medio del cual se teje la vida. Uno de esos centros es Nupissu, Nupirrapu, la gran laguna de la que nace el agua de donde nace la vida. A partir de ahí se desenrolla el territorio organizado por el agua, con sus seres de agua, que se mueven por sabanas y ríos. El desenrollarse es el ir y venir de los guambianos. Otro centro es la casa y en ella está *nak chak*, la cocina, con su centro en el *nak kuk*, el fogón. “Su importancia es tan grande que podemos decir que el derecho ‘nace de las cocinas’, pues de allí nace y se difunde el consejo *kørøsrøp*. Así, laguna y fogón, agua y fuego, frío y calor, *pishi* y *pashi*, construyen los ejes de los cuales viene todo y se establece el equilibrio de la vida” (Muelas, 1993). En lengua *wam*, familia y casa, familia y cocina son la misma cosa, pues allí se desenrolla la familia a partir de la pareja, que es un centro no dividido, un par, que con los hijos forma otros pares, que se van retirando en distintas direcciones hasta formar un pueblo. Pero, aunque los hijos se retiren, queda un núcleo que los une al centro, un hilo de parentesco que mantiene el redondeo de la familia (Muelas, 1993).

“En nuestro pensamiento guambiano, al contrario de lo que ocurre en la llamada concepción occidental, el pasado está adelante, es *merrap*, lo que ya fue y va adelante; *wente* es lo que va a ser y viene atrás. Por eso lo que aún no ha sido viene caminando de atrás y no podemos verlo” (Dagua, Aranda y Vasco, 1998: 64). El discurrir de la historia no es lineal y tampoco circular, es como una espiral en tres dimensiones, en cuyo centro está lo alto. Es como un *srurrapu*, un caracol, o como el sombrero tradicional formado por una larga cinta, cuyas hebras se cosen en espiral a partir de un centro. Dicen que los mayores pueden leer en él la historia y cómo las cosas están interconectadas, tejidas, en su conjunto. En el centro todo comienza, y cuando la cinta llega al extremo empieza a enrollarse otra espiral, de tal manera que el ir y venir no se detiene nunca (p. 67). Para los guambianos el tiempo va y vuelve, pasa y vuelve, y, en medio de todo, todo crece, en un mundo que no se acaba, pues se trata de una cosa que al moverse no se mueve, y los mayores trabajan para hacer posible que “nosotros estemos, que haya estabilidad. Todo lo que los sabios tradicionales hacen es para calmar, para volver a la tranquilidad y no para quitar o acabar nada. Así es Pishimisak, todo tranquilo, en calma, todo frescura (p. 64).

Para los guambianos el tiempo y el espacio no están separados. El transcurrir temporal se expresa por medio de recorridos espaciales, es decir, de movimientos en un territorio “nuestra existencia no se piensa en forma abstracta como ser en el tiempo; el propio verbo ser, como tal, no existe en el idioma guambiano, el *wam*. Siempre somos en una posición dada en el espacio: parados, sentados acostados, colgados, viviendo en algún lugar” (p. 67). Hablar la historia es hablar de algo que va y vuelve al mismo punto, pero a un lugar distinto; es decir, cada vez que vuelve sobre el mismo tema, el mismo acontecimiento, no se trata de un relato de lo mismo para saber lo mismo, sino de hablar de lo mismo para saber algo nuevo, para profundizar el pensamiento con nueva información o un nuevo análisis (p. 68). El caracol no es una metáfora de recorrido espacio-temporal que entre los guambianos significa hablar la historia, se trata de un concepto que no se expresa en una categoría abstracta, sino en la concha del animal; “no se trata de que algo sea como el animal, sino que es el animal” (p. 64).

Un complicado pasaje dice que lo mismo que sucede con la historia sucede con el mito y muestra que la concepción de historia y de mito no se separan, sino que se complementan.

En el mito, en su forma externa, en su envoltura, solo encontramos relatos de acontecimientos, narraciones de hechos que ocurrieron en momentos y lugares definidos y a personajes concretos. Pero todos esos momentos, lugares y personajes, relaciones, acaeceres, son condensaciones de nuestras categorías analíticas y de pensamiento. Son abstracciones que se manifiestan a través de lo concreto, pero no idénticas a la realidad específica y cotidiana; son cosas que ocurrieron, pero, a la vez, no podrían ocurrir; tienen la trivialidad de lo que sucede cada día, pero al mismo tiempo el carácter de lo extraordinario, de lo que no podría ser, carácter que precisamente marca su cualidad de algo que no es un simple retrato de la realidad diaria, de aquella que se vive día a día. Podemos decir que son concretos que se piensan a través de lo concreto (Dagua, Aranda y Vasco, 1998: 64).

Lo que muestra el anterior párrafo es que el mito y la historia son algo concreto, que tiene una envoltura y una profundidad. En la envoltura el mito no sería más que un recuento de lo ocurrido, algo concreto sin más. Pero esos momentos, lugares y personajes pasan por un “momento de abstracción”, de pensamiento, de narración en el que algo es añadido, para volverse cosas que ocurrieron –lo ordinario–, a las que se suma lo que no podría ser o lo que debió haber ocurrido, lo extraordinario. De esta manera, los hechos en el mito son ordinarios-extraordinarios y como tales configuran su carácter concreto, pero diferenciado de lo concreto cotidiano, porque aunque los hechos del mito se refieren al mismo nombre o lugar, al mismo “punto”, lo hacen en un nivel de profundidad distinto, convertidos en categorías de pensamiento. Es por eso que “son concretos que se piensan a través de lo concreto”, sin confundir un concreto de superficie con un concreto de profundidad, que corresponden a giros diferentes en la espiral, en el caracol que es la historia. De ahí fácilmente podemos deducir que ese paso de un concreto a otro, mediante un proceso de abstracción categorial del pensamiento, no es otra cosa que el movimiento de caracol que realiza la historia, de acuerdo con la concepción guambiana de la misma, pues finalmente se trata de la historia de un mundo que, al moverse, no se mueve, de cuya estabilidad depende que el pueblo guambiano y los demás pueblos se mantengan en su estar, en su geografía simbólica y en sus territorios ancestrales.

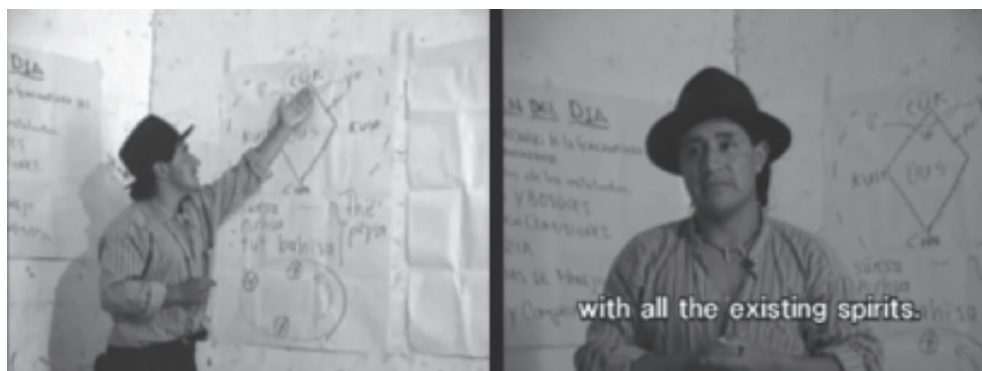
En esos territorios están los paisajes simbólicos y culturales desde donde surgen las voces de la película: Juan Muelas se ubica en el *ya tul*, la huerta de la casa, como lo dice Javier Calambas Tunubalá⁵, rodeado de plantas alimenticias y medicinales, para hablar tanto de su cosmovisión, de lo que significa ser guambiano ayer y hoy, y plantea, además, los retos de su comunidad en términos de soberanía alimentaria, sin agroquímicos o semillas transgénicas, así como las cuestiones de la educación propia y la memoria histórica. Las voces del primer gobernador indígena del Cauca, Floro Tunubalá, del constituyente Lorenzo Muelas y de sus hermanas Bárbara y Jacinta completan esta espiral de la memoria que se propone pensar de otro modo. Esa visión de los “hijos del agua” contrasta en la propuesta oral y visual con ese mosaico de velocidad, reinados de belleza, carreras de caballos, medios de comunicación y desarrollismo con el que inicia la película, para tejer una historia a partir de un hilo de lana rojo en las manos de una mujer guambiana. Esa mujer es símbolo de todos aquellos que tejen las tramas de la vida, en una urdimbre que entrelaza a madres e hijos en el tiempo curvo de su historia.

⁵ Para este pensador: “Tul, eso en lengua está generalizado hoy día está generalizado, todo el mundo está diciendo *Ya tul*. Es un lote cerca de la casa, un lote donde se cultiva cebolla, arracacha, ulluco, papa, etc. Allí se tienen plantas medicinales también necesarias para medicinas y rituales. *Ya* es la casa, *tul* es la huerta. Sobre ese *ya tul* están hablando y practicando también los nasa, que dentro de sus programas también lo llaman *tul* o huerta de la casa. Esto lo tiene todo mundo, en la lucha por la tierra hemos hablado mucho sobre el *ya tul*. En los guambianos o en el pueblo misak ni una familia permanece sin un cultivo lejos, sino que alrededor tiene su *ya tul*. Entonces cuando llega la gente vendiendo pan, vendiendo arroz o cualquier cosa; uno va y si se cosecha dos o tres atados de cebolla o algunas coles o majos de ajo o cilantro, cualquier cosa que la gente... dice allí rápidamente consigue lo de la casa o se puede cambiar por arroz, pan, mantequilla o todo lo que traigan. Uno se va al *ya tul* a cosechar y rápidamente tiene lo básico para el autoconsumo. Eso es el *ya tul*” (Quijano, 2010: 317-318).

CUERPO-TIERRA, UNA CONCEPCIÓN NO DUALISTA DE LOS “HIJOS DEL TRUENO”

En el documental *Los hijos del trueno* (Rodríguez y Silva, 1994-1998) vemos a Manuel Cisco, quien, apoyado en dibujos, presenta a un grupo de oyentes la concepción nasa de la tierra y las consecuencias que de ella se derivan:

Entonces, yo digo, los antiguos tenían la concepción clara de que la tierra es este mismo cuerpo; por eso, yo digo, como la tierra es cuerpo, tiene un corazón, tiene una cabeza, tiene dos manos y tiene pies. Eso quiere decir que, como tiene cabeza, es una tierra que piensa, que siente, y como tiene corazón es una persona que da, que exige, que está pendiente de nosotros. Y como tiene manos, es una persona que permite laborar y produce y también camina. Como la tierra es cuerpo, la tierra tiene abrigos, o sea, el bosque es como los vellos públicos. Un cuerpo es fortalecido o es fuerte mientras tiene agua y mientras tiene comida.



Captura de pantalla del documental *Los hijos del trueno* (1994-1998).

La concepción nasa de la tierra como cuerpo nos hace pensar en si el referente de la analogía es la concepción del cuerpo humano o es al contrario; es decir, lo primero que uno piensa es que se trata de una proyección a la tierra de una concepción del cuerpo humano, una proyección antropomórfica. Sin embargo, al darnos cuenta de que se está hablando del cuerpo de la madre, la lógica se invierte y más bien es la tierra y sus atributos lo que precede al concepto de ser humano como hijo de ella. En consecuencia, al ser la tierra un cuerpo vivo, sentipensante, con el cual se establecen intercambios en un dar y recibir, nos encontramos con una tierra que no es reserva inagotable de recursos, sino que también tiene necesidades. Esa tierra, como resultado de la relación con sus hijos, se enferma y necesita ser curada. “Porque, yo decía, al entrar a hacer un trabajo de medicina tradicional lo primero que saneamos es esta parte, esta montaña [la cabeza]. ¿Qué le echamos? Remedios frescos: maíz capia, alegría, orejuela, chubuala, chulape; porque tenemos esa concepción de que acá arriba es el sitio de diálogo con todos los espíritus que existen” (Cisco, en Rodríguez y Silva, 1994-1998).

Se puede ver cómo en la concepción de Cisco se pasa de la idea de tierra a la de naturaleza, pero es una naturaleza viva, como un complejo de materia-cuerpo y espíritus, una pluralidad que no se confunde con la concepción dualista cuerpo/alma del cristianismo, que se transforma en naturaleza/cultura, ni con la también dualista concepción cartesiana de *res extensa/res cogitas*, cuyo primer término es una cosa disponible para el segundo. En cambio, se habla de una comunidad de habitantes en una relación que no es en principio productiva, sino que apunta hacia una *praxis* solidaria del cuidado del otro; el solipsismo del sujeto moderno y su relacionamiento estratégicamente interesado quedan excluidos. Continúa Cisco diciendo que:

Alrededor de la tierra hay otros habitantes que están pendientes de nosotros; entonces estoy hablando de los truenos, de los duendes, del arco iris, de todo los que ustedes han oído. Yo por eso decía: no es raro ver a los compañeros ancianos o inclusive [a] jóvenes que de pronto entendemos un poquito, cuando consumimos chicha metemos el dedo y aventamos izquierda, derecha o muchos aventamos izquierda, derecha, adelante y atrás; porque nuestra concepción, la forma de ver es esa. Entonces decimos: cómo estará organizada nuestra vida que si se rompe un hueso tenemos un sobandero, digo, pero como es cuerpo y como es una persona viva tiene derecho de procrear este cuerpo; entonces tenemos alguien que es muy conocedora cuando ese cuerpo pare. Estoy hablando de las parteras, y en general estoy hablando del médico tradicional, que es uno de los personajes más importantes en la comunidad; es la persona quien permite la armonía de este cuerpo-tierra y otras personas que habitan a su alrededor (Rodríguez y Silva, 1994-98).

Del anterior fragmento se sigue que, en tanto estamos vivos, nunca estamos solos y hay otros “habitantes” que están pendientes de nosotros, con los cuales se comparte la comida, como lo enseñan los ancianos. Es como si la analogía apuntara a su propia disolución en la medida en que hablar del cuerpo de la tierra es lo mismo que hablar de nuestro propio cuerpo, en una armonía equivalente que en el relato se denomina “cuerpo-tierra”. Ahora bien, esta armonía es frágil y al romperse necesita ser restaurada, de manera conveniente, por las personas adecuadas. El resultado de esos cuerpos en relación es la comunidad de la cual el médico tradicional es uno de los personajes más importantes, gracias a la capacidad que tiene de realizar los procesos necesarios de curación para volver a la armonía cuando esta se pierde.

Enseguida Cisco, en un despliegue didáctico, después de haber dejado en firme la concepción de unidad cuerpo-tierra como un nosotros, disuelve ese nosotros formalmente para establecer una comparación nosotros-ella y propone un experimento en que pregunta qué sentiría ese nosotros si le prendemos candela a la tierra. Cisco no pregunta lo obvio, lo que sentiría la tierra, sino que indaga por la relación, por una sensibilidad común, una *aiesthesis* compartida: es decir, si hay una comunidad sintiente o no. Si vemos que a la tierra le pasa algo y nosotros no lo sentimos, es señal de una ruptura en esa comunidad o unidad viva del cuerpo-tierra.

Qué concepción tenemos cuando le prendemos candela a los bosques; entonces decimos, ¿será que la tierra siente? Hagan un experimento, ustedes tienen un bosquecito, entonces préndale candela ¡a ver qué sienten ustedes! Entonces, si la tierra da, entonces nosotros también tenemos que darle; si la tierra exige, nosotros tenemos que exigir; si la tierra

padece hambre, nosotros también padecemos hambre. Entonces la pregunta que yo hacía, compañeros, ¿cómo estamos cuidando a los que encabezan la supervivencia de una comunidad y de la tierra? (Rodríguez y Silva, 1994-1998).

En un relacionamiento de doble vía como este hay exigencias, padecimientos, donaciones, cuidados y, podríamos decir, fuerzas orientadas hacia la conservación de la unidad, y otras en la vía de su disolución, en tensión, que requieren de la acción de los líderes. “Compañeros, tomemos el ejemplo de grandes líderes, Juan Tama, la Gaitana, Juyumúo, don Manuel de Quilo y Sicos, Guainás. ¿Qué hacían ellos, cómo manejaban el territorio? ¿Cómo manejaban la tierra? ¿No será que nos hemos aislado de ese pensamiento? ¿No será que necesitamos de que alguien nos recoja los pulsos y nos arrime a la realidad?” (Rodríguez y Silva, 1994-1998).

