

LICENCIATURA EN ARTES VISUALES.
FACULTAD DE BELLAS ARTES.
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL.
2020

Proyecto de grado:

**ANÁLISIS DE NARRATIVAS CONTRAHEGEMÓNICAS EN LA FAMILIA,
VISTAS DESDE UNA MUESTRA DE CINE COLOMBIANO.**
Chircales, La Sirga, La Playa D.C., La Cerca y Agarrando Pueblo.

Autora:

María Fernanda Hernández Cruz

AGRADECIMIENTOS.

Agradezco a mi familia, especialmente a mi mamá y a mi papá por apoyarme tanto en los procesos de mi vida, por trabajar duro para que sus hijos e hijas pudiéramos acceder a la educación superior, por persistir durante tantos años y darme el grato regalo de la educación. Gracias por permitirme y ayudarme a ser la primera mujer de la familia en graduarse de una universidad. Agradezco, asimismo, a mis abuelos y abuelas por la vida y por la lucha en tiempos hostiles, por ayudarme a crecer, por ser el abono de todos sus nietos.

Agradezco a la Universidad Pedagógica Nacional, por acogerme como parte de una comunidad, por enseñarme el valor de lo público, la importancia de la defensa de la universidad pública y por permitirme conocer un pedacito de la ruralidad del país a través de la pedagogía.

Gracias a mis profesores, por brindarme las herramientas bases para la escritura de este trabajo; por su postura crítica ante la pedagogía, las artes, las imágenes y la academia misma. Especialmente a Santiago Valderrama y a Carolina Sánchez, por brindarme de manera abierta muchas herramientas metodológicas y teóricas para el trabajo, por ayudarme a ver nuevos matices y a hacerme muchas otras preguntas durante el proceso. A mis compañeros tanto dentro como fuera de la academia, les digo gracias por la escucha, por las ganas de construir y de compartir conmigo mucho de lo que saben y lo que hacen.

CONTENIDOS.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	5
1.1. OBJETIVO GENERAL.....	8
1.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	8
2. JUSTIFICACIÓN.....	10
3. METODOLOGÍA.....	13
4. ESTADO DEL ARTE.....	21
4.1. APROXIMACIONES AL ATLAS DE ABY WARBURG EN COLOMBIA Y LATINOAMÉRICA.....	21
4.2. ALGUNOS ESTUDIOS SOBRE LA FAMILIA EN COLOMBIA.....	25
4.3. ANTECEDENTES DESDE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL SOBRE EL CINE	30
4.4. PELÍCULAS EN DONDE SE NARRAN Y SE MIRAN DIFERENTES ESTRUCTURAS FAMILIARES.....	32
5. MARCO TEÓRICO.....	40
5.1. CULTURA VISUAL DESDE W.J.T MITCHELL Y NICHOLAS MIRZOEFF.....	40
5.2. ATLAS: ABY WARBURG Y GEORGES DIDI HUBERMAN.....	43
5.3. LA FAMILIA EN COLOMBIA.....	45
5.4. ALGUNAS DISCUSIONES EN TORNO AL CINE COLOMBIANO....	47
5.5. EL ESTUDIO DE LA COTIDIANIDAD Y LOS ESTUDIOS DE PERFORMANCE.....	51
6. HEGEMONÍA Y CONTRAHEGEMONÍA.....	55
7. ANÁLISIS DEL ARCHIVO.....	69
7.1. ANÁLISIS DE ESTILO: TIEMPO, ESPACIO Y FOTOGRAFÍA.....	70
7.2. HISTORIAS SUBYACENTES.....	86

7.3. CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES.....	106
8. CONCLUSIONES.....	111
9. LISTA DE FIGURAS.....	115
10. LISTA DE IMÁGENES.....	115
11. BIBLIOGRAFÍA.....	116

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Esta investigación surge de la necesidad de seguir teorizando en torno a la cinematografía colombiana, pero sobre todo en busca comprender cómo en este escenario es posible encontrar huellas de nuestra sociedad y de la manera en que vemos el mundo y sus particularidades. En especial desde el campo de estudio de la Cultura Visual, donde empleando la metodología del Atlas Mnemosyne (creado por Aby Warburg a comienzos del siglo XX y que hasta hoy ha influenciado muchísimo la comprensión y estudio de las imágenes), encuentro una forma no solo útil para cuestionar la historia del arte en su forma tradicional, lineal, rígida, y por ende hegemónica, sino también un camino para cuestionarnos sobre la misma construcción histórica que define nuestras vidas, y la performatividad de los relatos hegemónicos (como también contra-hegemónicos) en nuestro presente y cotidianidad.

Fue desde mi primer contacto con la escritora Virginia Gutiérrez de Pineda y sus reflexiones sobre la familia colombiana, que comencé a inquietarme, en primera instancia, sobre la ausencia femenina en la mayoría de textos y escenarios trabajados en la universidad, en la academia. Por consiguiente, comprendí que es en el discurso de la familia y los roles hegemónicos que allí se reproducen, que estas relaciones de dominación sobre las mujeres se solidifican y se juntan con otras formas de dominación (como la clase y la raza). A partir de esto, me pregunto cómo se construye esta narración hegemónica y lineal y cómo esta ha constituido históricamente la matriz y estructura de la familia desde sus raíces coloniales; así como la construcción de los roles de los sujetos, de la reproducción de las relaciones de producción y de la relación entre esta institución y la cotidianidad de las familias. Este problema se llevará, por supuesto, a las perspectivas de la cultura visual.

En ese sentido, el trabajo pretende indagar sobre el carácter hegemónico y contrahegemónico de algunas producciones visuales y audiovisuales colombianas, por ello es necesario que la metodología establezca en sí una ruta acorde con los objetivos. Así pues, se retoma a Aby Warburg, quien según el historiador Georges Didi-Huberman, desde su metodología, “ofrecía como la exploración de problemas formales, históricos y antropológicos donde, según él, podríamos acabar de ‘reconstituir el lazo de connaturalidad’ (o de coalescencia natural) entre palabra e imagen” (p.3; 2018). Con esto, lo que quiere decirse es que el trabajo de Warburg permite acercar y relacionar elementos antes separados por las lógicas de los relatos dominantes, lo cual me resulta tremendamente útil, ya que lo que pretendo es hallar linealidades y relaciones entre imágenes de nuestra historia y del cine colombiano, justamente en los momentos donde la estructura familiar se ha impuesto, modificado, o cuestionado.

El trabajo parte primero pensando las particularidades de producción, distribución y recepción del cine colombiano, ya que presenta unas lógicas propias que la distinguen del cine extranjero y comercial (aunque sus contornos sean difusos), tales como la presentación de discursos alternos a la comunicación de masas y en muchos casos, cierta resistencia a las expectativas de las grandes industrias creativas y del Estado. Aquí me pregunto ¿cómo se construyen los discursos sobre las familias en una muestra de cine colombiano? ¿sirven de sustento y afirmación a las narraciones oficiales sobre esta institución? ¿o construyen un discurso alternativo?

En algunas producciones, se apelan a las cotidianidades de los colombianos y sus formas de vida a través de la historia, los territorios y su paso por las instituciones. En este aspecto, se retomará a Diana Taylor y los estudios del performance para analizar el discurso de la corporalidad en la cotidianidad, en tanto supone una construcción ensayada y reproducible en la vida social.