La pérdida de la armonía, entendida como una “ida de los pulsos”, como una asincronía en el ritmo de un *corazonar* sentipensante colectivo, es llevada a la situación concreta que viven las comunidades indígenas en el período abordado por el documental del que forma parte este relato. Esa discordancia se debe específicamente a la seducción del “dinero fácil”, producto de la actividad de los cultivos ilícitos, a la que han terminado cediendo algunas comunidades indígenas del Cauca. Sin hacer una acusación directa, sino preguntando, Cisco invita a mirar el estado del cuerpo de la tierra como señal de lo que nos acontecerá como cuerpos en relación directa con ella.

Entonces a mí me parece, compañeros, que como que se nos han ido los pulsos. Ah, cuando nos dibujan en la cabeza esto [\$] claro, ¡vamos!, ¡camine, compañero! ¿No será que es eso? Yo no estoy diciendo que esto [\$] no es importante, es importante, pero también es importante el cuerpo; [o hay que] ver cómo está el cuerpo de la tierra ¿No será que algún día por esto [\$] vamos a quedar pelaos y sin agua? ¿Cómo está el cuerpo de nuestra madre o abuela, la que hace que nosotros vivamos? (Rodríguez y Silva, 1994-1998).

Finalmente, siendo aún más visual, nuestro narrador ofrece un cuento que le contó un médico tradicional de Vitoncó, en que queda clara la racionalidad de doble vía, en esa unidad armónica cuerpo-tierra en cuyo interior vivimos. Si por nuestra parte se nos han “ido los pulsos” en pos del dinero (\$), la respuesta de la tierra viva, sintiente y pensante es su “voltar la espalda”, lo que hace imposible acceder a las mamas de la madre para mamar de ellas e incluso a mirarle el rostro para ser reconocidos como hijos.

Entonces, yo les contaba un cuento que es real, nuestro: decía un compañero médico tradicional de Vitoncó. Decía: la tierra empezó, por ahí, como a brincar un poquito, entonces él iba huyendo por la parte alta, entonces él que dizque se cansó y se quedó dormido, entonces en sueño dice que llegó una abuelita, entonces dijo: mire cómo están ustedes. Él dizque miraba, por ahí andaban paeces que dizque otros que cabeciaban, otros por ahí revolcándose; mire, ustedes ya no parecen mis hijos, miren lo que me han hecho. Entonces dizque mostraba los senos y decía, ustedes quieren chupar, pero mire cómo están; estaban todos arañados. Y que en vez de leche salía sangre, y tenía cabello así lejo, lejo nomás. Entonces ustedes ya no parecen mis hijos, ustedes que están al pie mío ya no son mis hijos; entonces, como ustedes me han abandonao, pa que se acuerden de mí, voy a

voltear la espalda un poquito, y se movió. Y entonces, ¿qué enseñanza nos traerá eso? (Rodríguez y Silva, 1994-1998).

En el documental, a esta última parte de la narración siguen inmediatamente las secuencias correspondientes al terremoto. Así, el movimiento de la madre es el movimiento de la Madre Tierra que produce el terremoto ocurrido el 6 de junio de 1994 que azotó la comunidad indígena nasa y arrasó doce resguardos y nueve cabildos indígenas, donde murieron 1.500 personas y hubo 1.000 desaparecidos. La avalancha del río Páez dispersó a los indígenas fuera de sus territorios ancestrales. Los nasas fueron enfrentados con el reto de reinventar su sociedad y territorio tras el terremoto y de reconstruir el paisaje sagrado. Ya estaban afrontando otras tareas, como la creación de nuevas instituciones en el marco de la Constitución de 1991, el desarrollo de un nuevo currículo escolar, la práctica de su autonomía y la implementación de un desarrollo propio. En la práctica, en algunos casos se acercan y en otros se desprenden del concepto de desarrollo planteado por la Modernidad y asumen alternativas de múltiples economías y “ecoSimías” (Quijano, 2010), cuyo carácter se puede ver en los planes de desarrollo de los distintos cabildos (Rappaport, 2000: 26; Gow, 2010).

Como sea, estas tareas no se pueden abordar como asuntos desconectados de las luchas históricas de los pueblos indígenas. Por tal razón, los nuevos líderes dan un salto al pasado, establecen una conexión con el legado de los antiguos, que se convierte en la base para construir una comunidad moral mediante los relatos compartidos. Recordemos que Cisco empieza su discurso diciendo: “los antiguos tenían la concepción clara de que la tierra es este mismo cuerpo; por eso yo digo...”. En este mismo sentido, Rappaport anota que Juan Tama, Manuel Quintín Lame y Julio Niquinás, como intelectuales nasas, crearon una ideología y un lenguaje que ha facilitado a las siguientes generaciones de intelectuales tener una concepción propia de la naturaleza de la dominación colonial, así como una valoración crítica de su propia tradición, contribuyendo con ello a la descolonización del pensamiento (2000: 25)⁶. Para nosotros, se trata de prácticas decoloniales en las que la decolonialidad del imaginario y sus productos (entre los cuales están la producción oral, visual y audiovisual) tiene una dimensión importante, que el cine documental potencia, en la medida que su estructura narrativa opera de manera similar a la forma de producción indígena de la memoria. Y lo hace así porque los guiones a los que nos referimos, al ser concertados con los líderes intelectuales indígenas, muestran un lugar de enunciación que se ubica en sus territorios epistémicos y políticos para, desde allí, elaborar el orden narrativo de la película, y con él el rescate de la memoria que es clave para la recuperación del territorio, la autoridad, el saber, la lengua, la escritura y la educación propias. Al ser así, en el cine de Rodríguez no es que las comunidades participen con la realizadora para filmar una película dirigida por ella y, más bien, son los cineastas quienes se

⁶ En este punto puede ser necesario hacer una distinción entre el decir de los intelectuales nasas y guambianos con el decir de los cineastas y los mestizos/as, como Marta Rodríguez y antropólogos/as norteamericanas, como Gow y Rapaport. Se trataría de ver las geopolíticas del conocimiento, el sentir o las creencias que están en juego en cada caso particular. Sin embargo, nuestro empeño consiste en ver cómo los indígenas entran en diálogo crítico, propositivo y a la vez diferencial con estas y otras perspectivas epistémicas, buscando co-laboraciones para el fortalecimiento de sus proyectos políticos comunitarios; es decir, vamos viendo cómo el saber y el sentir indígena es un saber dialógico abierto, capaz de construir lo propio como resultado de una conversación inter-epistémica, inter-cultural y en sintonía con otras sensibilidades.

proponen co-laborar con las luchas de las comunidades por medio del cine, un cine que tiene dos grandes ejes: uno de denuncia⁷ y otro de acompañamiento solidario a la creatividad epistémica, política y estética de las comunidades. Es por ello que el cine de Rodríguez no es un cine paternalista ni tiene nada que ver con el indigenismo como ideología criollo-mestiza, que elabora proyectos para los indígenas; por el contrario, si hay que denominarlo de algún modo sería como cine solidario con el indianismo –en términos similares a los de Mignolo⁸ y con los proyectos de afrocolombianos en el Chocó que buscan el retorno a la tierra de la cual fueron desplazados–. En consecuencia, el espacio central en las películas a las que venimos refiriéndonos lo ocupan los problemas indígenas, con acento en la oralidad, y presentados como una visualidad indianizada, que concibe al sujeto no como individuo, sino como colectividad capaz de entretejer secuencias de imágenes para crear una particular imagen del pasado.

Esto no quiere decir que las películas no tengan calidad estética. Jorge Silva, sin renunciar a su calidad de fotógrafo, afirmaba que los documentales debían ser “tan hermosos como fuera posible” (Álvarez, 1988). Sin embargo, la belleza, como cualidad primaria del arte, se vuelve una cualidad secundaria en los documentales de Rodríguez y Silva, lo que no significa que esté ausente: en ellos hay belleza y composición, pero no es una belleza para la contemplación y el recogimiento, sino una cualidad que hace visible la capacidad creativa de los movimientos sociales, para quienes la movilización de la palabra y la lucha son parte del acto creativo y el pensamiento propio. La calidad plástica y formal del cine de Rodríguez es innegable, pero está subordinada a un problema central que, antes que ser puramente estético, como lo hemos dicho, comporta una política-estética de la memoria. La política-estética en este apartado está centrada en las comunidades nasa y guambiana, pero no está restringida en su significado solo a estas dos comunidades, que piensan la historia como comunidad moral y textual, de acuerdo con Rappaport. A la dimensión moral y textual de la memoria comunitaria se une desde la década del setenta la dimensión audiovisual del cine documental para conformar una interfaz más compleja en que las dimensiones oral-audio-visuales⁹ de la memoria quedan en “primer plano” con respecto de la dimensión textual.

A MANERA DE CIERRE

La historia de los nasas, entonces, es la historia de una construcción identitaria estratégica de cuya implementación no está ausente la *aiesthesis* decolonial; una

⁷ A este eje corresponden principalmente tres películas: *Planas: testimonios de un etnocidio* (1971), *La voz de los sobrevivientes* (1980) y *Testigos de un etnocidio: memorias de resistencia* (2007-2011), con elementos de denuncia en todas ellas.

⁸ Mignolo refuta la posibilidad de paternalismo con el pensamiento indígena al mostrar su solidaridad y adhesión, no al indigenismo, sino al indianismo. “Si hay adhesión de mi parte no es al indigenismo (ideología criollo-mestiza y, claro, paternalista). El indigenismo es parte de la idea de América Latina en tanto proyecto ideológico criollo-mestizo. Si hay adhesión de mi parte la hay con el indianismo. Mi adhesión al indianismo es equivalente a mi adhesión al feminismo, sobre todo al feminismo de color; al movimiento gay, a los proyectos de afrocaribeños y afroandinos, aunque no soy mujer, ni de color, ni gay, ni negro” (en Lastra, 2008).

⁹ Decimos oral-audio-visual debido a que en el cine documental la oralidad del lenguaje hablado de las personas no agota el lenguaje sonoro del documental, pues con la voz humana hay otras voces que hablan y se dejan escuchar: las voces de la naturaleza viva.

historia que plantea la relación con el pasado como una continuidad moral, como producto de una estrategia consciente de parte de los intelectuales indígenas y no como la prolongación de una cultura nasa esencial. Los ejemplos de las narraciones de Tama, Lame y Niquinás, al igual que sus equivalentes peruanos, son “crónicas de lo imposible”, es decir, intentos indígenas de interpretar sus propias formas de pensamiento histórico y cosmológico en un discurso –como el histórico– de tipo occidental, sin que sus autores puedan evitar la difuminación de sus contenidos en el proceso, porque dichas formas narrativas se contradicen mutuamente. Juan Tama, por ejemplo, cuando narra su creación y unificación de los resguardos de Pitayó (1700) y de Vitoncó (1708) hace una reinterpretación de la historia como “lo que debería haber sucedido”; es decir, supone que él mismo fue quien venció a Calambás. Y, al hacerlo, hace suya la historia y fundamenta su liderazgo en una conquista militar que no es suya, pero en cuya línea moral él mismo se ubica. Haciendo uso de un documento administrativo, un título, logra varias cosas: establece una comunidad moral con el pasado militar de los nasas, se legitima a sí mismo como nasa y reúne los cacicazgos en una unidad territorial. Ahora bien, si los nasas definen la historia como “lo que debería haber ocurrido” y no como lo que ocurrió, para ellos la historia es el pasado vivo que es parte del presente y camino al futuro.

Alrededor de los textos de Tama, Lame y Niquinas se construyó una comunidad textual que no se debe confundir con la comunidad textual propia de las “religiones del libro”. En el caso de los nasas, los textos son transcripciones de narrativas orales y como tales pueden ser modificados más fácilmente que los textos escritos. Esta particular comunidad textual nasa, por el hecho de que la difusión escrita de sus textos es limitada, muestra, por una parte, el poco poder que los nasas tienen en una sociedad letrada como la colombiana; pero, por otra, refleja el carácter difuso del poder en Tierradentro. Es ante todo en actividades prácticas y rituales donde se comunican sus contenidos. Esa narrativa oral tiene la ventaja sobre la narrativa escrita de ser capaz de poner límites al control y la imposición jerárquica y total que rápidamente puede realizarse por medio de una narrativa escrita, pues, como dice Rappaport, ni siquiera Tama logró utilizar la imagen del cacique para conseguir un poder absoluto (2000: 27-30).

En el trabajo de Marta Rodríguez se puede ver cómo los nasas, en particular, y las comunidades indígenas del Cauca, en general, se han ido consolidando como grupos étnicos en el ámbito de la oralidad y cada vez más en el de una visualidad propia. Para lo segundo, el trabajo de Rodríguez ha sido clave en dos sentidos: en primer lugar, con el trabajo documental concertado con las comunidades indígenas que se inicia en 1970 para la realización de la película *Campesinos* y que continúa hoy, más de cuatro décadas después. Y luego mediante el proceso de formación a las comunidades para que ellas mismas realicen sus propios documentales. Este proceso se inició en 1992 con la realización de un taller de video-documental junto al cineasta boliviano Iván Sanjinés. Con este documentalista Rodríguez realiza la película *Memoria viva* (1992-1993), con base en las imágenes que los indígenas Antonio Palechor y Manuel Sánchez habían registrado de la masacre perpetrada en la hacienda El Nilo, donde fueron asesinados 21 indígenas. La participación de Palechor y Sánchez en la realización será el inicio de la formación de otros reconocidos videastas indígenas como Daniel Piñacué y el kankuamo Daniel Mestre. Se destaca la amplia producción de El Tejido de Comunicación de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN), que

ha producido sus propios documentales, como *Pa poder que nos den tierra* o *País de los pueblos sin dueños*.

REFERENCIAS

- Álvarez, Luis Alberto (1988). *Páginas del cine*. Medellín: Celeste, Universidad de Antioquia.
- Dagua, Abelino; Misael Aranda y Luis Guillermo Vasco (1998). *Guambianos: hijos del arcoiris y del agua*. Bogotá: Fondo de Promoción de la Cultura, Fundación Alejandro Ángel Escobar, Los Cuatro Elementos, Cerec.
- Gow, David D. (2010). *Replanteando el desarrollo: modernidad indígena e imaginación moral*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Lastra, Antonio (2008). Walter Mignolo y la idea de América Latina: un intercambio de opiniones. *Tabula Rasa*, 9, pp. 285-311.
- Muelas, Bárbara (1993). *Relación tiempo-espacio en el pensamiento guambiano*. Tesis de Maestría en Lingüística y Español, Universidad del Valle, Cali.
- Palacios, Marco (2012). *Violencia pública en Colombia, 1958-2010*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Paranagua, Paulo A. (ed.), (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Quijano, Anibal (1992). "Colonialidad y modernidad-racionalidad". En E. E. Bonilla (ed.), *Los conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas*. Bogotá: Tercer Mundo, Flacso, Libri Mundi.
- Quijano, Olver (2010). *Ecosimías. Visiones y prácticas de diferencia económico/cultural en contextos de multiplicidad*. Tesis de Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos. Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. Repositorio de tesis.
- Rappaport, Joanne (2000). *La política de la memoria: interpretación indígena de la historia en los Andes colombianos*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Rodríguez, Marta (1965). *Cine etnográfico y sociológico: cine verdad*. Bogotá: Helios.
- Rueda, Santiago (2009). *Una línea de polvo: arte y drogas en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor.

FILMOGRAFÍA DE MARTA RODRÍGUEZ

CINE EN 16 MM:

Nacer de nuevo (1986 - 1987), 30 min

Realización: Marta Rodríguez

Guion: Marta Rodríguez y Jorge Camelo

Producción: Fundación Cine Documental

Coproducción: Focine (Compañía de Fomento Cinematográfico)

Música original: Ivonne Caycedo

Fotografía: Jorge Silva y Juan José Bejarano

Foto fija: Lucas Silva

Sonido: Ignacio Jiménez (asistente), Sara Silva

Montaje: Gabriel González Balli, Marta Rodríguez, Piedad Ávila, Lucas Silva

Formato: 16 mm, color

Amor, mujeres y flores (1984-1989), 52 min

Realización: Jorge Silva y Marta Rodríguez

Fotografía: Jorge Silva, Juan José Bejarano, Jorge Ardila

Producción: Fundación Cine Documental, en asociación con FireFret Ltd., Londres; Jonatham Curling Channel 4 TV ACKED, Alemania, Swissaid, Suiza; Sintra-
inpoagro - Sindicato de base de las trabajadoras de las flores, Colombia

Música: Compositor: Iván Benavides; intérprete: Lucía; saxo: Antonio Arnedo

Formato: 16 mm, color

Nuestra voz de tierra, memoria y futuro (1974-1980), 90 min

Realización: Jorge Silva y Marta Rodríguez

Fotografía: Jorge Silva

Sonido: Ignacio Jiménez, Eduardo Burgos, Nora Drukovka

Música: Creada y dirigida por Jorge López

Ejecución musical: Grupo Yaki-Kandru; incluye chirimías y música original de los indígenas del Cauca, Arahuacos y fragmentos de *Polytope* y *Medea*, de Iannis Xenakis

Textos: Originales de los indígenas del Cauca y de los arahuacos, además de textos clásicos de los indígenas de México, Perú y Bolivia

Locución: Lucy Martínez, Benjamín Yepes, Santiago García

Actuación: Diego Vélez y los indígenas Gurrate y Julián Avirama

Máscara y maquillaje: Ricardo Duque; máscara basada en el grabado original de Pedro Alcántara; máscara del diablo: mito de la Huecada por el pintor Herrán

Colaboración: Comunidad Indígena de Coconuco, Cauca, y Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC)

Producción: Fundación Cine Documental y la colaboración del Instituto de Arte e Industria Cinematográfica (Icaic) de Cuba

Formato: 16 mm, blanco y negro

La voz de los sobrevivientes (1980), 16 min

Realización: Jorge Silva y Marta Rodríguez

Fotografía: Jorge Silva

Sonido: Ignacio Jiménez, Eduardo Burgos, Nora Drukovka

Música: Creada y dirigida por Jorge López

Ejecución Musical: Grupo Yaki-Kandru; incluye chirimías y música original de los indígenas del Cauca, Arahuacos y fragmentos de *Polytope* y *Medea*, de Iannis Xenakis

Colaboración: Comunidad Indígena de Coconuco, Cauca, y el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC)

Producción: Fundación Cine Documental

Formato: 16 mm, blanco y negro

Campesinos (1970-1975), 52 min

Realización: Marta Rodríguez y Jorge Silva

Producción: Fundación Cine Documental

Fotografía: Jorge Silva

Montaje: Marta Rodríguez y Jorge Silva
Música original: Jorge López, Grupo de investigación musical Yaki-Kandru, Benjamín Yepes
Formato: 16 mm, blanco y negro

Planas: testimonio de un etnocidio (1971), 40 min

Realizadores: Marta Rodríguez y Jorge Silva
Edición: Marta Rodríguez y Jorge Silva
Fotografía: Jorge Silva
Sonido: Óptico
Producción: Gustavo Pérez, director del Instituto Colombiano de Desarrollo Social (Icodes), la Fundación Cine Documental
Comentarios: Kepa Amuchastegui
Música: Grupos indígenas sikuane y gohagibos
Formato: 16 mm, blanco y negro

Chircales (1964-1971), 42 min

Realización: Marta Rodríguez y Jorge Silva
Fotografía: Jorge Silva
Comentarios: Marta Rodríguez y Jorge Silva
Locutor: Kepa Amuchástegui
Asesoría: profesor Hernando Llanos, politólogo
Formato: 16 mm, blanco y negro
Idea original: Marta Rodríguez

VIDEO

No hay dolor ajeno (2012), 23 min

Edición: Marta Rodríguez – Fernando Restrepo
Asistente de edición: Felipe Colmenares
Ilustración y diseño gráfico: Najle Silva, Vivi Escobar
Imágenes: Fundación Cine Documental, Investigación Social; Tejido de Comunicación Indígena del Cauca

Testigos de un etnocidio, memorias de resistencia (2007-2011), 52 min

Dirección: Marta Rodríguez
Guión: Martha Rodríguez, Carlos Bedoya
Fotografía: Jorge Silva, Fernando Restrepo, Alejandro Chaparro, Henry Caicedo, Emanuel Rojas
Montaje: Fernando Restrepo
Música: tradicional de pueblos indígenas de Colombia, Teto Ocampo, Mucho Indio, Ana y Jaime

Soraya, Amor no es olvido (2006), 52 min

Dirección: Marta Rodríguez
Producción: Fundación Cine Documental

Fotografía y edición: Fernando Restrepo
Música: Juliana “Cantaora”, músicos de Petrona Martínez y Etelvina Maldonado

Una casa sola se vence (2003-2004), 52 min

Dirección: Marta Rodríguez y Fernando Restrepo
Producción: Fundación Cine Documental
Fotografía y edición: Fernando Restrepo
Producción de campo: Alejandro Chaparro Martínez
Música: Colombia negra

Nunca más (1999-2001), 56 min

Realización: Marta Rodríguez y Fernando Restrepo
Producción: Fundación Cine Documental
Fotografía: Fernando Restrepo
Edición: Víctor Ruiz, Marta Rodríguez, Fernando Restrepo
Comentarios: Marta Rodríguez
Locución: Patricia Ariza
Música: los mismos protagonistas, que crearon un movimiento de resistencia cultural, registrando por medio de crónicas cantadas toda la historia del desplazamiento con los instrumentos y ritmos de las culturas afrocolombianas: currulao, chirimía y vallenato.
Colaboración: Comunidades Negras del Atrato Medio, Urabá chocoano

La hoja sagrada (2011), 53 min

Realización: Marta Rodríguez
Fotografía: Tarsicio Rincón Grecco, Fernando Restrepo, Alejandro Chaparro
Camarógrafos: Tarsicio Rincón Grecco, Fernando Restrepo, Alejandro Chaparro
Formato: Betacam SP
Sonidista: Saúl Duarte
Edición: Richard Nieto, Edgardo Acosta, Fernando Restrepo
Productor ejecutivo: Alejandro Chaparro M.
Productor de campo: Alejandro Chaparro M.

Los hijos del trueno (1994-1998), 56 min

Realización y montaje: Marta Rodríguez y Lucas Silva
Producción: Fundación Cine Documental, La Huit, Cités Télévision Villeurbanne
Música: Jorge López (Yaki-Kandru), Chirimías de Chicaquiú, Cauca
Sonido: Marion Provensal
Mezcla de sonido: Jean-Marc Shick
Montaje: Dominique Paris
Fotografía y Cámara: Lucas Silva
Participación: Centre National de la Cinematographie (CNC); Ministère de la culture et de la communication - Département des Affaires Internationales, Francia

Amapola: la flor maldita (1994-1998), 32 min

Realización y montaje: Marta Rodríguez y Lucas Silva

Producción: Fundación Cine Documental

Música: Chirimías del Cauca

Fotografía: Lucas Silva, Daniel Piñacué, Nelson Osorio

Participación: Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), Jesús Piñacué, cabildos y médicos tradicionales del Cauca.

Memoria viva (1992-1993), 30 min

Realización: Marta Rodríguez e Iván Sanjinés

Producción: Fundación Cine Documental

Música original: Jorge López

Investigación musical: Yaki-Kandru y Benjamín Yepes

Fotografía: Antonio Palechor, Manuel Sánchez

Montaje: Iván Sanjinés, Marta Rodríguez

Música: Chirimías del Cauca, Conjunto Inocencio Ramos

Colaboración: Jesús Piñacué, Departamento de Comunicaciones (CRIC), Consejo Regional Indígena del Cauca Antonio Palechor.

Los escenarios reales de la tragedia

Sandro Romero Rey

EN ENERO DE 2005, EL INVESTIGADOR Y SOCIÓLOGO ORLANDO FALS BORDA (BARRANQUILLA, 1925 - Bogotá, 2008) escribió, para el “Prólogo” de la nueva edición en dos tomos del libro *La violencia en Colombia*: “Este libro tormentoso y atormentado que llega a sus manos luego de cuarenta años de su primera aparición recoge la *tragedia del pueblo colombiano* desgarrado por una política nociva de carácter nacional y regional y diseñado por una oligarquía que se ha perpetuado en el poder a toda costa, desatando el terror y la violencia” (2010: 13; énfasis agregado). Ya se ha convertido en un lugar común el hecho de equiparar los grandes conflictos de la sociedad colombiana con la idea de la tragedia. Se habla, sin mayores diferencias, de “la Violencia en Colombia”, “el conflicto armado” o “la tragedia nacional” como si se tratase de un solo fenómeno que describe la fatalidad de los acontecimientos. Convertida en una nación polarizada por la intolerancia y la irracionalidad en sus más extremas manifestaciones, Colombia ha sido un país suramericano que se debate, a lo largo de su historia, entre las esperanzas de una paz duradera y el recrudecimiento de una guerra que parece no cesar nunca. Desde las ya legendarias batallas por la Independencia de la Nueva Granada, entre 1810 y 1819, han sido mucho más breves los momentos de reconciliación entre los habitantes de la sociedad que conforman la vasta geografía nacional, antes que la polarización de los múltiples enfrentamientos locales. A lo largo del siglo XIX, se intensificaron las guerras civiles que fueron consolidando la nación, balanceándose entre las ideas de corte conservador y las fuerzas progresistas que representaban las posiciones liberales. Unos años antes de la pérdida del otrora departamento de Panamá (ocurrida en el año 1903), con la clara injerencia de los Estados Unidos de América, la llamada Guerra de los Mil Días, entre 1899 y 1902, dejó regados en los campos a más de cien mil cadáveres de colombianos y hundió al país en la ruina. Poco a poco, la nación se reconstruye sobre los cuerpos de sus víctimas, hasta que, en 1928, la llamada “Masacre de las bananeras” se convierte en un nuevo hecho de violencia oficial de dramáticas consecuencias¹.

¹ Algunos libros de Gabriel García Márquez (*La hojarasca*, *Cien años de soledad*) o la novela *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio narran los acontecimientos vividos por los trabajadores de la United Fruit Company y la ulterior matanza en la plaza de Ciénaga, en el departamento del Magdalena. De igual forma, las obras

Según el citado libro *La violencia en Colombia*, los “antecedentes históricos de la Violencia” se enmarcan en la década del treinta, agudiza sus tensiones con el cambio de Gobierno de 1946, hasta “el año aciago de 1948” cuando es asesinado, el 9 de abril, el líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, en una céntrica calle de Bogotá. Gaitán se había convertido en un caudillo de honda aceptación popular, hasta el punto que se daba por sentado su seguro triunfo en las próximas elecciones presidenciales. Pero su asesinato (cuyos móviles y responsables nunca fueron establecidos) desató una guerra civil no declarada entre conservadores y liberales, en todo el país, de casi diez años. Hasta que, a partir del llamado pacto de Benidorm –firmado en 1956 en dicha municipio español, entre los dirigentes Alberto Lleras Camargo del Partido Liberal y Laureano Gómez del Partido Conservador–, se configuró el llamado Frente Nacional, en el que, durante cuatro períodos de cuatro años cada uno, ambos partidos alternarían el gobierno del país. De esta manera, entre 1958 y 1974, liberales y conservadores elegían por voto popular a sus representantes para las más altas responsabilidades del Estado, lo cual puso fin a la violencia partidista, pero, al mismo tiempo, excluyó de las decisiones nacionales a amplios sectores de nuevos modelos de oposición. Ejemplo notable fue el de las llamadas Guerrillas Liberales de los Llanos Orientales, quienes fueron víctimas, luego de su desmovilización, del asesinato de sus principales líderes². Los distintos focos de insurgencia campesina terminaron radicalizándose, hasta que, en 1964, el Ejército Nacional ataca a sangre y fuego el municipio de Marquetalia, donde se protegían reductos rebeldes de clara orientación comunista. Liderados por el jefe guerrillero Manuel Marulanda Vélez (conocido con el temible remoquete de “Tirofijo”), los campesinos lograron resistir y, como consecuencia nacieron las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), uno de los grupos insurgentes con mayor fuerza en el país. Poco tiempo después, inspirados en la gesta rebelde de Fidel Castro, el Che Guevara y demás líderes de la Revolución Cubana, nació el Ejército de Liberación Nacional (ELN), entre cuyos militantes se encontraba el sacerdote Camilo Torres Restrepo, quien perdió la vida en un choque con el Ejército en 1966 y se convirtió así en un nuevo mártir de los movimientos de izquierda latinoamericanos. Tras la creciente polarización de los distintos bloques socialistas en el mundo –y, en particular, motivados por el enfrentamiento entre la URSS y la República Popular China–, nace en Colombia una nueva escisión guerrillera, con el llamado Ejército Popular de Liberación (EPL), de clara influencia maoísta.

A partir de la década del setenta, la polarización del conflicto, con múltiples protagonistas –donde se puede destacar la defensa del orden establecido enfrentado a la insurrección de izquierda–, generó otro tipo de tensiones sociales, aunque el Es-

de teatro *Soldados* y *La denuncia*, del Teatro Experimental de Cali, con dramaturgia y dirección de Enrique Buenaventura, son destacados ejemplos de la presencia de la citada masacre en la historia del teatro colombiano.

² La revista *Semana*, en su balance de los acontecimientos más importantes del milenio en Colombia, consideró que la obra de teatro decisiva en la historia de las artes escénicas en el país era *Guadalupe: años sin cuenta*, Creación Colectiva del Teatro La Candelaria de 1975, con dramaturgia de Arturo Alape y dirección de Santiago García. La obra relata los acontecimientos que llevaron al asesinato de Guadalupe Salcedo, líder de las Guerrillas Liberales de los Llanos Orientales, con un montaje lleno de saltos en el tiempo, efectivos toques de humor y el extraordinario apoyo de la música llanera, interpretada por los mismos miembros del grupo. El Teatro La Candelaria alcanzaría a realizar casi 2.000 representaciones de la citada pieza. El grupo Rapsoda Teatro, de la Corporación Colombiana de Teatro, ha mantenido *Guadalupe: años sin cuenta* en su repertorio desde el año 1999.

tablecimiento se mantuvo con todos los esfuerzos por consolidar un orden político coherente que, a pesar de las violencias instaladas a lo largo y ancho del país, se vanagloriaba de representar “la democracia más estable de América Latina”. Mientras en Argentina, Chile, Brasil, Ecuador, Perú, Uruguay, Paraguay, Bolivia y buena parte de los países centroamericanos se instalaban las fuerzas militares y los golpes y la represión se convertían en tema de constante discusión mundial, en Colombia la democracia sabía sostenerse, pasando del polémico Frente Nacional a cuatrienios de tensa organización política. Sin embargo, en 1974, tras la denuncia de fraude en las últimas elecciones, nace el llamado Movimiento 19 de Abril (M-19), inspirado en las ideas de la Alianza Nacional Popular (Anapo), del líder populista Gustavo Rojas Pinilla. Pronto, el M-19 se convertiría en una fuerza insurgente de gran influencia en el país, con audaces golpes urbanos de efectiva popularidad (robo de la espada del Libertador Simón Bolívar, construcción de un túnel a través del cual sacaron más de cinco mil armas del Ejército Nacional, toma de la Embajada de la República Dominicana, entre otros golpes audaces). Pero no solo la confrontación política se encargaría de consolidar “la tragedia colombiana”. Aparece un nuevo detonante que servirá de gasolina para terminar de incendiar el paisaje nacional: las drogas. A lo largo de la década del sesenta, los movimientos estudiantiles en Occidente consolidan la música pop como gran fondo sonoro de la rebelión juvenil. Al mismo tiempo, las drogas tendrán una presencia definitiva en el cuerpo y el alma de toda una generación que necesitaba romper las barreras de una sociedad que, atravesada por lejanas guerras inaceptables –en especial la del sudeste asiático–, se convertía en la responsable de una rebelión que cambiaría los rumbos generacionales para siempre. Pero el “nuevo orden mundial” no estaba dispuesto a soportar la revolución de los excesos. Las sustancias psicotrópicas se convertirían en un nuevo demonio a combatir, al igual que “el comunismo”. Pero la ilegalidad de las mismas, en vez de reducir las a su mínima expresión, dio como resultado la creación de un monstruoso y lucrativo negocio de insospechadas consecuencias. En un principio, las drogas más temidas llegaban a Europa y Norteamérica desde el continente asiático. Pero, poco a poco, el trópico descubrió sus posibilidades alucinógenas y tanto la marihuana colombiana como la coca del Perú y de Bolivia se transformarían en apetecidos negocios delincuenciales.