Según Taylor, la performance, se constituye como una transmisión de saberes sociales, memoria, identidades (Taylor 2004). Por eso, el cine y las imágenes que en este vemos consisten en una performance, como también las imágenes coloniales e incluso modernas, que trataban de formular una idea de familia y nación, hacen parte de una performance. En general, una performance está en las diversas prácticas y eventos como danza, teatro, rituales, protestas políticas y entierros, que implican comportamientos teatrales, ensayados o convencionales, aptos para dichos eventos. (localizados). Y en otro nivel, la performance también constituye una lente metodológica que permite a los estudiosos del campo, analizar eventos *como* performance. La obediencia cívica, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual, por ejemplo, son prácticas ensayadas y reproducidas diariamente en la esfera pública (Taylor 2003).

Así pues, en este estudio surge la pregunta por ¿cómo se visibilizan y se narran las estructuras familiares colombianas de forma hegemónica (plenamente católica y proveniente de “la sagrada familia”) y contrahegemónica?, lo que resulta pertinente cuando estas narraciones se convierten en cuerpo, en acción, se transfieren y reproducen y nos afectan como colectivo, ya que es esta la institución matriz a partir de la cual se genera nuestro referente identitario.

Al Virginia Gutiérrez de Pineda decir que la familia es un fenómeno cambiante y dinámico (1963) nos deja ver que esta estructura en apariencia rígida es profundamente maleable y que se ha ido adaptando a los fenómenos sociales y conflictos del país. El cine, por su parte, ha sido capaz de condensar estos momentos y dinámicas, tanto el proyecto moderno del país como su matriz feudal y colonial que aún subyace. Como lo mencionan Cuadros y Aya, el cine es un “mediador de la identificación nacional como la televisión o la radio” (2013), entonces desde éste es posible rastrear los relatos que muchas veces en tensión o de forma armónica, buscan

formar o visibilizan, la compleja estructura familiar en un país como Colombia. Desde aquí la pregunta que articula el trabajo en su extensión es: ¿cómo se generan narrativas hegemónicas y contrahegemónicas de la familia, particularmente en una muestra de cine colombiano de finales del siglo XX y comienzos del XXI?

1.1 OBJETIVO GENERAL

Rastrear y analizar cómo en la visualidad se generan narrativas hegemónicas y contrahegemónicas de la familia, particularmente en el cine colombiano de finales del siglo XX y comienzos del XXI.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Problematizar sobre la construcción de la matriz familiar en Colombia a partir de fuentes interdisciplinarias, para entender cómo se construye a través del tiempo.
2. Reconstruir desde la cultura visual los conceptos de hegemonía y contrahegemonía, para situarlos dentro del caso colombiano y comprender así, cómo se enmarcan las narraciones sobre las familias en estas categorías.
3. Levantar un archivo con algunos ejemplos desde el lenguaje cinematográfico y visual en los que se dé cuenta de cómo se narran las estructuras familiares hegemónicas en Colombia (imágenes de poder).
4. Levantar un archivo con algunos ejemplos desde el lenguaje cinematográfico y visual, que utilicen narrativas contrahegemónicas para presentar problemáticas de la

familia colombiana.

5. Contrastar las construcciones hegemónicas de las miradas sobre la familia en Colombia con las contrahegemónicas, desde el archivo de referentes cinematográficos y visuales, para producir una metodología que permita su análisis de acuerdo a la pregunta de investigación y el objetivo general.

2. JUSTIFICACIÓN

Desde la colonia, es preciso ver cómo se instaura la “sagrada familia” como eje central y creador - reproductor del nuevo régimen católico. Y desde allí hasta el siglo XX (y la actualidad) vemos cómo en las imágenes de familia existen muchos roles, pero sobre todo unos cuerpos vigilados, los de las mujeres. Para la cultura visual esto será importante en tanto las imágenes reproducen -o no- la comprensión que se tiene sobre los cuerpos y sus modos de ser en el ámbito de lo privado y lo público. Es decir que el análisis de estas imágenes encuentra su razón de ser dentro de este trabajo, en tanto inciden en los cuerpos y los discursos sociales.

Las mujeres aparecen como centro de ese discurso hegemónico de familia, y hay ciertas líneas que pretendo evidenciar acá que no han cambiado: la mujer sumisa, la mujer destinada a la crianza, la mujer como objeto de deseo (y en general como objeto), la mujer constantemente como cuerpo observado, como cuerpo constituido bajo el escrutinio constante y amenazante de la mirada masculina. En el trabajo de Jhon Berger (Berger 1978) *Modos de Ver*, queda claro cómo en Europa y desde el renacimiento el cuerpo femenino aparece en imagen como cuerpo que se ofrece al observador, arrebatada de sus deseos la vemos frágil y sin ímpetu, sin vello como si fuera una niña, sin mirar al observador, tímida, siempre observada por otros. Pero esto va cambiando. Poco a poco la mujer comienza a mirar al observador, refleja mundos propios, intimidad con quien la observa, ambos paradigmas nos acompañan hasta hoy, tanto la mujer como objeto para ser vista y vigilada, como aquella que se esconde o se muestra de otra manera.

Con todo esto voy a pensar en el tema de la familia, cómo ha sido vista y cómo ha ido modificándose. Vemos que la mujer rodeada de hombres que la vigilan es algo recurrente en un cuadro colonial y en la película “el carro”, pero también vemos fisuras en eso,

transformaciones en la forma en que es observada y se desenvuelve entre hombres, por ejemplo, y también surgen lugares diferentes, que llamaríamos acá contra-hegemónicos, mujeres solas, mujeres abandonadas, mujeres cabeza de familia, mujeres que cuestionan y preguntan, mujeres que le preguntan a otras mujeres, y en general una cantidad de otras direcciones que en el archivo nos irán mostrando cómo el escenario de la familia y el rol de las mujeres son escenarios de profundas e interesantes disputas. El estudio y la enunciación de estos roles resulta importante porque de acuerdo a ellos se instauran las relaciones de producción al interior de una familia y por ende, se establecen las posteriores relaciones de producción en lo público y lo privado.

Por otra parte, pero apuntando en dirección similar, esta investigación retoma el trabajo investigativo de Virginia Gutiérrez de Pineda -y otros autores posteriores-, por su importancia en la teorización de la historia de las familias en el territorio colombiano, pues fue ella quien sentó las bases de los estudios históricos y antropológicos sobre el tema para las autoras más recientes. Es importante el carácter de estas investigaciones sobre el tema de la familia (es decir, que fueron pioneras), porque nos da una perspectiva hacia el pasado y nos ayuda a comprender aún más los aspectos que se mantienen a través del tiempo y los que han venido cambiando. Considero que es importante volver a estos textos, que como mencioné en el párrafo anterior, surgen en momentos de crisis sociales y dan luces de perspectivas alternas y contrahegemónicas.

Así mismo, en esta autora y en los demás referentes teóricos que comprenden esta investigación, busco poder encontrar apoyo al interpretar momentos históricos muy específicos en los cuales el papel de la familia ha tenido un papel muy relevante. Comprender allí qué resistencias y afinidades existen en la forma que se construye a familia como imagen, y eso cómo obedece a procesos sociales: En la Colonia la importancia de la familia estaba ligada a

la necesidad del control de las poblaciones, al control racial, y por consiguiente al control del cuerpo femenino. En épocas de la independencia la familia simbolizaba la patria, y buscaba reinventar los roles que antes exclusivamente eran propiedad del mito católico, llevarlos a las figuras patrióticas como Bolívar y Policarpa. A comienzos del siglo XX vemos que la familia busca presentarse como referente identitario para producir un sujeto anclado al progreso y el desarrollo, la transformación del territorio. A mediados de la segunda mitad del siglo XX vienen los movimientos sociales de 1960 - 1970 y la estructura familiar entra en crisis, miles de jóvenes buscan desmarcarse de la estructura familiar patriarcal previa. Todos estos momentos producen su mirada, producen sus imágenes, producen relatos que nos permiten entenderlos y ver cómo éstos nos componen en el presente, pero así mismo cómo el presente tiene sus propios enunciados, su propio relato.