A finales de la década del setenta, los traficantes de droga comenzaron a crecer en Colombia. Pero no solo la *Cannabis sativa* sería la hierba de exportación criminal. Al mismo tiempo, la cocaína colombiana comenzó a revelarse como el gran tesoro de los futuros carteles nacionales, los cuales se irían convirtiendo, gracias a los lucrativos beneficios de la ilegalidad, en los protagonistas del mejor negocio del mundo. Ante el alud de capitales desenfrenados –y la persecución oficial a los mismos–, los narcotraficantes se empeñaron en defender su imperio. Como posibles víctimas de la naciente industria del secuestro, el joven Pablo Escobar, junto a los futuros miembros del llamado Cartel de Medellín, organizan el escuadrón Muerte a Secuestradores (MAS), para combatir a las guerrillas de izquierda. La espiral de la violencia crece en Colombia hasta que “la tragedia colombiana” vuelve a tener un nuevo clímax de desastre: entre el 6 y el 7 de noviembre de 1985, el movimiento guerrillero M-19 se toma el Palacio de Justicia, en plena Plaza de Bolívar de Bogotá. El Gobierno nacional se resiste a negociar. El Ejército se toma a sangre y fuego el edificio. Más de cien muertos, entre rehenes y guerrilleros, es el resultado de la nefasta jornada. Se rumora, sin que se confirme, que

los narcotraficantes apoyaron la toma del grupo guerrillero para que borrarán todos sus expedientes guardados en el templo de la jurisprudencia nacional. La nueva hojarasca colombiana está determinada, de una manera cada vez más evidente, por los grandes carteles de la droga y, en particular, por los carteles de Medellín y Cali, que, para completar los enfrentamientos, se odian entre sí. Obnubilado por el poder, Pablo Escobar, la cabeza visible de los traficantes de cocaína, se lanza a la política, pero, poco tiempo después, es desenmascarado. Escobar y los suyos se hunden en la clandestinidad y, entre 1984 y 1993, le declaran una guerra sangrienta al Estado colombiano, con escalofriantes actos de intimidación. Durante dichos años de horror absoluto, asesinan a cuatro candidatos presidenciales, hacen explotar un avión comercial, destrozan con una bomba de alto poder el edificio del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS), ejecutan a cientos de policías, organizan sofisticados comandos paramilitares con asesoría extranjera, construyen una cárcel para sus propias necesidades y se fugan a su antojo cuando el gobierno desenmascara sus delirantes abusos. Finalmente, Escobar es abaleado por la policía colombiana, cuando trataba de huir por los techos de uno de sus refugios clandestinos en la ciudad de Medellín.

El látigo sangriento del narcotráfico en Colombia obligó a que la sociedad civil se levante, para convocar a una gran Asamblea Nacional Constituyente, la cual cambia la antigua Constitución Política de 1886 por una nueva que pronto será conocida como la “Constitución del 91”. Algunos grupos guerrilleros se desmovilizan (en especial, el M-19 y el EPL), pero “la tragedia nacional” no cesa: los grupos paramilitares de extrema derecha se consolidan y la batalla entre el Ejército Nacional, las guerrillas de izquierda (FARC y ELN) y las llamadas “Autodefensas” (Autodefensas Unidas de Colombia, AUC)³ multiplican la irracionalidad del conflicto, llenando de masacres y de atentados las zonas rurales del país. En el año 2000, el gobierno del presidente Andrés Pastrana firma el llamado “Plan Colombia” con los Estados Unidos, por 6.000 millones de dólares en 10 años, con el cual se fortifica la infraestructura de la defensa en el país. Pero, en lugar de debilitar el negocio de la droga, su creciente represión la convierte en un generador de lucro cada vez mayor. Al mismo tiempo, el presidente Pastrana intenta, durante su gobierno (1998-2002), adelantar diálogos de paz con las FARC. Se desmilitariza una zona (del tamaño de Suiza) en el Caguán. Pero, luego de dos años de conversaciones, el proceso se rompe ante la persistencia de las guerrillas por continuar con el secuestro “como arma de lucha”⁴.

En el año 2002, se elige como presidente al polémico y carismático Álvaro Uribe Vélez, quien, con las banderas de la guerra, desmonta los grupos paramilitares y se lanza a combatir con vehemencia a los ejércitos insurgentes de izquierda. Apoyado en su creciente apoyo popular, Uribe lidera una reforma constitucional para reelegirse y su gobierno se extiende por cuatro años más⁵. Su polémica administración tuvo muy buen respaldo en amplias zonas del país, pero, al mismo tiempo, fue cuestionada por la oposición y defensores de los derechos humanos ante constantes atropellos a la

³ Las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) se crean en 1997 y “marcan el inicio de una campaña nacional de matanzas con la masacre de Mapiripán” (Ferry, 2012: 173).

⁴ A propósito del tema, el expresidente Andrés Pastrana Arango publicó el libro *Memorias olvidadas* (2013), donde da su versión de los hechos, con algunas anécdotas desconocidas por la opinión pública.

⁵ Álvaro Uribe Vélez fue presidente de Colombia durante dos periodos consecutivos: 2002-2006 y 2006-2010. Aunque se intentó que fuese elegido para un tercer mandato, la Corte Constitucional negó dicha posibilidad.

población civil y, en particular, por los llamados “falsos positivos”, actos en los que se ejecutaba a inocentes para luego hacerlos pasar como trofeos de guerra. En el año 2010, al no poder Uribe participar en la contienda electoral, se lanza como candidato de su partido Juan Manuel Santos, quien fue su exitoso ministro de Defensa⁶. Una vez en el gobierno, tras algunos golpes exitosos contra la guerrilla (el Ejército dio de baja a los líderes conocidos como “Mono Jojoy” y “Alfonso Cano”), Santos da un giro radical en las políticas represivas del Estado y sorprende al mundo con una propuesta de diálogos de paz que generan una nueva esperanza nacional para terminar con la salvaje violencia, que parece no tener fin. Mientras estos diálogos se adelantan, los reductos paramilitares se han convertido en temibles Bacrim (bandas criminales) y los grandes carteles de la droga se transforman en pequeños grupos de narcotraficantes, quizás más sangrientos que los legendarios de Medellín y Cali. La tragedia colombiana pareciera tener un permanente conflicto sin un claro desenlace a la vista.

En este tenso paisaje, entre el desastre y la esperanza, las artes escénicas se han desarrollado con su dosis de reflexión, diversión, denuncia o sublimación. En los dos tomos publicados por el Ministerio de Cultura de Colombia denominados *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto* (Bogotá, 2012-2013), se establece un mapa posible de las principales manifestaciones escénicas que dan cuenta del panorama de la fatalidad nacional. Articuladas las urgencias sociales y necesitados de explicaciones ante una realidad que se ha tornado cada vez más injusta y delirante, los dramaturgos, actores, directores, bailarines, artistas plásticos, técnicos de luces, de sonido o videoartistas, se han visto en la necesidad de encontrar mecanismos para inscribir sus procesos creativos en el maremágnum social en el cual les ha tocado vivir. Si bien es cierto que el teatro colombiano nació como un apéndice de las formas más convencionales del teatro español (sainetes, zarzuelas, teatro costumbrista, farsas, comedias de enredo, melodramas), pronto los creadores criollos comenzaron a sentir la necesidad de expresarse acerca del desconcertante entorno social que los envolvía. Pero ha sido muy difícil escribir –y sobre todo representar– “la realidad inmediata”, según la expresión del director Santiago García. El teatro colombiano ha ido, poco a poco, inventándose sus metáforas para desentrañar, desde el fondo, las arbitrariedades nacionales. A veces, cuando el teatro quiso ilustrar, de la manera más directa posible, los acontecimientos cotidianos o, en el peor de los casos, la violencia y las injusticias sociales, los resultados han sido decepcionantes. En un movimiento teatral que nació sin raíces potentes para poder sustentarse, los creadores escénicos han tenido que recurrir a todo tipo de clasicismos, como una manera muy peculiar de inventarse nuevas vanguardias. En este curioso mundo al revés, se instalan las representaciones de la tragedia griega en Colombia. Muchos de los montajes basados en las obras emblemáticas de Esquilo, Sófocles o Eurípides han tenido preocupaciones esenciales, profundas, de naturaleza casi metafísica, donde el actor/persona/personaje se interroga sobre sí mismo y su lugar frente a la vida y la muerte. Hay una segunda tendencia, quizás la más fuerte, donde se utiliza la tragedia griega como un recurso para que el público establezca relaciones con el entorno social y lo político del presente. Y esta nueva manifestación representacional se nutre de la idea de considerar el

⁶ Durante el período de Santos como Ministro de Defensa se consiguió, entre otros triunfos estratégicos, la liberación de la excandidata Ingrid Betancourt, secuestrada durante seis años por las FARC.

conflicto colombiano como la *tragedia* de una sociedad, entendiendo el término como un fenómeno sin resolución, cuyo desenlace siempre conducirá a sus protagonistas por los caminos del desastre.

No es muy claro si las tragedias griegas puestas en escena entre 1954 y 1970 tenían una intención reflexiva con respecto a la sociedad colombiana. Tanto el *Edipo rey* de la Radio Nacional de Colombia como el *Edipo rey* del TEC o la *Electra* dirigida por el argentino Roberto Arcelux en Cali perseguían, al menos de manera consciente, establecer un diálogo con la realidad nacional, con esos últimos años del llamado período de “La Violencia” y los primeros tiempos de reconciliación del Frente Nacional. No sería sino hasta 1970 cuando la Casa de la Cultura, en su tránsito para convertirse en Teatro La Candelaria, comienza a establecer diálogos políticos a través de sus obras. Aunque *La Orestíada*, en la versión escrita por Carlos José Reyes, no es una obra que toque la realidad colombiana de manera directa, sí será un punto de partida para establecer alegatos con respecto al mundo del poder, en tránsito de una sociedad salvaje camino del Estado de derecho. De otro lado, *La Orestíada*, dirigida por Santiago García, tiene una intención política en la manera como se asume su puesta en escena: no se trata de un montaje de complicadas escenografías y de ambiciosos vestuarios, sino de un dispositivo escénico inscrito en lo que Grotowski llamaba “el teatro pobre”. Es decir, un teatro desprovisto de arandelas, donde el epicentro de la representación es el cuerpo del actor. Desde la década del sesenta, el llamado “Nuevo Teatro Colombiano” comienza a pelear por desmarcarse de los grandes artificios de la representación. Poco a poco, se establece como un movimiento que quiere dirigirse hacia un público distinto al “espectador ilustrado”. De allí que *La Orestíada* sea concebida como una suerte de “teatro didáctico”, dentro de los parámetros brechtianos, dirigido al sacrosanto público popular, nuevo protagonista de los acontecimientos escénicos nacionales. En esta misma época, el joven director Álvaro Arcos estrena una exitosa versión estudiantil de *Antígona*, en el departamento del Valle del Cauca. Es curioso que tanto La Candelaria como Arcos –quienes, con el tiempo, se concentrarían en hacer obras de alto compromiso político– hubiesen recurrido a los griegos para establecer sus primeras herramientas de reflexión filosófica acerca del mundo que los rodeaba. En el caso de Arcos, su trabajo derivaría en diversas obras, claramente influidas por el realismo socialista de influencia china –son los años en los que las célebres polémicas del llamado “Foro de Yenán” están a la orden del día– y su teatro se convierte en un espacio para ondear rojas banderas sobre la escena. Su *Antígona*, por consiguiente –basada en las versiones de Bertolt Brecht y de Enrique Buenaventura–, se concentraba en el carácter rebelde del personaje y en su lucha en contra del poder establecido. Este trabajo ejemplifica una tendencia muy generalizada en Colombia con respecto al teatro que tiene su epicentro de acción en las escuelas, las universidades e incluso los colegios de secundaria: el hecho de recurrir a los clásicos como una tabla de salvación para hablar del presente con la didáctica comodidad del pasado. Y, por supuesto, *Antígona* es un excelente punto de partida para hablar de la realidad, del joven que se rebela contra sus mayores, del sacrificio en pos de un ideal, hasta el punto de convertir a la protagonista de la tragedia de Sófocles en una suerte de Che Guevara de la antigüedad. Incluso, en una película colombiana de 1986, titulada *A la salida nos vemos* y dirigida por el realizador vallecaucano Carlos Palau, se puede ver toda una larga secuencia en la que un grupo de estudiantes de un colegio de provincia ensaya una versión naif de los acontecimientos del drama. La his-

toria de la hija de Edipo ha dado muchas vueltas académicas y ha terminado por convertir a la heroína en una líder juvenil de más de diez versiones realizadas en Colombia a lo largo de sesenta años de historia reciente. Ya George Steiner lo sospechaba en su estudio *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, cuando se hacía una pregunta pertinente: “¿en qué medida la experiencia personal que tiene uno de la *Antígona* de Sófocles es un producto del palimpsesto de comentarios y juicios que ahora cubren el ‘original’?” (2013: 325). En efecto, si se hace un recorrido a través de las distintas versiones realizadas en Colombia a partir de la historia citada, son pocas las versiones que parten directamente del texto original en griego (por no decir ninguna): hay versiones de Griselda Gambaro y de Janusz Glowacki, dramaturgias “originales” de Patricia Ariza, de Carlos Satizábal, de Carlos Araque. En el nuevo milenio, el historiador sueco Roland Anrup ha tomado el mito de *Antígona* para hablar de la realidad colombiana, en los extensos estudios titulados *Una tragedia a la colombiana* (2008) y *Antígona y Creonte. Rebeldía y Estado en Colombia* (2011). En todos estos ejemplos, *Antígona* se instala en el país suramericano o, por lo menos, su rebeldía contra el poder sirve de ejemplo, desde las inmensidades del pasado, para hablar de las dementes arbitrariedades de los gobernantes contemporáneos. En todos los ejemplos, es probable que la *Antígona* de Sófocles salga triunfante, en la medida en que su supervivencia se mantiene intacta al atravesar los mares de la tierra y los océanos del tiempo. Sin embargo, los riesgos de la representación de los textos clásicos siguen siendo los mismos que anotaba el citado George Steiner en 1961:

La leyenda antigua es como oro maleable batido por el arte previo. Para el poeta la mitad del trabajo ya está hecha antes de que se levante el telón. El público está familiarizado con la historia y no le es necesario elaborar una intriga creíble. Puede proceder a idear variaciones siniestras o burlonas sobre temas que ya tiene a su alcance y cuya mera presencia deja oír la nota trágica. El resultado puede ser momentáneamente cautivador; puede solazar o excitar nuestros nervios estragados. Pero no puede eludir esa sensación de cosa rancia que invade cualquier baile de máscaras cuando rompe el día (2011: 257).

Este problema será una constante no solo en la representación (o reescritura) de *Antígona* sino en la manera como se asumen los mitos clásicos desde la contemporaneidad.

En el caso específico de Colombia, el hecho de instrumentalizar la tragedia griega para que sirva como detonante reflexivo de su realidad conflictiva conlleva distintos desafíos, más allá de la consolación ideológica que el recurso permite. Si se miran los tiempos, entre 1954 y 1970 se inauguran las representaciones de algunas tragedias griegas “en estado puro”, tratando de traducir sobre la escena suramericana la gran tradición universal, en una especie de *nuevo* neoclasicismo en el *nuevo* mundo. Entre 1970 y 1982 prácticamente no hay referencias de montajes significativos de la tragedia griega. Hasta que, comenzando la década del ochenta, regresan a Colombia las versiones y los acercamientos a los grandes mitos. Si se analiza lo que sucedía con el teatro local en la década del setenta, se puede ver que casi todos los grupos de importancia se lanzan a la búsqueda de temáticas y dramaturgias que tuviesen que ver con *La Historia*. La militancia teatral es evidente y proliferan las puestas en escena que quieren establecer diálogos directos con una época en la que estaba terminando

el Frente Nacional y los nuevos sectores de la izquierda pedían a gritos un espacio político en la sociedad. El teatro forma parte activa de dichos debates y, apoyados en los movimientos estudiantiles y populares, se opta por formas artísticas que estén al servicio de la búsqueda de una *nueva* sociedad –no en vano, el movimiento teatral del momento se llamó “Nuevo Teatro Colombiano”–. En la década del ochenta, empieza a cobrar gran importancia el llamado “teatro comercial” en las grandes ciudades de Colombia –en particular, en Bogotá–, alrededor del Teatro Nacional y sus obras apoyadas en el estrellato de los actores de la televisión. La crisis de la izquierda toca fondo y, con ella, el teatro debe encontrar nuevas maneras de acercarse al público, puesto que el llamado “teatro panfletario” o “de pancarta” satura y aleja a toda una generación de espectadores, la cual considera que las artes escénicas se han convertido en una maquinaria de propaganda política, antes que de exploración estética. Es en este momento cuando vuelve a hacer su aparición la tragedia sobre los escenarios locales⁷. Y el regreso a los orígenes conlleva una necesidad por encontrar una manera de ritualizar, de crear grandes cantos de difuntos, una suerte de elegías inmemoriales para recuperar recursos formales que aspiran a la profundidad y, al mismo tiempo, a hablar, de alguna manera, del presente. Pero, de nuevo, el gran problema de la representación de los textos clásicos salta a la vista. Tanto en las versiones académicas de las tragedias (*Las troyanas* de Gustavo Cañas o *Fatum* de Sandro Romero Rey) o los trabajos de corte profesional (*Edipo rey* del Teatro de la Memoria o *Edipo rey* del Pequeño Teatro de Medellín), todas ellas aspiraban a encontrar una “nueva espiritualidad” en sus propuestas, alimentadas, quizás, por tendencias como la del Odin Teatret y la llamada Antropología Teatral, en la que la recuperación del pasado se convierte en una nueva manera de asumir la vanguardia.

Representar una tragedia griega en Colombia implica poner en tela de juicio distintos modelos de percepción: por un lado, es una manera abierta de enfrentar el realismo⁸. Aunque el teatro nunca ha sido una forma del entretenimiento de amplias masas, de todas maneras ha existido en el país una batalla contra el fantasma del llamado “teatro burgués”, combatiéndolo desde las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX, a través de la búsqueda de una dramaturgia nacional o, cómo no, desde la recuperación de una tradición casi inexistente. La tragedia griega, por consiguiente, puede dar un parte de novedad sobre los escenarios, pero, al mismo tiempo, ante un público acostumbrado a la diversión mediática o a los inmediatismos políticos, su representación representa un desafío de múltiples consecuencias. Es muy probable que, desde el punto de vista del análisis (semiológico, sociológico, filosófico, psicoanalítico), su representación implica un desafío de múltiples consecuencias. La prueba de ello está en los estudios citados de Roland Anrup, donde las ropas ideológicas de Antígona pueden casar, de manera efectiva, en el análisis de la temible situación política co-

⁷ No solo la tragedia griega: el Teatro Libre de Bogotá, que durante los años setenta fue un grupo de tendencias estéticas radicalmente maoístas, da un vuelco y pone en escena montajes memorables de Shakespeare, entre los que se destacan sus versiones de *El rey Lear* (1978) o *Macbeth* (1985), junto a distintos títulos del gran repertorio universal. Por su parte, el Teatro La Candelaria estrenaría su obra *Corre, corre, chasqui Carigüeta* (1985), inspirada en una “tragedia” inca sobre la muerte de Atahualpa.

⁸ Steiner, desde la perspectiva del teatro europeo de los años cincuenta, asume un planteamiento similar al irse lanza en ristre contra el llamado “teatro comercial”: “La perspectiva del teatro comercial realista es ciega como una cámara fotográfica y cada año se acerca más al corazón mismo de la monotonía” (Steiner, 2011: 242).

lombiana. El problema se presenta cuando se observan los montajes y se analizan sus resultados teatrales. Una vez más, apoyados en Steiner, “cada vez que los dioses muertos han sido convocados ante las candilejas modernas, han traído consigo el olor de la putrefacción” (2011: 260). Y se apoya en un recuerdo de T. S. Eliot acerca de la puesta en escena de su obra *Reunión de familia* –basada en los acontecimientos esenciales de *La Orestíada* de Esquilo–, donde los elementos que pretendían estar resueltos en el papel –en particular, la entrada física de las Furias al escenario– se desbarataban en la imagen (en Steiner, 2011: 259). En el caso de las distintas Antígonas colombianas, las intenciones políticas y sociales pueden estar plenas de obviada. Pero, ¿qué se pretende con estas representaciones? Alejados del tema de la catarsis, ¿será posible que la rebeldía de la hija de Edipo les “hable” a los escépticos y desencantados espectadores del siglo XX, del siglo XXI? No hay, por el momento, respuestas generales. Habría que analizar los casos específicos, puesto que cada montaje presenta recursos expresivos particulares, los cuales cambian, de manera definitiva, el tipo de acercamiento con los espectadores. De todas maneras, los desafíos escénicos son evidentes y los problemas de directores y actores locales no son muy distintos a los que aludía Eliot en su reflexión sobre los frustrados acercamientos a las fantasmagorías antiguas. Desde la perspectiva del análisis sociológico, los textos clásicos son grandes parábolas que saben convivir con los distintos presentes en los que les ha tocado batallar. Una vez más, Steiner: “la total autoridad del clásico es de tal condición que puede absorber sin perder su identidad las milenarias incursiones que se hagan en él” (2013: 326). Cuando Roland Anrup habla de la “Colombiantígona” o de la “Colombiacreonte” y establece comparaciones entre la resistencia civil con la heroína griega o entre el expresidente Álvaro Uribe con el dictador de Tebas, la lectura es factible, porque los elementos referenciales son pertinentes de establecer desde el mundo de las ideas, sin que la hoja en blanco salte en pedazos. De la misma manera, los extensos estudios de la investigadora colombiana Marta Cecilia Vélez Saldarriaga sobre los mitos griegos y su conexión con la idea de lo femenino permiten acercamientos que van desde la dimensión científica hasta los artificios de la poesía, sin mayores problemas con el texto del cual provienen (2004; 2007) –“La Antígona de Sófocles no sufrirá a causa de Lacan”, diría el citadísimo Steiner–. El gran dilema se presenta en el momento en que los textos antiguos saltan del papel al escenario. Las palabras escritas ya no bailan de un modelo teórico a otro, y no solo se ponen en cuestión las formas de representación, sino la verosimilitud misma del texto fuente. En ese momento, parafraseando la anterior frase de Steiner, la Antígona de Sófocles sí sufrirá a causa de los directores que se sirven de ella. Porque, así se recurra a las mejores traducciones y los versos del poeta sean repetidos palabra por palabra en un tortuoso ejercicio de fidelidad, la lectura escénica puede proporcionar nefastos complementos, al punto que, en lugar de enriquecer el modelo, sí puede hacerlo estallar en pedazos. Cada uno de los pasos de la tragedia es una figura retórica que determina la dimensión de los mitos que narra. Cuando los personajes se descontextualizan, se convierten en metatextos o simplemente se los “agiliza”, se corre el riesgo de la trampa, de tomar los elementos de las tragedias antiguas como puntos de partida, pero los puntos de llegada serán hartos distintos. Sin embargo, ¿no ha sido siempre así? Representar una obra de teatro fuera de su entorno, desafiando el paso de los años o de los siglos o de las barreras culturales, ¿no es un inevitable ejercicio de reacomodamiento? Una puesta en escena es similar a una

traducción. Cuando *Antígona* pasa a sus distintas versiones en español, en inglés, en mandarín, aparece un nuevo acto de interpretación, el cual consiste en poner sobre nuevas capas de piel un piélagos de palabras prestadas. De la misma forma, el discurso político para el siglo XX, el cual proviene de un texto escrito y puesto en escena en el siglo V antes de Cristo, se convierte en un homenaje del presente hacia el pasado, pero, al mismo tiempo, en una manera de jugar con lo desconocido. El gran reto de un director de escena contemporáneo es el de encontrar las herramientas adecuadas para que el coro, el *deus ex machina*, los versos y los lamentos, los asesinatos en la trasescena o las batallas narradas cobren potencia para el espectador de los nuevos tiempos y que este no se sienta obligado a soportar la cultura, sino que el conjunto de elementos de la puesta en escena convierta a Esquilo, Sófocles o Eurípides en sus efectivos contemporáneos.

A partir de 1990, la tragedia griega en Colombia tiene un significativo renacimiento. Como si hubiera llegado una orden desde el más allá, no ha habido un solo año en el país en el que no se monte, al menos, una tragedia griega. Compañías estables, escuelas de teatro, grupos universitarios, grupos experimentales, colectivos efímeros o proyectos interdisciplinarios, en algún momento, recurren a los modelos del teatro antiguo para hablarle al presente con otros ritmos y otras sensaciones. Si cuarenta años atrás era difícil contar con uno u otro montaje circunstancial relacionado con el tema, ahora los esfuerzos se multiplican y, al mismo tiempo, la posibilidad de agrupar dichas experiencias en un solo bloque creativo se hace más palpable. Pero no es posible encontrar denominadores comunes, como no es posible trazar “ismos” o categorizar por géneros las artes escénicas en el mundo, a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Lo que sucede con los montajes de la tragedia griega en Colombia, a partir de 1990, tiene que ver con la manera como el teatro encuentra nuevas identidades sobre el escenario, su territorio natural. No es objeto del presente análisis establecer posibles rutas en una cartografía que aún está por construirse. Pero sí es pertinente encontrar de qué manera la tragedia griega puede servir, en un país como Colombia, para establecer modelos de reflexión política, gracias a las distintas lecturas que se puede realizar de ella sobre las tablas. En primer término, es preciso aclarar que, a partir de la década del noventa, el teatro colombiano comenzó a establecer otro tipo de relaciones con los grandes conflictos nacionales. Las figuras maniqueas (buenos/malos, explotadores/explotados) en la representación teatral entraron en crisis y la pluralidad de arquetipos se hizo presente con múltiples tendencias. Por un lado, se puede establecer un nuevo tipo de ritualidad sobre la escena. Desde obras como *O Marinheiro*, pasando por *El hilo de Ariadna*, *Oráculos* u *Orestea ex machina*, se puede notar que, en estas experiencias, se permite un nuevo tipo de emocionalidad y la relación entre el público y la creación teatral se acerca a la conmoción interior, liberándose de las limitadas interpretaciones del distanciamiento brechtiano. Pero, al mismo tiempo, estas inquietantes ceremonias del desgarramiento permiten encontrar un tipo de lectura de la realidad mucho más profunda y compleja y le exigen al espectador conexiones con la vida que no son inmediatas, sino que se encargan de confrontar el sinsentido del mundo real a través de nuevas formas expresivas. Si se revisa el listado de puestas en escena que, a partir de 1990, se basaron en tragedias griegas, se puede señalar que un buen número de ellas se ha preocupado por la reflexión política, la denuncia social o el lamento ante las injusticias, utilizando *tan solo* los personajes, las

estructuras o simplemente los nombres de algunas tragedias emblemáticas. Entre estos montajes se pueden destacar: *Anotaciones a pie de página de 'Edipo rey' de Sófocles* de Pawel Nowicki, *Medea húngara* de Arpad Goncz/Patricia Ariza, *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro/Jairo Santa, *Las troyanas* de Eurípides/Sartre/Pere Planella, *La Orestíada* de Esquilo/Ricardo Camacho, *Antígona* de Sófocles/Paolo Magelli, *El viaje de Orestes* de Dubián Gallego, *Antígona y actriz* de Carlos Satizábal, *Antígona* de Patricia Ariza, *Medea* de Luis Daniel Abril, *Las troyanas* de Eurípides/Sartre/Juan Carlos Moyano, *El insepulto (o yo veré qué hago con mis muertos)* del Teatro El Trueque, *El grito de Antígona vs. La nuda vida* del Teatro La Máscara o *Antígona en New York* de Janusz Glowacki/Luz Marina Gil, entre otros. Cada uno de ellos tiene una preocupación con el presente de sus intérpretes. ¿A qué se debe esta “necesidad” de hablar de la realidad a través de los clásicos? O, de manera inversa, ¿por qué se quiere “contaminar” los textos fundacionales de la historia del teatro en Occidente con realidades que, en apariencia, no les pertenecen? La investigadora Marina Lamus Obregón intenta un seguimiento del fenómeno:

Los integrantes de los colectivos que escogen las obras comienzan con la lectura de un grupo de ellas, y la elección final recae sobre aquella que responde a las preguntas que se han formulado, con antelación, o está motivada en un mandato interno crítico. Esta posición no es individual sino colectiva. Así mismo, hay un ejercicio de selección al adaptar la dramaturgia, los diálogos, las palabras, al redactar giros lingüísticos y poner los énfasis, que posiblemente serán reforzados en los montajes. Por lo cual, toda esta labor no se queda solamente en una reconstrucción poética, en donde prima lo bello o la práctica arqueológica teatral (Lamus, 2013: 27).

Este conjunto de montajes se inscriben en un necesario balance establecido por los investigadores teatrales, quienes han empezado a encontrar todo un “género” o, mejor, una tendencia dentro de las artes escénicas nacionales. Estudiosos del tema como la citada Marina Lamus Obregón, Enrique Pulecio, Hernando Parra, Ana María Vallejo o, en particular, Carlos José Reyes han encontrado en la violencia colombiana una manera de unificar las múltiples dramaturgias de la segunda mitad del siglo XX en Colombia y los primeros años del nuevo milenio. Las versiones de la tragedia griega representarían una parte importante de dicha tendencia.

A partir de 1990, la historia de Colombia comienza a fracturarse. La puesta en marcha de todo un proceso de reescritura de la Constitución Política implicó que la sociedad se sacudiese desde sus propios cimientos y se diera paso a la utopía de un nuevo orden social. Tras dos décadas bajo la égida de la nueva Carta, los resultados son ambivalentes y no se puede decir que dicho acontecimiento marcó el tránsito hacia la consolidación de una efectiva convivencia social. En este proceso, el teatro colombiano coincidió, con sus profundas reformas, en lo que Hans Thies Lehmann denominaría “el teatro post-dramático”, en el que desaparece la “tiranía” del texto y el acontecimiento escénico está regido por otros lenguajes que, en la mayoría de los casos, van a contracorriente de la palabra. Las representaciones políticas de la tragedia griega no se inscriben, de manera estricta, en dicha denominación, sino que se mantienen, en la mayoría de los casos, dentro de las coordenadas originales. A veces, se conservan las grandes fuerzas en conflicto –víctimas-victimarios: de allí que *Antígona* tenga un protagonismo especial en el número de adaptaciones realizadas en el teatro

colombiano—. Pero las alternativas de representación se diversifican, como lo anota Enrique Pulecio en su estudio sobre las dramaturgias del conflicto: “Teatro ceremonial, de creación colectiva, documental y testimonial, teatro dramático, postdramático, de performance. O según sus estilos, como teatro posmoderno, restaurativo tradicionalizante, posdramático, pluridimensional e intraespectacular” (2013: 36). De otra parte, el hecho de recurrir a la tragedia griega como punto de partida complementa una tendencia que se hizo muy común desde finales de la década del ochenta y es el hecho de regresar a los orígenes para hablar del presente. El mismo Pulecio se hace la pregunta en su texto: “¿Por qué la experimentación teatral, las actividades de los laboratorios y la investigación se han dirigido hacia la creación de una obra mítica y ritualista?” (p. 60). La respuesta tiene tanto de largo como de ancho, pero, en lo que respecta a la tragedia griega, el asunto habría que plantearlo de manera inversa: ¿Por qué las obras de inspiración religiosa han servido como punto de partida para la experimentación teatral? Es muy probable que la necesidad de una metatextualidad puesta al día ayude a entender esta multiplicación de lenguajes, en los que el rock se funde con Eurípides, las violentas comunas populares de Medellín sirven de telón de fondo para la caída de Troya o las videoinstalaciones nos muestran los cuerpos frágiles de una Electra amamantada por una serpiente. Así mismo, la fusión de lenguajes ayuda a crear el conjunto de interpretaciones de unos textos, en apariencia inamovibles, los cuales son transformados al antojo de los colectivos teatrales.

En esta colección de Bacantes y de Orestíadas, de Electras y de Antígonas, de Edipos y de Troyanas, ¿hay posibilidad de encontrar una suerte de catarsis social, en la que se puedan develar los misterios de las atrocidades de un país en guerra? Es muy difícil que ello suceda. Las experiencias con la tragedia griega en el teatro colombiano no son acontecimientos masivos, no son cubiertas mediáticamente ni tienen una resonancia social evidente. Es muy probable que ni víctimas ni victimarios se hayan dado cuenta de que se habla de ellos a través de extrañas formas representacionales y que un país (confundido entre la postmodernidad y el génesis) a duras penas sí logra entender que, en alguna catacumba escénica, se representan sus dramas. Sin embargo, se recurre a ella porque se considera que, al abrigo de la palabra “tragedia”, se está recurriendo a una suerte de vehículo del dolor que puede servir de consuelo y ser un instrumento de denuncia o, si se quiere, puede representar el trasfondo salvaje en el que se encuentran todas las tensiones de la condición humana. Elizabeth Vandiver recuerda las definiciones que la palabra tiene en lengua inglesa (que no son muy distintas a sus equivalentes en otros idiomas, incluido, por supuesto, el español): por un lado, la tragedia

... as a theatrical term, the modern dictionary definition is “a drama in verse or prose and of serious and dignified character that typically describes the development of a conflict between the protagonist and a superior force (as destiny, circumstance, society) and reaches a sorrowful or disastrous conclusion” (Webster’s Third New International Dictionary, Unabridged. 1961) (2000: 5).