En este sentido, se elige la muestra de películas porque esta corresponde a dos momentos muy importantes de crisis para la institución familiar. Es decir, que se eligen películas que corresponden a la década de 1970 y a inicios del presente siglo, porque dejan ver en medio de las crisis políticas y sociales rastros y rupturas de la matriz colonial de la familia en Colombia. Dentro de esas rupturas se generan miradas distintas, bien sea desde el cine comprometido, la contracultura

¿Qué nos dice en el presente el relato de familia, tanto hegemónico como contra-hegemónico? ¿cuál es el matiz de nuestro tiempo frente a este dilema? pretendo tratar de destrenzar algunas ideas entorno a esto durante el desarrollo del trabajo, plantear algunas ideas y marcar caminos posibles, para entender mejor nuestro presente y el papel de nosotros como formadores en artes visuales frente a este tema.

3. METODOLOGÍA

En primera instancia, para esta investigación se tomará como ruta metodológica el siguiente esquema, que ilustra conceptos, autores clave y preocupaciones esenciales del trabajo. Este esquema será aclarado en el capítulo en cuestión.

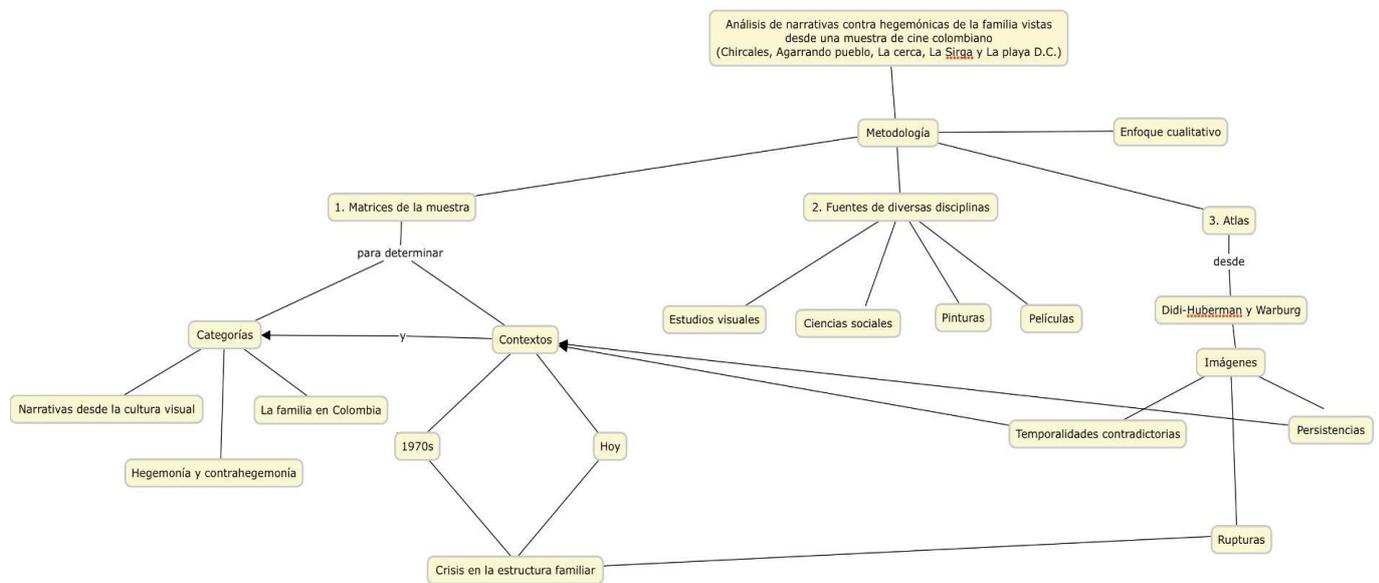


Figura 1. Aspectos metodológicos del proceso de investigación.

Inicialmente, se plantea en este trabajo el enfoque cualitativo, que según Sandoval “busca establecer cuáles son las ópticas que se han desarrollado para concebir y mirar las distintas realidades que componen el orden de lo humano” (1996: p.27), así pues, se espera comprender cómo se ha *mirado* (en tanto mirada desde la Cultura Visual, se entiende a grandes rasgos como el acto social de ver. Lo cual se abordará a profundidad en marco teórico) la realidad social del

país, a través del escenario específico de la familia, a partir del análisis de una muestra de películas de la cinematografía nacional, y algunas imágenes de distintas épocas.

Por otra parte, como lo menciona Sampieri, es importante tener en cuenta que desde este enfoque de investigación, la acción indagatoria es dinámica y se mueve entre los hechos y su interpretación de manera circular (2014: p.7), de manera que esta investigación se propone hacer un estudio en donde la interpretación de las películas es fundamental, como también algunas posturas teóricas transdisciplinarias y fuentes diversas; desde algunas autoras de las ciencias sociales que han problematizado y estudiado el fenómeno de las familias colombianas, hasta la cultura visual y los estudios visuales, como metodologías de análisis propias de las artes visuales (con el fin de lograr lo anterior de forma armónica con el campo de la Cultura Visual, la figura del Atlas Mnemosyne (Aby Warburg) nos sirve para disponer y pensar las imágenes seleccionadas bajo la luz del marco teórico (y la experiencia mía como autora del trabajo).

En este marco metodológico, se retoma la cultura visual y los estudios visuales como lente para este trabajo en tanto se suscribe a esta línea de investigación dadas las afinidades metodológicas y conceptuales, y en la medida en que se espera contribuirá también al análisis de la muestra de películas, ya que nos permite entender la construcción de las miradas y los discursos que se enuncian dentro de ellas (considero que la mirada es, en sí misma, un discurso inscrito en el cuerpo de quien observa).

Retomando al teórico Nicholas Mirzoeff, es pertinente “centrarse en lo visual como un lugar en el que se crean y discuten los significados” (2003: p.24). La noción de discusión es relevante ya que en los discursos sobre las familias que se evidencian en la producción audiovisual colombiana, se pueden identificar una serie de películas que le apuntan a reproducir miradas

dominantes y estereotipadas históricamente, frente a algunas que le apuntan a mirar las familias desde una multiplicidad, que deviene de su relación con la historia y sus territorios. Este trabajo se interesa por las películas que podrían comprenderse dentro del segundo grupo.

Primero que todo, se hará un recuento en cuanto a las características, las formas de vida y la historia de la familia en Colombia, en búsqueda de esas categorías y conceptos que servirán para analizar la muestra de películas, a partir de varios referentes de las ciencias sociales, centrando la atención en Virginia Gutiérrez de Pineda, ya que no solo sentó las bases metodológicas para el estudio de esta institución, sino que sería retomada más adelante por otras autoras para entender varios fenómenos al interior de las familias y en relación con sus geografías. Dicho recuento estará concentrado en ciertas épocas en las que la familia juega papeles importantes para el país, cuando se buscan fundar identidades a partir de esta, o la misma familia está en crisis o siendo cuestionada. Se abordarán imágenes escogidas de dichas épocas, sin embargo las películas elegidas, se centran en dos momentos particulares de estas épocas, que son los años 1960 - 1970 dada la crisis familiar visible por los movimientos de izquierda y contracultural en Colombia, y la época actual 2000 - 2019 donde vuelve a ponerse en cuestión el tema de la familia patriarcal feudal y vemos en el cine y en el arte fisuras que permiten ver estructuras familiares diferentes, o en crisis, o donde la madre ocupa el rol central.