Al mismo tiempo, Vandiver recuerda: “in every speech, tragedy is often used non-theatrically to mean merely ‘something very sad’. This definition is reflected in two of the other meanings given by Webster’s: ‘1. A disastrous, often fatal, event or

series of events. 2. An unfortunate, sad, or discouraging occurrence or situation'. The link is clearly the idea of disaster and/or sadness". Y apunta, finalmente: "In ancient Athens [...] Plays were categorized as tragedies by their form and their time and place of performance, not by the 'sadness' of their plots" (p. 5). Esta confusión de términos está presente, de manera continua, en casi todas las puestas en escena que quieren convertir a la tragedia griega en una suerte de bandera libertaria, donde grandes héroes o grandes víctimas regresan desde el pasado para iluminar la farragosa oscuridad del presente. La poesía, las artes visuales, la novela, el cine, las artes escénicas, todas a una, se encuentran ante la disyuntiva de ser testigos de su tiempo o de pensar en que la mejor manera de ser subversivos con la realidad es alejándose al máximo de ella. Por lo menos en los mejores ejemplos aquí consignados, la tragedia griega pareciera brindar un elegante equilibrio entre el horror inmediato y la utopía de otros tiempos peores.

REFERENCIAS

- Anrup, Roland (2008). *Una tragedia a la colombiana*. Bogotá: Ediciones B.
- ___ (2011). *Antígona y Creonte. Rebeldía y Estado en Colombia* [2000]. Bogotá: Debate.
- Fals Borda, Orlando (2010). "Prólogo". En G. Guzmán Campos, O. Fals Borda y E. Umaña Luna. *La violencia en Colombia*. T. I. Bogotá: Prisa.
- Ferry, Stephen (2012). *Violentología. Un manual del conflicto colombiano*. Bogotá: Icono.
- Lamus Obregón, Marina (2013). "Escenarios de la memoria". En *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Parte II. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Pastrana A., Andrés (2013). *Memorias olvidadas*. Bogotá: Penguin-Random House.
- Pulecio, Enrique (2013). "Expresiones teatrales del conflicto". En *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Parte II. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Steiner, George (2011). *La muerte de la tragedia*. México: Fondo de Cultura Económica, Siruela.
- ___ (2013). *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona: Gedisa.
- Vandiver, Elizabeth (2000). *Greek Tragedy*. Maryland University.
- Vélez Saldarriaga, Marta C. (2004). *Las vírgenes energúmenas*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- ___ (2007). *El error del padre*. Medellín: Universidad de Antioquia.

La maravillosa invención de sí del pueblo de Haití*

Jean Casimir

Nunca haremos demasiado hincapié en que la situación actual de Haití no es un punto de partida hacia formas de vida occidentales modernas, sino más bien el resultado de una evolución que comienza con la forma de producción occidental moderna de la vida material y desemboca en lo que paradójicamente nos place llamar una sociedad tradicional. (Casimir, 1973: 79)

Tan pronto nos distanciamos de la adulación de sí de los grandes hacendados esclavistas de los siglos XVII y XVIII, no podemos dejar de observar que la sociedad que se organiza en la isla de Haití a partir de 1793 proviene de las respuestas de las masas oprimidas a la implementación de los proyectos de aquellos hacendados. Invito al lector a poner de lado la forma en que el pensamiento oficial, asociado al de los grandes hacendados, trata la soberanía del pueblo haitiano y lo entretendrá con la insoportable camisa de fuerza con la cual las oligarquías (francesa y haitiana) tratan de inmovilizar a ese pueblo soberano, con el pretexto de promover un bienestar que únicamente favorece a dichas oligarquías. Prosigo así una reflexión comenzada hace cuarenta años, para escrutar hoy la relación entre soberanía popular e independencia nacional.

Visitaré de nuevo el nacimiento del pueblo haitiano en el esplendor de su florecimiento dentro de un Estado que se esfuerza por asfixiarlo. Quiero referirme a su coraje para pensar en el porvenir contra vientos y mareas y a la dignidad con la que sanciona las conductas que decanta en instituciones de gestión de su vida cotidiana. Me limitaré a describir el camino que toma. No me extenderé en la estructura de sus lakou¹ ni en su concepción sofisticada de la propiedad familiar indivisa. Señalaré simplemente que lleva sus luchas solo, sin ninguna participación de aquellos que se cobijan con el título de élite nacional.

* Traducido del francés por Álvaro José Moreno.

¹ El término deriva del francés *la cour*. En las zonas rurales, el *lakou* representa una reconstitución de la familia extensa –el clan– dentro de los villorrios que se inician en los palenques. En el medio urbano, un *lakou* se organiza como una “vecindad”.

LA ISLA EN UN OCÉANO DEMASIADO ESTRECHO

El comercio internacional del siglo XVII concibe y crea la colonia de Saint-Domingue. Las compañías comerciales de los nobles y burgueses de Francia pueblan el territorio de colonos, acompañados de siervos con contrato², *rápidamente reemplazados por* cautivos que se disponían a transformar en esclavos. Estos infortunados se multiplican a medida que se intensifica la demanda de mercancías tropicales y se consolida la economía-mundo. La población de Saint-Domingue comprende colonos, todos franceses, y colonizados, cautivos esclavizados. Los colonizados incluyen las personas sin derechos, que en las Antillas no son los aborígenes. No provienen de guerras emprendidas contra naciones enemigas, sino de raptos furtivos y desleales y del tráfico de individuos aislados o sin conexión significativa entre ellos³. Su explotación sin piedad explica el esplendor de la llamada “Perla de las Antillas”.

Al llegar a América en 1492, los europeos *experimentan* con los aborígenes su poder de creación y transformación del medio, más allá de lo prescrito por sus tradiciones respectivas⁴. Las dos poblaciones se descubren mutuamente y buscan en su pasado y sus tradiciones los principios de gestión colectiva de sus relaciones con los foráneos⁵. Para los unos se trata probablemente de Quetzalcóatl que emerge del mar, y para los otros, de la posible tribu perdida de los descendientes de Jafet.

Los africanos forzados a unirse a ellos desembarcan como grupos de individuos desposeídos de una memoria común que les sugiera comportamientos institucionalizados para adaptarse al nuevo medio. Estos colonizados distinguen a sus captores de sus compañeros de infortunio en una práctica donde desarrollan, mal que bien, su habilidad para esquivar la maldad con la cual esos seres todopoderosos exhiben su fuerza bruta e imprevisible. Su descubrimiento de este universo maléfico y su percepción de lo que acumula de impensable cimientan su solidaridad comunitaria y preceden su contestación organizada.

La historia que revisito es la de la evolución de los dos contramuros de la modernidad: de una parte, el ofrecimiento de la economía-mundo que el Estado moderno occidental le presenta a la fuerza de trabajo esclavizada, y de la otra, la réplica de los explotados, que se las ingenian para satisfacer su necesidad de existencia, a pesar de

² El término francés *engagé* se refiere a sirvientes contratados por un período determinado de tiempo en contrapartida del pago por su transporte a América. Se les llama en ciertas colonias “36 meses”. En el Caribe angloparlante se utiliza el término *indentured servants*, que a veces se traduce como “indentados”.

³ “Hay que imaginarse en este estado la situación deplorable de quinientos a seiscientos miserables cargados de cadenas, sustraídos por la violencia, la traición, el robo y otros mil medios igual de deshonrosos; devorados por la tristeza, la amargura y el desespero en el corazón, no volverán a ver jamás la tierra que los vio nacer, no volverán a ver jamás a sus padres, a sus amigos; todos los vínculos que podían unirlos a la vida han sido rotos, destruidos para siempre” (De Vastey, 2013: 52).

⁴ “La modernidad no es, con todo, un fenómeno europeo; es más una marcha global que comienza el 12 de octubre de 1492. No nace en una Europa aislada e independiente del resto del mundo, sino en una Europa que se convierte poco a poco en el centro del mundo. Esta centralidad gradual no proviene de características internas, acumuladas durante la Edad Media y en oposición a otras culturas. Es la consecuencia del descubrimiento de América, de su conquista, de su colonización, de la integración/sumisión de los amerindios” (Castro-Gómez, 2008: 271).

⁵ “El blanco, al desembarcar en Madagascar, provocaría una herida absoluta” (Fanon, 1952: 98).

la dominación inconcebible de este Estado eurocentrado, imperial y amoral. Me quedaré en la sola historia que interesa a los oprimidos (De Vastey, 2013: 73).

Las poblaciones esclavizadas descubren la imposibilidad de vencer a los carceleros de las plantaciones –sus campos de concentración– tras tentativas infructuosas por liberarse. Esta imposibilidad de vencer el colonialismo y su economía-mundo en gestación no influye en sus sentimientos y comportamientos iniciales. Dado que las poblaciones cautivas tratan de contrarrestar los efectos del esclavismo, todo imperio colonial no consolida su hegemonía sino cuando sus políticas han tenido éxito. Es justamente porque Francia no domina las condiciones de desarrollo de Saint-Domingue que la historia de esta colonia y la suerte de los haitianos de hoy son el tema de esta reflexión.

Mientras que las clases oprimidas de la colonia –y del resto de colonias del Caribe– nacen en y con el mundo moderno, los colonos construyen su modernidad apoyándose en sus relaciones con las poblaciones alógenas. Para explicarse la explotación ilimitada de sus esclavos se inspiran en la Biblia, su libro sagrado. Las oligarquías que los suceden a partir de 1804 avalan este conjunto de prejuicios y, en su opinión, los subordinados se devalúan porque se comportan de acuerdo con “las ideas limitadas de su país natal” (Ardouin, 5: 480).

Para concebir la soberanía del país que heredan, estas oligarquías sacralizan su victoria sobre los franceses y las potencias imperiales en general y validan su posición imponiéndose la tarea de conducir a sus subordinados, ciudadanos que creen pasivos, a la civilización occidental. Se complacen así frente al espectáculo de un esclavismo y una miseria que es la fuente de su cortejo de servidores. En este sentido, se sitúan en la línea de pensamiento de Barnave, quien en 1791 invita a la Asamblea constituyente de Francia “a construir política y jurídicamente la ignorancia de los esclavos y hombres libres de color” (Gauthier, 2007: 327).

En el caso de los explotados, la situación se invierte y no remite sino secundariamente a fuentes de inspiración externas. Las haciendas donde están encerrados dejan de funcionar con normalidad después de las conflagraciones de la Revolución Francesa. La crisis colonial les ofrece la posibilidad de construir cada día, con más aplomo, porvenires que solo dependan de sus decisiones. Lo que eligen, dada su pertenencia étnica multiforme, se inspira en una filosofía elaborada localmente, aunque a partir de reminiscencias culturales desligadas del origen africano. Su objetivo primordial es equipar su voluntad de vivir con instituciones comunitarias donde puedan multiplicarse con los suyos, libres de toda imposición externa.

Dos dominios de soberanía entran en conflicto a partir de 1790 y sobre todo de 1804: el espacio que controla el Estado –que tiene su eje en la centralidad del trabajo gratuito o de formas de remuneración que se le acercan lo más posible– y el espacio de las familias cuyas necesidades deben ser satisfechas en el mercado interno y en la sociedad civil local. Estas áreas de soberanía tienen orígenes y espacios de desarrollo diversos y sus impactos sobre la estructura del Estado se orientan en direcciones opuestas. De esto resulta una población insular autosuficiente cuyas orientaciones básicas no hallan cabida en los objetivos del Comercio Triangular o Sistema de lo Exclusivo y de sus variantes adulteradas.

LA OFERTA DE LIBERTAD DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA

Las emancipaciones en cascada de los comisarios civiles de Saint-Domingue –primero a los combatientes de una región, luego a todos los combatientes, finalmente a los aliados de estos– terminan por abarcar la totalidad de los colonizados. A partir de esas nuevas circunstancias, se espera que estos cautivos venidos de otros horizontes, universalmente aterrorizados por presuntos propietarios, modifiquen su comportamiento y manifiesten su gratitud hacia un benefactor desprovisto de opciones. El argumento de Barnave en 1790 es perentorio: “Abandonad las colonias y una rama inmensa de la industria desaparecerá con ellas. [...] No tendréis más la perspectiva asegurada de una feliz revolución” (Liébart, 2008: 39). La metrópoli no puede escatimar en su derecho de recurrir a la arbitrariedad incontrolable de su razón de Estado, y los esclavos deberían convencerse de ello.

Ante la proclama del 25 de diciembre de 1799 que hace llegar a Toussaint Louverture, Napoleón Bonaparte lo conmina a escribir “en letras de oro sobre todas las banderas de los batallones de la guardia nacional... las palabras siguientes: Valerosos negros, recordad que solo el pueblo francés reconoce vuestra libertad y la igualdad de vuestros derechos”. Toussaint no obedeció (Moïse, 2001: 34).

Los colonizados de Saint-Domingue tal vez no tienen una idea precisa de las luchas internas que desembocan en la Revolución de 1789 y los conflictos entre Francia y sus vecinos. Observan, sin embargo, que las posesiones francesas, y Saint-Domingue en particular, se vuelven objetivo de los enemigos de la metrópoli. No puede escapárseles que los comisarios civiles se ven en la obligación de formular una oferta de libertad general sin conexión con la evolución ideológica de la República y sin un giro de 180 grados en los sentimientos de los metropolitanos frente a los esclavos. De otra parte, la crema de la oligarquía colonial –los grandes hacendados de la isla reunidos en el Club Massiac– se opone con virulencia a tales desarrollos, y Vincent Ogé asume la obligación de exhibir frente a ese mismo club los sentimientos antiabolicionistas de los propietarios de color (Madiou, 1: 54), sin lograr impedir que se desencadene “la guerra de los amos” (Liébart, 2008: 37).

En resumen, la masa de esclavos transformados de la noche a la mañana en masa de ciudadanos –sin vínculos con *la ciudad*!– no responde a los avances de las autoridades sino después de un cálculo de costo-beneficio. El Estado solicitante, por su lado, prisionero de la lógica del esclavismo, renueva la residencia forzada en las plantaciones en su oferta de libertad.

De este modo, la Revolución Francesa, con toda su confusión de poderes, se ve en la imposibilidad de pensar la soberanía popular en su colonia esclavista, incluso después de la proclamación de emancipación general⁶. Por su parte, los extranjeros, incorporados sin su conocimiento y contra su voluntad a esta entidad pretendidamente soberana, no pueden comprender las prerrogativas del derecho de conquista, de la propiedad privada, de pertenecer a otro, del capitalismo, del Estado y de tantas otras instituciones desprovistas de su lugar de enunciación, de fundamentos lógicos perceptibles.

Las autoridades y las clases propietarias califican esos vacíos como ignorancia, lo que les ayuda a justificar el carácter oscilante de su oferta de libertad. Alaban las

⁶ Víctor Hughes exige a los nuevos ciudadanos que paguen con su trabajo en la plantación la deuda que tienen con Francia por haberlos liberado (Dubois y Garrigus, 2006: 29).

distribuciones de conucos⁷ después de la Independencia como un gesto de generosidad, y sus intelectuales ven en ello un embrión de reforma agraria. El aparato del Estado, antes y después de 1804, es incapaz de cuestionar el origen del monopolio inmobiliario que posee, cuya razón de ser escapa a los colonizados.

La sociedad de plantaciones de Saint-Domingue se apoya en dos pilares: la posesión arbitraria y sin barreras de un territorio conquistado y la esclavización más o menos declarada de la fuerza de trabajo. El cataclismo que causa la Revolución Francesa vuelve imposible la explotación deseada de esta fuerza de trabajo y su aprovisionamiento regular con la trata. La economía y la sociedad coloniales están en crisis. Se debe emancipar a los esclavos, dejando abierta la posibilidad de reemplazarlos por nuevos cautivos tan pronto se pueda. El genocidio emprendido por Leclerc pone en evidencia esta eventualidad y, algunos decenios más tarde, la política de los borbones exhibe, con la misma confianza activa, ese sentimiento de poder supremo.

La oferta de libertad de Francia supone el reconocimiento incondicional de su superioridad y de la misión civilizadora que la autoriza a pisotear todas las leyes y todos los principios. Ella es incompatible con la autonomía de los trabajadores en cautividad. Así, la reflexión de Fanon le sienta como un guante al combate de la *Sociedad de Ciudadanos de Color*, mas no podría aplicarse a los cautivos de Guadalupe y Saint-Domingue:

Históricamente, el negro, subsumido en la inesencialidad de la servidumbre, ha sido liberado por el amo. No ha sostenido la lucha por la libertad. [...] El trastorno alcanzó al negro desde el exterior. El negro fue actuado. [...] El blanco, en tanto amo, dijo al negro: “Desde ahora eres libre”. Pero el negro ignora el precio de la libertad, pues no se ha batido por ella. De tanto en tanto se bate por la libertad y la justicia, pero se trata siempre de libertad blanca y de justicia blanca, es decir, de valores secretados por los amos (1952: 199)

LA IMPOSIBLE LIBERTAD DE LOS TRABAJADORES ENCARCELADOS

La libertad que ofrece la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano (francés) se reformula y se adapta a las condiciones de la colonia y de su economía para concordar con las exigencias estructurales de la sociedad de plantaciones, a saber, con la toma arbitraria y brutal del control sobre el territorio y sobre la fuerza de trabajo. El brillo del principio de política económica antiesclavista que anuncia Toussaint, según el cual “la libertad de los negros solo puede consolidarse por medio de la prosperidad de la agricultura” (De Lacroix, 1819: 324), no deslumbra más que a los colonos de color y a los inspectores de cultivos, pues eclipsa todo lo que puede querer decir el concepto de libertad para el conjunto de cautivos que se batieron para exigirlo.

La situación de la colonia o del nuevo Estado en el seno de la economía-mundo tal vez vuelve inevitable la exigencia de *Louverture*, pero no podemos deducir de ello que la fuerza de trabajo deba modificar su comportamiento y su voluntad de vivir –como la entiende– para satisfacer los objetivos de las oligarquías, antiguas y

⁷ Se trata de superficies diminutas de tierra otorgadas a los esclavos para la producción de víveres para su consumo. En francés se las llama *places à vivres* y en inglés *provision grounds*.

nuevas, hijas y aliadas de la economía internacional. También esta fuerza de trabajo sigue siendo parte activa y sustento de la economía-mundo y se espera de ella, como de todos los otros actores, que defienda sus intereses. Con la experiencia de primera mano, dicha fuerza sabe que la sustitución de colonos blancos por colonos de color o por inspectores de cultivos del *Ejército Indígena*⁸ no garantiza una reducción de las tasas de explotación.

La oferta de libertad de la Francia revolucionaria se dirige a una población a la que no le es útil, porque se inserta en las empresas capitalistas coloniales. La plantación esclavista, recuerda John Stuart Mill, se localiza allí donde una metrópoli decide conducir actividades de su interés. No importa ni exporta mercancías, del mismo modo como la explotación rural de un ciudadano no puede indicar un comportamiento tal (Stuart Mill, 1871: 243). De Lattre (1805: 182) supera esa opinión señalando que muchas confusiones nacen de que los propietarios de la colonia olvidan que no lo son, en toda la acepción del término⁹, pues operan como concesionarios de porciones del dominio del Estado. Las riquezas de la sociedad de plantaciones se materializan en la metrópoli y su transformación influencia la colonia, si el propietario real de esta –el Estado– no decide otra cosa.

Establecida en la época en que piratas y corsarios eran la ley y protegida por el comercio triangular atlántico, la colonia de explotación funciona bien mientras la metrópoli detenta cierto control de los mares. Francia tuvo que superar, hacia finales del siglo XVIII, dificultades crecientes en la gestión de las rutas marítimas y, en consecuencia, el gobierno sobre las colonias sufrió. Las tendencias a la autonomía de los colonos se desarrollaron entonces con cierto éxito.

Además del impacto de los conflictos entre metrópolis, problemas internos minan el bienestar de la sociedad francesa y aceleran sus dinámicas de cambio. La convocatoria de los Estados Generales y las decisiones que se toman allí transforman las estructuras políticas del imperio y, en consecuencia, de su colonia favorita. En ese contexto, la metrópoli lanza la oferta de emancipación general de los esclavos, lo que vuelve todavía más frágil la gestión del sistema de plantación. Los grupos de intereses dominantes de ultramar se alistan a tomar entre manos una situación que escapa a la vista de su madre patria, devenida republicana.

Pero todo se mantiene, y los grupos privilegiados no están en capacidad de controlar las haciendas sin una presencia decisiva de la metrópoli. La inmovilización de una mano de obra suficiente exige que los individuos secuestrados no puedan generar un poder superior a la fuerza de represión del propietario. Con el desorden que

⁸ Al iniciarse la fase final de la Revolución en 1803, Dessalines llamó al ejército revolucionario "Ejército de los Incas", luego le cambia el nombre por el de "Ejército de los Hijos del Sol" y finalmente se queda con el nombre de "Ejército Indígena" (Madiou, 1847, t. II: 354, 421; t. III: 33). Dessalines, a sabiendas o no, usa el término indígena en su sentido propio y no como la historiografía oficial haitiana lo hace comúnmente. Él mismo, por ejemplo, advierte a su lector que entiende por "indígena" no solamente a los negros y hombres de color nativos de Saint-Domingue, sino también a los africanos trasplantados (T. II: 162). El concepto de Dessalines puede sorprender si no se toma en cuenta una perogrullada, a saber: que no existen haitianos, jamaicanos o granadinos en África. Las naciones caribeñas, nacidas de una migración por cierto sui géneris, se constituyeron en América, de la misma manera que aquellos migrantes que atravesaron el estrecho de Bering o el océano Pacífico.

⁹ Saint-Domingue era una posesión de la corona y de hecho no tenía derecho a participar en los Estados Generales, y los diputados, por su parte, no podían legislar sobre tierras sometidas a la sanción real. (Liébart, 2008: 29).

se instala a partir de 1789, que acelera la insurrección general de 1790 y la oferta de emancipación general de 1793 –sin mencionar el estado de guerra generalizada–, la población trabajadora depende cada vez más de sus propias iniciativas para satisfacer sus necesidades cotidianas. Los eventos de las dos últimas décadas del siglo, al desarticular la “gran agricultura”, estimulan la subversión del sistema de plantaciones y obligan a los trabajadores a estructurar colectividades capaces de gestionar su vida cotidiana con plena autonomía.

Las respuestas que ofrece la Revolución Francesa a las demandas de las clases metropolitanas explotadas no pueden atravesar los mares e implantarse en la colonia. El advenimiento en el sistema político francés de la soberanía popular destruiría el mundo de ultramar, por lo cual sus sectores dirigentes –los hacendados absentistas del Club Massiac y sus seguidores– se refugian en la autonomía departamental. Una oferta de libertad, enraizada en un sistema de plantaciones, autónomo o no, no puede contemplar el pleno desarrollo de la sociedad civil de los colonizados.

Las oligarquías haitianas heredan de Francia, en 1804, la doble dificultad de conciliar una comunidad internacional hostil y de apoyarse en una masa de trabajadores puestos en aviso de subvencionar por sí mismos sus necesidades más elementales, dadas las peripecias de la “gran agricultura”. Una circunstancia agravante se agrega a estas condiciones incómodas: las oligarquías haitianas no pueden, como los dirigentes metropolitanos, meterse en la cabeza el masacrar la población local y reemplazarla con nuevos cautivos. Ellas deben, lo quieran o no, vivir con y al lado de ese grupo diferente e indiferente.

De este modo, la ruptura accidental de la colonia con Francia produjo un Estado independiente compuesto de dos entidades separadas: unas oligarquías eurocentradas de origen colonial y antiguos cautivos que se transforman localmente en clase social estructurada. El hecho de que las oligarquías no consigan, en el reino de Henri Christophe o en la república de Pétion, garantizar la prosperidad perenne de la agricultura de plantación no justifica el silencio que rodea las soluciones que los antiguos cautivos dan a sus necesidades. Es difícil romper este silencio sin aprehender cómo la soberanía popular surgió en el seno de una sociedad esclavista; cómo y dónde se ejerce en las relaciones sociales implementadas por el Occidente moderno. Esta observación permite entender cuánto acelera la crisis de gestión colonial el proceso de estructuración del pueblo de Haití y termina por ponerle al Estado de los Tiempos Modernos un obstáculo de orden estructural que no puede superar.

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA LIBERTAD SIN FRONTERA EXTERIOR

La oferta de libertad que hace Francia a aquellos que llama esclavos es un testimonio de la relevancia de estos en el ajedrez político, como más tarde lo confirma el desembarco de la tropa expedicionaria comandada por el general Leclerc: los cautivos son fuertes y poderosos. Los gastos incurridos para subyugarlos y encarcelarlos en las haciendas prueban la magnitud del poder que emana de su voluntad de vivir. Sus luchas, por cierto, preceden la Revolución Francesa y no hacen sino intensificarse con ocasión de la crisis. Por ello, Madiou se plantea atinadamente la siguiente pregunta: “¿el africano, aún esclavo, deja verdaderamente de ser libre?” (t. I: v).

La necesidad de envilecer a las víctimas de la esclavitud es de tal envergadura que las clases dominantes son incapaces de sopesar el esfuerzo considerable que gastan para subyugar a esos oprimidos para darse así cuenta del poderío político que pone obstáculos a sus planes. La transformación laboriosa de cautivos en esclavos está indisolublemente ligada al racismo fundador de la Europa Moderna. Sea que esta lo quiera o no, la práctica de su racismo fundador tiene la virtud de mostrar cómo los seres humanos se producen y reproducen como tales y cómo las naciones tienden a renacer como aves fénix, salvo en los casos tristemente célebres de los genocidas que exterminan las primeras naciones del Caribe.

La trata negrera desprecia el vínculo que une a los humanos, tanto como lo inevitable de ese vínculo para quien esté animado de voluntad de vivir. La superación de su comercio inmundo permite observar cómo el individuo aislado y vulnerable se redefine como una potencialidad autónoma al reconstruir el vínculo social por medio del cual toda persona se fecunda y se engendra ella misma.

Embriones de vida social autónoma se manifiestan desde el barco negrero, donde se inicia una fraternidad entre compañeros de travesía, que tiende a ser destruida por el mercado de esclavos y la comercialización de los individuos secuestrados. Pero esos embriones no tardan en renacer, como lo testimonian las normas de funcionamiento de la plantación, que prohíben las reuniones y asociaciones voluntarias, y confirman, por eso mismo, la presencia perenne de esa exigencia de vínculo.

El cautivo es útil a la plantación solamente en la medida que el complejo agroindustrial lo produce y lo reproduce como esclavo, por tanto, como individuo aislado. Es necesario, primero que todo, que las instituciones coloniales garanticen su replicación como un ser desestructurado, desprovisto de la posibilidad de instrumentar una voluntad, distinta a la de los propietarios. Y como estos últimos esperan una negativa terca por parte de los cautivos, sigue siendo imperativo que la trata continúe ofreciéndoles negros al ritmo de la demanda incompresible de mano de obra desechable.

El artículo 17 de la Constitución de 1801 de Toussaint, relativo a “la introducción de los cultivadores indispensables al restablecimiento y al crecimiento de los cultivos”, establece lo necesario de ese comercio incalificable y limita la amplitud de la libertad ofrecida en el seno de la hacienda colonial. Esta libertad se ve a sí misma como un favor del Estado republicano –revolucionario, pero siempre colonial– y desea engendrar un ciudadano privado de voluntad propia, de libre arbitrio, de vida privada, en una palabra, de derecho natural.

Al secuestrar al cautivo, los negreros destruyen su forma de hacerse cargo de su propia persona, lo separan de sus marcos de referencia y de todo comportamiento institucionalizado y previsible. Quienes lo compran acompañan su transformación en esclavo con la denigración sistemática de sus tradiciones y conocimientos (De Vastey, 1816: 31) y lo fuerzan a renunciar a su facultad de decidir.

El propietario, en la ilusión de su omnipotencia, solo percibe las posiciones divergentes de sus supuestos esclavos para negarlas o destruirlas. Desde su lógica de conquistador, reformula constantemente sus observaciones para apuntalar el desarrollo metropolitano y encabritarse frente a las veleidades de afirmación de sí de los explotados. Se pone visores tan opacos como la violencia que ejerce, sin darse cuenta de que fuera del surco que percibe se extiende un campo de opciones que escapan de él (Santos, 2009: 98). Su modo de conocimiento de los esclavos se basa en la ignorancia

de su vida real. Y la arrogancia que lo anima crece en proporción directa con su insignificancia numérica y su propia vulnerabilidad.

El cautivo, en respuesta, para reinventar y reconstruir la libertad que le robaron, restablece, lo más rápido que puede, su aptitud para ligarse a otros. Resucita su individualidad como célula de un agregado donde puede evolucionar en la plenitud de sus facultades. La poca vida autónoma a su alcance acecha las oportunidades de fecundarse y desarrollarse. Su historia particular escapa al olvido, al fusionarse con las de sus semejantes en una desobediencia sorda y discreta a los mandatos de la hacienda. La lengua que inventa, en su proximidad y alejamiento simultáneos del modelo imperial, da testimonio de esta estrategia, consistente en mantenerse tan cerca del enemigo que este no logre asestar un golpe. Detrás de su aparente impotencia, el cautivo –que el propietario se esfuerza en aislar– no despierta sospechas sobre las potencialidades de su frágil libre arbitrio. Acumulando experiencias concretas, provenientes de insurrecciones modestas y furtivas, espera prudentemente que se presente una oportunidad de floración. Esas experiencias se multiplican, se aceleran, se vuelven más profundas y devienen tanto más audaces cuanto que la crisis de la plantación se generaliza y se intensifican las guerras de Independencia.

Al explorar juntos la sociedad de plantaciones, los cautivos generan una interpretación que está fuera de la lógica que la rige y que se queda corta frente a las herencias culturales fragmentarias y desunidas de las que cada uno es custodio. En este proceso, renuevan conjuntamente la conciencia de su alteridad y obligan a la sociedad dominante a reproducir la esclavización, sin descanso e indefinidamente. El personaje nuevo que Occidente proyecta crear solamente existe cuando se encuentra solo frente al poder de su propietario presunto; la solidaridad y el consenso desactivan la operación de destitución que aquel emprende.

La trata de negros o la comercialización de esclavos es en el fondo una mercantilización de individuos desprovistos de vínculos con sus semejantes. En el polo opuesto de los valores que permiten concebirla, el entrelazamiento de redes vinculantes esenciales a la vida humana se convierte en el crisol de la libertad, semillero de conocimientos nuevos y de decisiones autónomas, constitutivas de toda sociedad civil.

Cultivando sus relaciones interpersonales, el cautivo rechaza el modo de individuación que trata de imponerle el capitalismo moderno. La solidaridad que brota en los talleres se extiende en los grupos de cimarrones y en los *doko* o *palenques*. Los intercambios entre estas unidades sociales inéditas prefiguran las redes de burgos-jardines (Anglade, 1982) y la reorganización del territorio que florece tras la Independencia.

Poco a poco se recompone la autonomía de la persona humana y de la vida privada; la soberanía comunitaria se afirma y, gradualmente, una autosuficiencia regional en vías de universalizarse se estructura por fuera de las prácticas y la gestión del Estado colonial o nacional. El sistema de plantaciones se encuentra, por este hecho, potencialmente vaciado de brazos y condenado a morir de inanición. Desde ese punto de vista, la Revolución haitiana se entiende como el parto de la nación y de su pueblo soberano, concebidos en una oposición testaruda a las veleidades del Estado moderno, imperial y eurocentrado que acompañan el establecimiento de la economía-mundo (Casimir, 2009: 151).

A la caracterización que hace Gérard Barthélémy de la sociedad rural haitiana como un agregado poscapitalista (1989: 19) yo agregaría que ella anuncia la venida de

un mundo en donde otros mundos son posibles. No está en su naturaleza esquivar el Estado, pero está en la naturaleza de ese Estado moderno, imperial y eurocentrado dar la espalda a este universo que no pueden contener la censura y sus murallas.