1

¹ La Colonia: Matriz Colonial religiosa en la estructura familiar, sagrada familia. Insependencia SXIX, necesidad de marcar identitariamente la nacion, traspola relatos de familia de la religión a la mujer y el campesino, Policarpa Salavarrieta, etc. Comienzos SXX: Necesidad de reconfigurar el sujeto, modernidad, transformación del territorio. La imagen de familia se ancla a la idea de desarrollo, los roles coloniales se mantienen.

Años 70: Crisis en la institución familiar, surgen movimientos sociales que cuestionan la familia.

2000-2020: ver como en el presente se conjugan todos los momentos anteriores, vuelven a aparecer movimientos sociales que cuestionan la familia, en particular el feminismo.

Por otra parte, en esta apuesta interdisciplinar, se retomarán los conceptos de hegemonía y contrahegemonía desde Althusser y Gramsci, para intentar, a su vez, crear un paralelo entre estos significados y los de la imagen de poder y la imagen potente desde el teórico e historiador del arte Georges Didi- Huberman. Crear contrastes que generen preguntas entre los discursos dominantes de familia, y las formas menos visibles en que se configura.

En tanto herramienta de análisis, se retoma a Aby Warbug y los posteriores desarrollos de Didi- Huberman: Como lo menciona Huberman, Warbug, en su intento de fundar una disciplina que escape al falso dilema de ¿qué fue primero, la palabra o la imagen?, construyó esta metodología del atlas Mnemosyne para “la exploración de problemas formales, históricos y antropológicos” en donde, según él, “podríamos acabar de reconstruir el lazo de connaturalidad entre palabra e imagen” (2013:p.3) lo que permite afirmar, que como la palabra, la imagen contiene en sí misma un conocimiento propio. De tal modo que el montaje de imágenes desde este método, a diferencia de las prácticas y estructuras canónicas propias de la historia del arte, hace posible visibilizar relaciones de tiempo más complejas. Según Warbug, el montaje es “una construcción de historicidad”:

“El montaje será una de las respuestas a la construcción de historicidad.

Porque no está orientado sencillamente, el montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto.” (Huberman, 2013, p.5)

Esto permitirá montar una imagen pictórica de la época colonial -indispensable para entender cómo se configuraba el discurso hegemónico de la familia en ese entonces y qué persiste de ello hoy, frente a una imagen en movimiento de 1975 o del 2012. Esto resultaría imposible bajo

el canon de la historia del arte tradicional, pero es fundamental en tanto se precisan metodologías que den cuenta de las posturas hegemónicas y contrahegemónicas, poniéndolas en dialogo.

Se abordarán a profundidad las siguientes películas:

a. Chircales (1972) de Martha Rodríguez y Jorge Silva. Documental.



Imagen 1. Fotograma de Chircales (1972). En él se ve a la familia Castañeda celebrando la primera comunión de una de sus hijas.

b. Agarrando pueblo (1979) de Luis Ospina y Carlos Mayolo. Falso documental.



Imagen 2. Fotograma de *Agarrando pueblo* (1979). En él se ven a los dos documentalistas filmando la marginalidad de las calles.

c. *La cerca* (2004) de Rubén Mendoza, cortometraje de ficción.

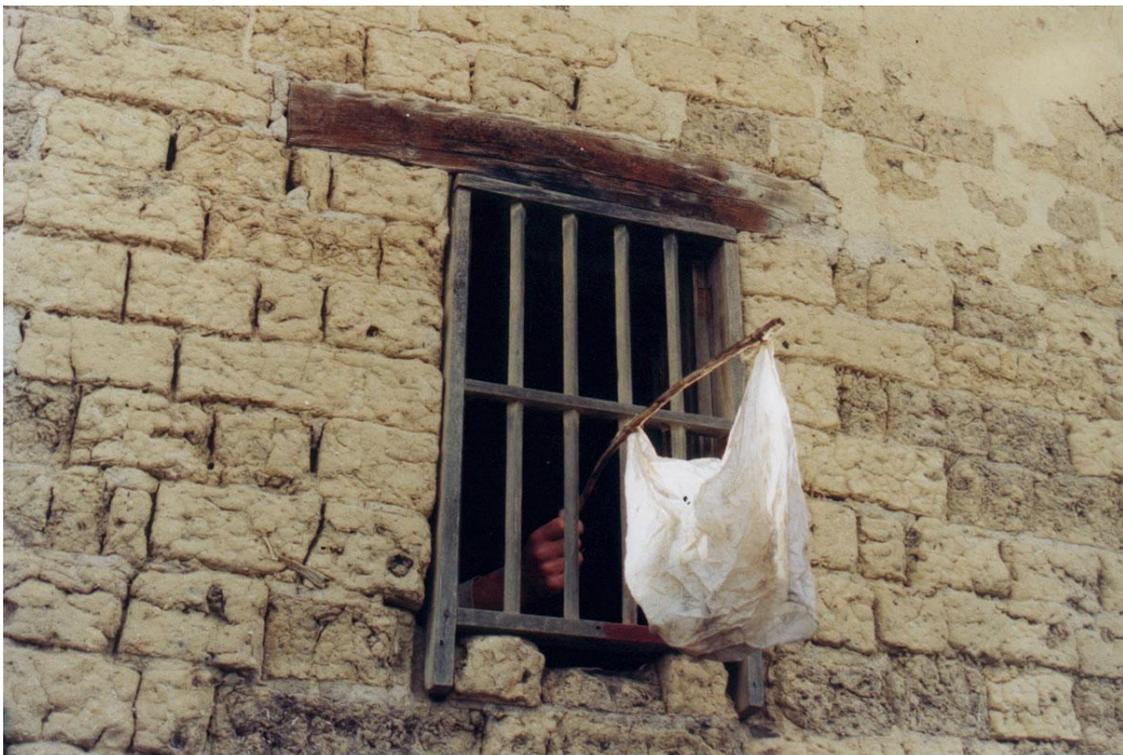


Imagen 3. Fotograma de *La cerca* (2004): en él se ve a Francisco (hijo) sacando por su ventana una bolsa blanca que simboliza la paz. La casa tiene tres ventanas, solo falta una en dirección a la casa de su padre.

d. *La sirga* (2012) de William Vega. Largometraje. Ficción/Drama.



Imagen 4. Fotograma de *La Sirga* (2012). Aquí se ve a Alicia junto con Flora reparando el hotel que le da el nombre a la película.

e. *La playa D.C.* (2012) de Juan Andrés Arango. Largometraje. Ficción/ Drama.



Imagen 5. Fotograma de La Playa D.C. (2012). En él aparece Tomás, el protagonista, buscando a su hermano menor en el barrio Pinares de la localidad de San Cristóbal, al suroriente de Bogotá.

Asimismo, se abordarán las siguientes imágenes:

- a. Algunas pinturas del grupo denominado *La Sagrada Familia* , pertenecientes al período de la colonia:
 - La sagrada familia*, Baltasar de Figueroa “El viejo” (1590-1630)
 - *La Sagrada familia*, Gaspar de Figueroa (1637-1658).
 - Los desposorios de la Virgen y San José*. Gregorio Vasquez De Arce y Ceballos. s. XVII.
 - Hogar de Nazareth*. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Siglo XVII

- b. Otras pinturas:
 - Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio*, José María Espinosa, 1823.
 - Horizontes*, Antonio Cano, 1913. Museo de Antioquia.

- c. Para la elaboración del atlas se tomarán algunas imágenes específicas del boletín número 14 de enero de 2010 de Peace Brigades International Colombia, *Desplazamiento Forzado en Colombia. Crimen y tragedia humanitaria*.

4. ESTADO DEL ARTE

4.1 Aproximaciones al Atlas de Aby Warburg en Colombia y Latinoamérica.

En este apartado de la investigación se recogerán tres artículos que dan cuenta de la puesta en práctica de la metodología del atlas de Aby Warburg en el contexto latinoamericano y colombiano. El primero de ellos se refiere al trabajo *Para verte mejor América latina* (1972) con fotografías de Paolo Gasparini y textos de Edmundo Desnoes, desde el punto de vista del montaje de imaginarios a través de la fotografía. El segundo trabajo se refiere a un montaje de dos variaciones en torno a imágenes de caminantes en Colombia, en tanto su relación da cuenta de la relación violencia-territorio. El tercero, utiliza el atlas en relación a la publicidad, específicamente de Coca Cola en Latinoamérica a través de las cámaras ocultas. A continuación ahondaremos en algunos de los aspectos metodológicos y teóricos que contribuyan al proceso de elaboración del atlas.

En *Para verte mejor América Latina. Dos proyectos en torno al montaje de imaginarios a través de la fotografía* de Bárbara Muñoz, se lee una reflexión crítica y comparativa de dos procesos alejados en temáticas pero cercanos en procesos: primero, está el proyecto *Para verte mejor América Latina* (1972) en donde, a grandes rasgos, se reconstruye la iconografía visual de Latinoamérica desde la clasificación de imágenes que dan cuenta de las contradicciones de sus procesos sociales, en donde, a través de un discurso documental se genera un diálogo entre palabra e imagen, ya que la distribución de las fotografías da cuenta de la complejidad histórica de las sociedades latinoamericanas. El segundo proyecto que se analiza en este artículo es el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, que Muñoz define como un dispositivo visual sobre la migración de las imágenes, con temporalidades heterogéneas y de distinto orden (historia del arte, prensa, archivo, etc). Para la autora del texto, ambos proyectos son un estallido radical para la estética formalista e historicista del arte.

A modo de conclusión, Muñoz encuentra algunas distancias y correspondencias entre ambos proyectos. Difieren en que en *Para verte mejor América Latina* hay una postura ideológica: las ideas ilustran y condicionan las imágenes de Gasparin, mientras que el atlas es un libro-museo de imágenes, que junto con ensayos especializados y textos del autor generan una obra física y un espacio de experimentación teórica. Por otra parte, en el primer proyecto se sugiere una agenda política para la superación de los conflictos latinoamericanos en el marco de los procesos de modernización, mientras que el atlas se caracteriza por la imposibilidad misma de ser terminado. Asimismo, en el primer caso se ven las imágenes como escenas dispersas y recientes del continente, mientras que en el atlas se proponen las superposiciones y estratos arqueológicos de la memoria. En cuanto a las coincidencias la autora encontró que: a. Ambos proyectos pueden restituir imágenes de cada continente desde polivalencias, particularidades y discontinuidades temporales y espaciales; que en ambos hay una atención al recorte de imágenes y a la ampliación del detalle; b. Ambos le apuntan a la disolución de bordes disciplinarios, así como a la integración del análisis de la cultura de masas dentro de la reflexión de lo visual; c. ambas generan una narración visual sin orden cronológico en las que hay una intermediación dialéctica entre las imágenes y d. ambos suponen una experiencia de lo fragmentario (en tanto ambos ocurren en contextos de crisis y de cambios en paradigmas estéticos).

Estos últimos cuatro aspectos contribuyen a este trabajo de grado ya que dan algunas consideraciones pertinentes sobre la metodología del atlas en un caso del contexto latinoamericano, a saber: es un proceso fragmentario, sin orden lineal en donde el montaje de imágenes -desde los recortes hasta las ampliaciones- genera un diálogo visual que escapa a la disciplina clásica de la historia del arte, para mezclarse y enriquecerse con otras disciplinas. En este sentido se retoma este trabajo desde el punto de vista técnico, experiencial y conceptual para la realización de un atlas.

Por otro lado, en *La poética del ascenso y el descenso. Un montaje de dos variaciones en torno a imágenes de caminantes en Colombia* de Juan Felipe Uribe (2018), se retoma la problemática relación entre la violencia y el territorio en Colombia a través de crónicas de la colonia, relatos de exploradores de la colonia y la república temprana y de los desplazamientos de las violencias contemporáneas, que tienen su encarnación plástica en una serie de imágenes que hacen parte del repertorio de la memoria nacional. El objetivo de este texto apunta a mostrar una dimensión topográfica y espacial de la memoria a través del montaje para dar cuenta de la poética del territorio en imágenes de caminantes de los siglos XIX y XX.

En este trabajo, Uribe considera el problema del territorio en relación con uno de los grandes aspectos que han ahondado el conflicto armado en Colombia, por lo que los relatos del pasado de la violencia deben visibilizar en sí los problemas topográficos. De esta forma, él elige las imágenes de los cargueros del siglo XIX y de los desplazados del siglo XX para preguntarse cómo se asientan estas en una poética del territorio: el camino se ve entonces como un lugar con ascensos y descensos, como metáfora de las subidas y las bajadas que se encuentran en la vida misma.

En estas imágenes el autor analiza las fórmulas, que desde el atlas de Warburg, hace visible un pathos que afecta y circula en la memoria colectiva de las comunidades. A partir de ahí analiza las imágenes de los cargueros y los desplazados para afirmar que: a la primera de ellas subyace la noción moderna del territorio, pues como dice Uribe a lomo de indio se hicieron las primeras exploraciones cartográficas del territorio que contribuirían más adelante a garantizar las condiciones materiales para los procesos de modernización, ya que es necesario conocer el espacio para generar algunas estadísticas básicas y para su explotación económica. Por otra parte, la figura de los desplazados ayuda a configurar esa poética del territorio colombiano al

ser una de las imágenes más recurrentes en la historia del conflicto armado y de los problemas agrarios, al ser este el país con mayor número de desplazados internos en el marco del conflicto interno. Ureña concluye con una pregunta muy acertada sobre su análisis ¿por qué las condiciones de modernización no han podido erradicar la violencia sobre el cuerpo de los caminantes?

Dicho trabajo contribuirá a esta investigación ya que teje en sí imágenes de fuentes y cuerpos muy diversos (metáforas, cargueros, desplazados) para construir un discurso sobre el territorio. ¿por qué es esto importante? porque de la misma manera, en este trabajo se abordarán imágenes de fuentes diversas para la comprensión de las formas hegemónicas y contrahegemónicas de las familias en Colombia. Desde aquí es posible afirmar la potencia del atlas para generar nuevos conocimientos y tejer nuevos relatos sobre lo que ya está hecho, escrito, dibujado, pintado o fotografiado.

El tercer artículo consultado es *El atlas para visibilizar los imaginarios en la publicidad. El uso de la cámara oculta en campañas de Coca Cola en Latinoamérica* de Pilar San Pablo Moreno (2018). Su autora menciona que el suyo es el primer intento de aplicar el atlas a la publicidad y que es pertinente en tanto la publicidad no tiene que ver únicamente con el intercambio de productos, sino que configura una estructura de pensamiento contenida en sus discursos, por lo que considera indicado para hacer visible los imaginarios que subyacen a tales discursos.

La autora utiliza varios referentes para hablar de los imaginarios como ese conjunto de representaciones que configuran la realidad social y nuestro entendimiento de ella. También retoma la cuestión de la relación entre el norte y el sur, en donde el norte se comprende históricamente como el lugar de desarrollado, civilizado y moderno y el sur como dependiente,

subdesarrollado y bárbaro. Retoma también a Chosmsky para analizar el uso de la cámara oculta en la publicidad en relación con los derechos humanos.