El pueblo haitiano no inscribe su libertad en los códigos legales del país, de plena inspiración napoleónica (sea dicho de paso). La instala en una sociedad civil que cultiva a partir de la vida privada de la población, la cual, a su vez, se erige gracias a la invención de la familia y de la mujer fuera del alcance de la Europa moderna. Las instrucciones que nos vienen del exterior –y que transmiten el Estado y las instituciones que lo acompañan– no pueden dar razón de esta triada de inseparables: la mujer, la familia y la vida privada. El proceso que se inicia en 1804 sobrepasa la descolonización para instituir la decolonialidad, a saber, la ruptura de las formas de poder y pensamiento del Occidente moderno.

EL PUEBLO Y EL ESTADO

Entiendo por pueblo la nación en la expresión de su voluntad política, de su voluntad de vivir, es decir, en la expresión de su poder. El calvario de la población de la isla de Haití comienza el 12 de octubre de 1492, el día en que se instala en su territorio el Estado imperial eurocentrado, que inicia su camino hacia el capitalismo moderno. Menciono a los infortunados taínos por deber de memoria, porque los haitianos por poco sufren la misma suerte bajo Napoleón y bajo la restauración de Luis XVIII.

En 1789 el pueblo soberano de Francia hace una entrada de lujo en el escenario político y causa una conmoción memorable. Aquellos que la revolución no sorprende en cadenas en Saint-Domingue aprovechan la convulsión de las jerarquías sociales metropolitanas para obtener los derechos civiles y políticos que Luis XIV les otorga con la promulgación del Código Negro de 1685. Esos ciudadanos de color logran que, al menos aquellos de entre ellos nacidos de padres libres, disfruten ese privilegio consagrado por el Antiguo Régimen. Militan también para salvaguardar las estructuras esclavistas de explotación allende las transformaciones que prescribió 1789; la abolición de la esclavitud en un horizonte visible no hace parte de sus transacciones. La Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano es de hecho incompatible con la existencia de las colonias (Gauthier, 2007: 90).

Los cultivadores de Saint-Domingue, fragmentados en una multitud de individuos, vulnerables y sin recursos, deben inventar un sistema de conocimientos e instituciones para protegerse de los mandatos del Estado imperial. Sin ninguna tradición de vida en común, fabrican un tejido social para apuntalar su voluntad de vivir, incluso antes de perder sus cadenas. Crean para sí un espacio de libertad, a pesar de estar jurídicamente bajo el yugo del sistema esclavista. Ninguna élite de los colonos participa en sus luchas.

En su destitución, los conflictos que desencadena la Revolución Francesa abren una puerta de oportunidades que los cultivadores aprovechan lo más posible. Desde el último decenio del siglo XVIII, la trata de negros deja de proveer nuevas cargas de trabajadores, y el crecimiento demográfico depende de la reproducción natural de la población y de la invención de instituciones comunitarias. Los antiguos cautivos, convertidos en cultivadores, consolidan su sistema de conocimientos y sus modos de vida a medida que se acerca el año 1804. Dan a luz una persona y sociedad nuevas,

sin conexión con la matriz colonial de poder y las ofertas del Estado imperial y eurocentrado. La mujer retoma gradualmente sus funciones en la sociedad, revirtiendo la mercantilización de la vida que distingue al capitalismo.

Paralelamente a estos cambios profundos, la política de “recursos humanos” del Estado colonial –del cual Haití es tan solo una mala copia– no cambia. Su urgencia por amasar riquezas en el corto plazo le impide concebir la institución familiar y el personaje femenino del país como proveedores de seres humanos y destinatarios privilegiados de sus ofertas de servicios. El Estado colonial reduce su política demográfica a la manipulación de la movilidad geográfica de la población y formula un proyecto de genocidio y repoblamiento de la colonia con nuevos cautivos.

De cualquier modo, no pudiendo contar con el Estado, la población crea su propio sistema de servicios y responsabilidades. Es difícil probar que ella le diera la espalda al Estado, como lo sugiere Gérard Barthélémy siguiendo a Clastres (1989: 27), mientras abundan las pruebas de las negativas del Estado moderno a integrarla a sus mecanismos de toma de decisiones. Pues, como toda población, insiste en satisfacer ella misma sus propias necesidades, de forma prioritaria y en el largo plazo.

CONCLUSIÓN

Traje a la memoria a los taínos, quienes, mucho antes de la llegada de los franceses, fueron masacrados por la corona de España en su invención de La Española. Les he hablado de los millones de personas que el Estado francés se apropió desde los confines del África para forzarlos a emprender, solos, una travesía hacia ninguna parte. Les he hablado de su destitución absoluta como condición de su integración a la civilización occidental. Les he hablado de los vínculos que crearon con el fin de sobrevivir, a pesar de las abominaciones de su conversión en mercancías.

He esbozado su maravillosa reinvencción de sí mismos por medio de la edificación de un nuevo sistema de conocimientos e instituciones de gestión de su vida cotidiana. Su aventura hacia una libertad sin fronteras comienza con la formación de grupos solidarios y redes de insurgentes, con toda su fragilidad. Y, a partir de 1804, se despliegan sin restricción en las familias y las aldeas o *lakou*. Les he dicho, en una palabra, que esas personas nacieron ejerciendo su voluntad de vivir e imponiéndola soberanamente a la realidad sociopolítica.

A pesar de que confiesa lo contrario, la historiografía tradicional tiende a atribuir la Revolución haitiana a los mal llamados *antiguos libres o libertos*¹⁰. Los manuales de historia describen en detalle los hechos y las gestas de sus líderes. En oposición, los Kakapoul, Romaine la Profetisa, Halaou, Tinwèl Priyé, Sylla, Sans-Souci y tantos otros se consideran como *cimarrones desconocidos* de los que rara vez alguien se acuerda. Este silencio no sorprende, puesto que la estructuración del Estado de 1804 se debe a los generales del victorioso ejército indígena. La participación de esos héroes insignes en la Revolución francesa no los invita a fundar un Estado sobre la soberanía popular. A lo sumo, su brújula indica que “la prosperidad de la agricultura es la garantía de

¹⁰ Se llaman “antiguos libres” (*anciens libres*) las personas descendientes directa o indirectamente de esclavos, pero que la proclamación de la emancipación general en 1793 encontró ya emancipados. Los que dicha proclama emancipó se designaban como “nuevos libres” (*nouveaux libres*).

la libertad de los negros”, es decir, que la salvaguardia de la independencia nacional supone el trabajo forzado y el respeto de los latifundios.

Por esa tendencia, el pensamiento político haitiano se encierra en un eurocentrismo hermético y el Estado se echa al cuello la cuerda de un comercio triangular apenas ampliado. El derecho de conquista del ejército indígena justifica el monopolio de la propiedad privada, el cual, unido a las exigencias de “la prosperidad de la agricultura”, hace del “negro” (léase el cultivador¹¹) el trabajador colonial por excelencia. La “libertad” de esos “cultivadores de nacimiento”, siguiendo una expresión que Toussaint habría podido utilizar con provecho¹², no puede ejercerse sino en la prisión domiciliaria que prevén todos los reglamentos de cultivo del siglo XIX.

A pesar de ello, la libertad sin fronteras de los cultivadores, mal llamados *nuevos libres*, se desenvuelve en todo su esplendor mientras las metrópolis imperiales no penetren las fronteras del país. Para el pueblo soberano, desde sus primeros balbuceos, su libertad y su autonomía siguen siendo su más caro tesoro y fuente de juventud, que las irrealizables promesas de integración al universo occidental no alcanzan a mancillar.

El pueblo soberano se erige solo contra el esclavismo colonial, construye solo su contraplantación, su lengua, su familia rural, su *lakou*, sus mercados y su espiritualidad. Se inventa a sí mismo, sin la ayuda de élites intelectuales visibles y sin el mecenazgo del Occidente cristiano y moderno.

Delmas, 4 de junio de 2014

REFERENCIAS

- Anglade, Georges (1982). *Atlas Critique d’Haïti*. Montréal, ERCE & CRC, Groupe d’Études et de Recherches Critiques d’Espace Département de Géographie, Université du Québec à Montréal, Centre de Recherches Caraïbes de l’Université de Montréal.
- Ardouin, Beaubrun (1854). *Études sur l’Histoire d’Haïti, suivie de La vie du général J.-M. Borgella*. T. 5. París: Dezobry et E. Magdeleine, Lib.-Éditeurs.
- Barthélémy, Gérard (1989). *Le pays en dehors, essai sur l’univers rural haïtien*. Montréal, Port-au-Prince : Cidihca, Éditions Henri Deschamps.
- Casimir, Jean (1973). “Los ‘Bosales’ y el surgimiento de una cultura oprimida en Haití”. En Gérard Pierre-Charles et al., *Problemas dominico-haitianos y del Caribe*. México: UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

¹¹ La palabra *cultivador* se utiliza como sinónimo de negro, y es interesante notar que los textos legales de la República de Haití se refieren al cultivador y jamás al campesino: “Todas las veces que los actos decían *cultivadores* se entendía que eran *los negros*” (Ardouin, 4: 360). Véase también la proclama de Toussaint del 12 de octubre de 1800: “Considerando que después de la revolución, *cultivadores* y *cultivadoras*, quienes, porque eran jóvenes en el momento, no se ocupaban todavía de cultivar, no quieren hoy en día entregarse a ello, *porque*, dicen, *son libres*, y pasan los días corriendo y vagabundeando, no dan sino mal ejemplo a los otros cultivadores, mientras que todos los días –*los generales, los oficiales, los suboficiales y soldados* están en actividad permanente para asegurar los derechos sagrados de todos” (4: 249). Hay que decir que es difícil ser un cultivador o una cultivadora si uno nunca ha cultivado la tierra, a menos que uno sea un negro o negra...

¹² Reglamento de cultivo de Toussaint Louverture del 12 de octubre de 1800, citado por Claude Moïse (2001: 92).

___ (2009). *Haiti et ses élites, l'interminable dialogue de sourds*. Port-au-Prince : Éditions de l'Université d'État d'Haiti.

Castro-Gómez, Santiago (2008). "(Post) coloniality for Dummies: Latin American Perspectives on Modernity, coloniality, and the Geopolitics of Knowledge". En Mabel Moraña, Enrique Dusel y Carlos A. Jáuregui (eds.), *Coloniality at Large, Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham: Duke University Press.

De Lacroix, Pamphile (1819). *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution de Saint-Domingue, Pamphile de Lacroix, avec une carte nouvelle de l'île et un plan topographique de la Crête à Pierrot*. T. II. Paris.

De Lattre, Ph.-Albert (1805). *Campagnes des Français à Saint-Domingue et réfutation des reproches faits au capitaine général Rochambeau*. Paris: Locard, Libraire, Arthus-Bertrand, Amand Koenig.

De Vastey, Le baron Pompée Valentin (2013). *Le Système Colonial Dévoilé [1814]*. Port-au-Prince: Société Haïtienne d'Histoire de Géographie et de Géologie.

___ (1816). *Réflexions sur une lettre de Mazères, ex-Colon français, adressée à M. J. C. L. Sismonde de Sismondi, sur les Noirs et les Blancs, la Civilisation de l'Afrique, le Royaume d'Hayiti, etc.* Cap-Henry : Chez P. Roux.

Dubois, Laurent y John D. Garrigus (2006). *Slave Revolution in the Caribbean 1789-1804. A brief History with Documents*. Boston, Nueva York.

Fanon, Frantz (1952). *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil.

Gauthier, Florence (2007). *L'aristocratie de l'épiderme, Le combat de la société des Citoyens de Couleur, 1789/1791*. Paris : CNRS Éditions.

Liébart, Déborah (2008). "Un groupe de pression contre-révolutionnaire : Le Club Massiac sous la Constituante". *Annales historiques de la Révolution française*, 354 (octobre-décembre), p. 29. URL: <http://ahrf.revues.org/10873>

Madiou Fils, Thomas (1847). *Histoire d'Haiti*. T. I-III. Port-au-Prince : Imprimerie de Jh. Courtois.

Moise, Claude (2001). *Le projet National de Toussaint Louverture et la Constitution de 1801*. Port-au-Prince : Les Éditions Mémoire.

Mill, Stuart John (1885). *Principles of Political Economy*. Nueva York: Appleton.

Santos, Boaventura de Sousa (2009). *Una epistemología del Sur*. México: Siglo XXI, Clacso.

Los autores

ÉDGAR RICARDO LAMBULEY A.

Músico, contrabajista e investigador de las músicas tradicionales latinoamericanas. Profesor Asistente, Facultad de Artes ASAB; Licenciado en Educación Artística, Corporación Universitaria Cenda (Colombia); Magister en Artes con Mención en Música, Instituto Superior de Artes (Cuba); Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador).

SANTIAGO NIÑO

Coordinador de la Maestría en Estudios Artísticos y docente investigador, Facultad de Artes ASAB; Magister en Gestión Cultural, Universidad de Barcelona; Especialista en Gerencia y Gestión Cultural, Universidad del Rosario. Miembro del grupo de investigación CuestionArte (Colciencias). Escribe sobre economía de la cultura y estudios sectoriales de la música y la cultura. Ha presentado ponencias y conferencias en universidades e instituciones de Colombia, España, Inglaterra, Italia, México y Estados Unidos. Miembro de la Popular Culture Association (PCA) y de la American Culture Association (ACA), y de la Asociación Colombiana de Investigación en Psicología de la Música y la Educación Musical.

PEDRO PABLO GÓMEZ

Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad Andina Simón Bolívar; Magíster en Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana; Maestro en Bellas Artes, Universidad Nacional de Colombia. Docente asociado, Facultad de Artes ASAB, cátedra en Artes Plásticas y Visuales y Maestría en Estudios Artísticos. Dirige el grupo de investigación "Poiesis XXI" y coordina el Comité de Doctorado en Estudios Artísticos. Libros: *El surrealismo: pensamiento del objeto y construcción de mundo*; *Avatares de la investigación-creación: 100 trabajos de grado en Artes Plásticas y Visuales*; *Arte y etnografía*; *La investigación en Arte y el Arte como investigación: Agenciamientos músico-plásticos*; *Estéticas y opción decolonial*, todos del Fondo de Publicaciones de la UDFJC. Su actividad artística incluye curadurías y exposiciones individuales y colectivas. Entre 2007 y 2011 fue editor de *Calle14*, revista de investigación en el campo del arte. Actualmente forma parte del Comité Editorial de las revistas especializadas *Calle14* y *Errata#*.

SANDRO ROMERO REY

Escritor, director de teatro, realizador, guionista y productor de radio, cine y televisión, docente y periodista cultural. Licenciado en Teatro, Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali; Máster en Artes Escénicas, Universidad de París VIII; Doctorado Cum Laude, Universidad de Barcelona. Tesis “Género y destino: la tragedia griega en Colombia”). Profesor del programa de Artes Escénicas, Facultad de Artes ASAB; Profesor invitado, Maestría de Escrituras Creativas, Universidad Nacional de Colombia. Ha dirigido más de cuarenta montajes teatrales, así como los documentales: *El Teatro La Candelaria: recreación colectiva* (2006) y *Sonido bestial* (2012, co-realizado con Sylvia Vargas). Ha recibido importantes premios y menciones por su obra cinematográfica, literaria y teatral. Algunas publicaciones: *Oraciones a una película virgen* (novela, 1993), *Mick Jagger: el rock suena, piedras trae* (biografía, 2004), *Las ceremonias del deseo* (libro de cuentos, 2004), *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego* (ensayo, 2008), *Clock Around The Rock (Crónicas de un fan fatal)* (crónicas, 2009) y *El miedo a la oscuridad* (novela, 2010). Una selección de sus obras de teatro ha sido publicada por la Universidad Distrital de Bogotá. Su libro más reciente: *Piedra sobre piedra (Confesiones de un adicto a los Rolling Stones)* (crónicas. Taller de Ediciones Rocca, 2014). En la actualidad es Lector de proyectos de RCN Televisión. Periodista cultural en distintas publicaciones impresas y virtuales.

JEAN CASIMIR

Doctor en sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Catedrático de la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad del Estado de Haití. Enseñó como catedrático en la Universidad Nacional Autónoma de México, como profesor visitante en la Universidad de Stanford, en la Universidad de las Indias Occidentales (recinto de Mona, Ja.) y en la Universidad de Duke. Publicó varias obras sobre las estructuras sociales en México, Brasil, el Caribe y Haití. Su trabajo principal se titula *La cultura oprimida* (México, Nueva Imagen, 1981). Publicó también *La invención del Caribe*, (U. de Puerto Rico, 1997); *Haití, acuérdate de 1804* (México, Siglo XXI, 2007); *Haití de mis amores* (Isla Negra, Chile, Ambos Editores, 2012).