La autora analiza, en general, cómo Coca Cola construye en Latinoamérica un discurso a través de cámaras ocultas y cámaras de vigilancia en donde los ciudadanos acceden a prestar su imagen para ser parte de lo que significa Coca Cola. Desde el atlas, afirma que Coca Cola asocia su marca con mecanismos de vigilancia y control, en donde las personas se muestran felices ante esa relación de dominio.

Del mismo modo, este artículo aporta a este trabajo desde el punto de vista teórico y metodológico, ya que muestra a manera de atlas algunas de las imágenes recopiladas de las campañas de Coca cola y cómo desde esta recopilación de momentos y espacios diferentes se pueden tratar problemáticas que aunque se han estudiado de forma amplia por otras disciplinas no se habían llevado a la publicidad directamente.

4.2 Algunos estudios sobre la familia en Colombia.

Para la construcción de esta categoría dentro del estado del arte se abordarán dos textos específicos de María Himelda Ramírez en relación con los enfoques y perspectivas de los estudios de la familia en Colombia y a lo que ella denominó socialización en la violencia dentro de la familia y la escuela. Ambos documentos dan cuenta de una conceptualización que ha tardado varias generaciones, sobre todo a partir de 1983, cuando se celebró el año interamericano de la familia organizado por la OEA y que permitió abrir la discusión en torno a la familia como espacio de conflictividad y de intervención estatal.

La autora propone una lectura de los énfasis que han tenido los estudios sociales en torno a la familia en Colombia, para llegar a una visión conjunta que dé cuenta del estado de este complejo tema, al menos hasta el año 2000. Para eso aborda los horizontes teóricos, la diversidad cultural de las familias colombianas, su constitución y caracterización haciendo énfasis en el ciclo vital y los problemas sociales. Hace un recorrido breve de las perspectivas de estos estudios en la década de 1960, que tienen que ver sobre todo con el interés de la disciplina de la historia en la vida privada y la cotidianidad. En la década de 1980, por su parte, se diversificaron estos estudios en torno a la identificación del papel de la familia en una especie de resistencia y perdurabilidad hacia las demandas de movimiento permanente del proyecto moderno; la organización de la familia y la heterogeneidad de la experiencia de la vida cotidiana del período colonial; el siglo XXI, por su parte, en cuanto al papel de las heroínas en los procesos de independencia, el de trabajadoras y proveedoras y el fenómeno generalizado en el cual las familias iban al campo de batalla con los soldados durante la guerra de Los mil días. Por otra parte, se destacan en esta década -1980- los trabajos cuyo objeto de estudio comprendía la familia a comienzos del siglo XX, desde la historia de la niñez, la intimidad de los hogares capitalinos de acuerdo a clase y género, el influjo del catolicismo en la ritualización de casi toda la vida familiar y el patriarcalismo como rasgo predominante en los grupos de élite, pues en las familias de clases bajas y medias predomina la jefatura femenina en tanto ausencia de la figura paterna.

Esta perspectiva de Ramírez es importante para la investigación en la medida en que permite una lectura compleja de los fenómenos familiares desde la producción académica y cómo dichas lecturas inciden en algunas instituciones y regulaciones del Estado para garantizar el bienestar social. Esto atañe a esta trabajo para definir el estado del arte para analizar las películas de la muestra, pues como lo menciona la autora “Los procesos sociales tales como las migraciones, los desplazamientos forzados, la urbanización, la colonización, la violencia,

complejizan las formas de constitución, organización y dinámica familiar” (p.23:1998) de manera que, bajo esta lente se analizarán en la muestra de películas cómo los problemas sociales y políticos inciden directamente en la socialización familiar y viceversa, entendiendo a la familia como creadora de significados básicos para la sociedad y reproductora de los mismos.

Por otra parte, como se mencionó anteriormente, es relevante otro estudio de la misma autora en cuanto a la socialización en la violencia al interior de las instituciones familiares y escolares. La perspectiva de la autora resulta relevante para este estudio ya que ambas instituciones se consideran como agentes socializadores que moldean el ser, el sentir y el pensar para la construcción de los principios y pautas exigidos para la convivencia en sociedad y que corresponde a:

(...) “los proyectos sociales específicos prefigurados para las diferentes clases o sectores sociales y para cada género. Se trata de la garantía de la reproducción de clase a la que se pertenece y de la renovación de las formas específicas de relacionarse con el medio” (Ramírez, 1991: p. 173).

Desde este punto de vista, se abordará más adelante a profundidad cómo se han representado - en la muestra- los conflictos y la violencia como pilares básicos de la educación familiar, en donde persisten formas de socialización basadas en las vías impositivas y de coacción antes que en el diálogo y en la argumentación. Asimismo nos permite preguntarnos ¿cuál es la sensibilidad que requiere la convivencia en este país? y ¿qué formas específicas se reproducen según clase, género y raza? en este sentido la autora afirma que la violencia (es decir, la agresividad modificada por la cultura) es aliada en procesos de dominación y sometimiento

sobre las mujeres, la infancia y la niñez ante lo masculino, convirtiéndose en una aliada principal del patriarcado.

Para este estudio es fundamental resaltar y traer de nuevo a discusión el trabajo investigativo de Virginia Gutiérrez de Pineda, ya que sus aportes a los estudios sociales de la familia colombiana representan un punto de partida para muchos otros estudios, pues antes de ella no se había tomado como objeto de estudio esta institución (y otras más, como la medicina popular). En sus estudios, solía presentar no sólo el panorama y su observación, sino que resaltaba la importancia de seguir estudiando desde diferentes perspectivas la institución familiar y su correspondencia mutua con la sociedad colombiana.

Para situarnos dentro su perspectiva de la historia y su metodología de investigación, es importante considerar su formación académica. Se graduó como Licenciada en ciencias sociales y económicas de la Escuela Normal Superior de Colombia, luego estudió etnología en el Instituto Etnológico Nacional y se especializó en antropología social y médica y geografía humana en la Universidad de California. En su teoría aborda por un lado la historia de la familia, es decir, la comprensión de esta institución en el pasado, y, por otra parte, el desarrollo de la familia durante el siglo XX a partir de métodos antropológicos y sociológicos.

Su obra ha sido objeto de estudio de investigadores posteriores a ella, en ocasiones como una revisión o síntesis de su trabajo y en otras con el fin de problematizar o seguir desarrollando sus aportes teóricos y metodológicos. Por su parte, Orlando Fals Borda la reconocía por sus aportes-junto con los de otros egresados de la Escuela Normal- a la facultad de sociología de la Universidad Nacional de Colombia, y asimismo, prologó sus primeros estudios sobre el trasfondo histórico de la familia en Colombia diciendo que eran valiosos en tanto crean

horizontes en ese campo (1964). Sin embargo, en este momento nos centraremos en un artículo sobre su aporte al estudio histórico de la familia específicamente.

Pachón (2005) resalta que los primeros trabajos de Virginia representaban una novedad para Colombia y Latinoamérica, desde su trasfondo histórico, hasta la utilización de fuentes bibliográficas y metodologías muy diversas, de donde resultaba la polisemia de sus investigaciones y su complejidad. A partir de esta contextualización, la autora empieza a distinguir el trabajo de Virginia Gutiérrez de Pineda según etapas. En sus primeros trabajos su objetivo era estudiar las familias del pasado según los tres troncos étnicos, después su interés no se quedó allí y pasó intentar comprender la familia del siglo XX desde el resultado de esas investigaciones. También se interesó por definir lo que ella denominó “complejos culturales” y los zonificó a partir de la relación de los humanos con su hábitat: “el ‘complejo andino o americano’, el ‘santandereano o neohispánico’, el de la ‘montaña o antioqueño’ y el del ‘literal fluvio-minero o negroide’ ” (2005. p.259)

Más adelante su trabajo se enfocó en la familia y sus transformaciones a partir de la sociología y la estadística. Para ello analizó los cambios demográficos en el país, las relaciones de género en la familia, el paso de la familia rural extensa a la nuclear urbana y en esta última, el origen del individualismo.

Después, destaca su trabajo en torno a las relaciones entre la familia y el gaminismo. Las variantes de este fenómeno en el país y sus orígenes en la familia y el medio social, las separaciones, las nuevas uniones y el padrastrismo. A partir de estos trabajos empieza su análisis sobre la familia patriarcal y la medicina tradicional en Colombia en la década de 1980, a través de trabajos desarrollados en Santander y escalables al país. Se pregunta por qué la familia y la autoridad se jerarquiza a través de los sexos con un enfoque generacional y de

estratos sociales. Afirma que esta familia tiene su origen en tiempos de la colonia y que “el ‘patriarcalismo’, o ‘autocratismo masculino’, es definido como un sistema caracterizado por una relación dispar hombre-mujer en el manejo de la autoridad, el poder y las decisiones, sesgada siempre en favor del primero.” (Gutiérrez de Pineda, como se cita en Pachón, 2005. p.263)

Los aportes de Virginia en sus últimos años van desde: el concepto de padrastrismo y el nacimiento de la morfología familiar múltiple en los procesos de modernización, la familia superpuesta y extensa, el papel de los homosexuales en estos fenómenos, los triángulos amorosos y uniones de facto, y finalmente, la relación entre la familia y la miscegenación a través de las mezclas históricas de los troncos raciales. Ella afirma la persistencia de las estructuras familiares tradicionales en muchas partes del país y utiliza, de nuevo, fuentes muy diversas: desde oficiales hasta historias de vida.

4.3 Antecedentes desde la Universidad Pedagógica Nacional sobre el cine.

Para este punto, se revisaron los trabajos de grado y las tesis de maestría que de algún modo se interesan por las potencialidades pedagógicas del cine desde la UPN. Uno de ellos aborda una de las categorías más estudiadas y discutidas sobre el cine colombiano: la representación cinematográfica de la violencia, en este caso de la violencia política dentro del periodo 1940-1965. Esta investigación se realizó desde la Licenciatura en ciencias sociales, por lo que el cine es entendido desde su potencia didáctica para la enseñanza de la historia, en donde este apoya al texto, lo completa pero nunca lo reemplaza:

“La retroalimentación y conclusión del film, debe ir acompañada de algún texto que alimente o contraste la visión ofrecida en la proyección, no debe ser un

ejercicio aislado y en su poder debe radicar el elaborar una línea temporal donde se dé cuenta de lo que existía antes de la proyección y lo que se aprendió y discutió una vez finalizado el proceso.” (Castellanos. p.106. 2016)

Otro referente, desde la Licenciatura en Educación infantil, aborda la relación entre el cine y las nociones de infancias y los derechos de los niños y niñas en tres producciones cinematográficas colombianas desde su perspectiva didáctica. Aquí, Burgos y Vanegas asumen el cine colombiano como “medio masivo de comunicación y como lenguaje que articule la cotidianidad de las infancias desde la relación y la ejemplificación” (2018) . Así pues, no dista mucho del trabajo de Castellanos, en tanto que los productos audiovisuales no cumplen con su función en sí misma si no es para apoyar o ejemplificar una situación concreta. Sin embargo, en este trabajo resalta la intención de las profesoras por generar diálogos entre el cine y los espectadores, que en este caso son niñas y niños: “los acercan a ellos y a ellas a vehículos potencializadores de sus relatos, identidades y sentires que permitiendo trastocar y cuestionar al sujeto vinculado constantemente con sus realidades.” (2018)

Con respecto a estos dos trabajos de grado, es pertinente recalcar que desde el punto de vista teórico y metodológico, asumen las películas que utilizaron con sus estudiantes desde el punto de vista didáctico. Castellanos, por su parte, retoma a Giroux para afirmar que el cine es una forma de pedagogía pública, una mezcla de entretenimiento y política, por lo que resulta pertinente para la enseñanza de la historia “como lo ha venido haciendo con los textos escolares y producción especializada de los mismos historiadores.” (p.101. 2016).

En cambio, Burgos y Vanegas -siguiendo la misma línea de la didáctica-, se preguntan por cómo trabajar el tema de los derechos con niños y niñas a través de películas colombianas y cuál es el rol del adulto en las distintas nociones de infancia. Por esto, ven en el cine un medio

sensible que representa o cuestiona sucesos de la vida real, y que permite cierta identificación de las niñas espectadoras con lo que ven en la pantalla: “cómo sus dinámicas de vida, sus necesidades, sus miedos y vivencias son plasmadas en las experiencias de vida de los protagonistas, proyecciones que develan unas infancias fragmentadas, que son invisibles a los regímenes de protección y a los preceptos del discurso oficial.” (2018) En este sentido, este último trabajo es un antecedente muy importante para mi investigación, pues con todo y diferencias teóricas, la pregunta por la representación de las infancias en el cine y el rol del adulto en esta representación es algo que corresponde temáticamente con el objetivo general de esta investigación. También es interesante ver el proceso de selección de las películas que las profesoras llevaron a cabo para terminar en tres: Los colores de la montaña, La vendedora de Rosas y Pequeñas Voces.

Con respecto a estos tres largometrajes y los que yo he estado delimitando, me parece muy importante resaltar que representan unas infancias y unas familias que son producto de diferentes procesos de violencia en el país. Esta quizás se convierta en una categoría de análisis más adelante.

4.4 Películas en donde se narran y se miran diferentes estructuras familiares.

En el proceso de ver y caracterizar la muestra de películas, se ha llegado a las siguientes: Chircales (1972), de Martha Rodríguez y Jorge Silva; La cerca (2004) de Rubén Mendoza; Agarrando pueblo (1979) de Luis Ospina y Carlos Mayolo; La playa D.C. (2012) de Juan Andrés Arango y La Sirga (2012) de William Vega. A continuación se hará una breve sinopsis de cada producción, teniendo en cuenta la matriz de análisis que se ha construido en el proceso.

Chircales (1972) es un documental en donde se muestra una familia de obreros en el barrio Tunjuelito al suroriente de Bogotá. Los obreros, al no tener en su poder los medios de producción, están a merced de señores terratenientes e intermediarios. Esta familia, como otras, vienen del campo a las periferias de la ciudad y hacen parte de la fuerza de trabajo que constituyen los alfareros. Las vestimentas de los obreros nos habla de una familia de origen campesinos: dispuestas para la jornada laboral, contrastan con otro tipo de señores que aparecen en la película como intermediarios entre el terrateniente y la familia. Por otra parte, la moral católica tiene una influencia amplia. Al principio, empieza a hablar alguien del clero para decir que en Colombia no hay desigualdad, oligarquía o sistema de castas heredable a través de las generaciones. El señor religioso dice que quienes afirman lo contrario hablan desde la ignorancia y la mala información.

María, la madre, adjudica a Dios su número de hijos mientras tiene en sus entrañas al número 13. Ella dice que acepta el número de hijos que Dios le dé, aunque no entiende porque él les hace eso, mientras que a las familias ricas les manda pocos hijos, por ahí seis. En otra parte, la hija que estaba preocupada por conseguirle un vestido nuevo a su hermanita menor, reafirma su creencia hacia los siete mandamientos y su afinidad con Fray Martín, quien fue el primer santo mulato de Latinoamérica y que lleva en su mano, como símbolo de su humildad, una escoba. Más adelante, cuando aparece muerto otro trabajador de las ladrilleras, en contraste con la desesperación de la familia del difunto por su futuro como mendigos, aparece el discurso de un cura sobre la inmortalidad del alma, que justifica una vida de sufrimiento y la misma muerte violenta a causa de las pésimas condiciones para los cuerpos, pues las casas están construidas con los mismos ladrillos en el mismo territorio de los hornos. Finalmente, cuando la familia de alfareros tiene que dejar ese trabajo tal y como llegaron (con muy pocas cosas), los directores y narradores hacen énfasis en el cuadro de Jesús que la familia lleva como símbolo de su enajenación (palabras del narrador).

Con respecto a estas producciones, López (2003) destaca el papel del audiovisual en el saber que se ha construido socialmente sobre la familia:

“Los recursos audiovisuales constituyen un valioso instrumento metodológico para plantear a través del registro testimonial los claroscuros de la vida familiar en distintos sectores sociales, poniendo en escena valores, ideologías y tradiciones, como telón de fondo de actitudes, comportamientos, sentimientos y rupturas que a través de la imagen vívida son material privilegiado de análisis y reflexión de particulares condiciones de la vida familiar” (p.35)

Así, en diferentes momentos de la producción cinematográfica, y con diversos fines, el cine colombiano llega a hacer referencias a puntos específicos de la historia nacional, desde una perspectiva que mezcla lo público y lo privado en escena.

Agarrando pueblo (1979) se ha denominado un falso documental que empezó a cuestionar y a denunciar la forma *miserablista* en la que algunos directores empezaron a narrar los márgenes sociales de Colombia y Latinoamérica. En la película esto se muestra a partir de dos tipos de escenas: están las imágenes a blanco y negro, en las que se ven los detrás de cámaras del proceso de preproducción y producción; y están las imágenes a color, que en el montaje de la película corresponden a los momentos que quedan para la película, lo que quedará para su exhibición al público. En sí, la película muestra a unos reporteros extranjeros captando imágenes de las “*víctimas de un conjunto de circunstancias*” como ellos mismos lo dicen en la entrevista final a la familia, a través de las figuras de los habitantes de calle, de los desposeídos.

En este falso documental, aparecen en varios momentos algunas miradas de las familias de manera colectiva o individual. Es decir, de manera colectiva se ve a una familia, compuesta inicialmente por una madre con dos hijos, quienes acceden a posar en el reportaje extranjero como una familia que vive en la miseria. Más adelante a esta familia de mentiras, se le suma un padre que aprende su guion e intenta recitarlo ante la cámara, a color. Esto resalta así el discurso contracultural de Mayolo y Ospina, quienes toman su postura crítica ante la falsa pretensión de muchos documentalistas de presentar una realidad objetiva e inamovible. En este sentido se puede afirmar que todo discurso audiovisual es producto de un montaje y muy difícilmente puede ser real y digno cuando se trata de hablar de la pobreza.

En otros momentos y a lo largo de toda la película, aparecen los reporteros en un afán hasta grosero por captar imágenes de los márgenes, de los pobres que duermen en la calle, que habitan zonas de tolerancia o de niños que se tiran a un charco de la calle para que los filmen por una moneda. En esta escena de los niños nadando y haciendo clavados por monedas se ve de manera más explícita cómo los directores de la pornomiseria se llevan el prestigio internacional, mientras que para quienes aparecen como sujetos de estudio y sujetos observables solo quedan un par de monedas.

Para finalizar esta producción, aparece el dueño de la casa en la que la familia falsa está dando su testimonio. En la vida real fue él quien acuñó el término de Agarrar pueblo, para definir un acto abusivo en el que los directores de cine y los medios de comunicación se acercan a poblaciones marginales para agarrarlos en cámara y venderlos en otros lugares, sin que los agarrados tengan alguna certeza de a dónde van esas imágenes.

La cerca (2004), por su parte, narra una situación familiar entre padre e hijo que se manifiesta a partir de sueños y luego en su convivencia tras encontrarse después de mucho tiempo. La

discusión va en torno a la cerca que tienen que tumbar después de diez años para que la alcaldía no les quitase sus predios según el plazo pactado por su madre en el testamento. Después de tomar alcohol, la tensión aumenta y se manifiesta el pasado del padre y los problemas de su hijo en torno a su figura.

Con respecto a los símbolos que aparecen en la película, puede decirse que se presentan tanto en los sueños de Francisco como en su relación con él. En los sueños, siempre mata a su papá. Le dice en algún momento que lo ha matado de maneras muy diversas, incluyendo el corte de corbata, que hizo en algún momento su padre en el pasado cuando sectores políticos le pagaban por ello. Este corte de corbata se asocia con las prácticas de los conservadores sobre el cuerpo de los liberales. En otro sueño, por ejemplo, aparece Francisco cortándole las orejas a su mamá en un puente —este sueño lo tuvo mientras ella seguía viva—, para luego tirarla al río, en donde su papá al parecer ya ha recogido varias. Él tira a su madre al río, mientras ella reza, y aplasta a su papá.

En el puente ellos mantienen una conversación en torno a las actitudes del padre en el pasado. Francisco le recuerda cuando meaba en el plato porque no le gustaba la comida, a lo que su padre le responde que era porque no había taza. Francisco le recuerda de cuando él iba mandando a la gente del partido contrario a su casa con el corte de corbata, a lo que su padre responde que él siempre había querido ser costurero. El corte de corbata, que junto con la narrativa del cortometraje y las conversaciones de los personajes, se refieren al período de la guerra bipartidista en Colombia y las formas de violencia sobre el cuerpo. Por otra parte, se puede ver cómo en la institución familiar también estaba presente este conflicto y llevaba a situaciones como las del corto.

Además, dentro de la relación padre e hijo aparecen varios símbolos desde la arquitectura y la disposición de los espacios: Francisco tenía en su casa tres paredes con ventanas y una totalmente cerrada. Esto se debía a que él podía sacar una banderita blanca en señal de paz por cualquier lado menos por el que daba al frente de la casa de su papá. Su papá le pega un balazo en algún momento a esa pared para que exista entonces un hueco para sacar la banderita de la paz. Además, la cerca que se los separa a ellos dos es símbolo de la muerte de su mamá y al igual que las ventanas, el desinterés de Francisco de formar parte de la vida de su padre. Mientras dura su interacción aparecen otros símbolos de la cotidianidad en algunos sectores de Colombia: el campo abierto, los largos trayectos para conseguir aguardiente y la importancia de este, la ruana, los pastales, las prácticas en las festividades de año nuevo, los comentarios de los vecinos, entre otros.

La Sirga (2012), de William Vega, narra la historia de Alicia, una joven que ha sido desplazada de su pueblo, Siberia, tras el asesinato a manos de actores armados de sus familiares. La película inicia con imágenes del páramo y de la Laguna de la Cocha, que ayudan a situar los acontecimientos en un marco geográfico y socioeconómico específico.

Alicia llega al hotel de su único familiar, La Sirga. Este lugar está un poco destartado, por lo que junto con su tío y Flora (la pareja de él), Alicia emprende la reparación de sus instalaciones físicas. Aquí empieza una cotidianidad marcada por la espera de los huéspedes, sin embargo, aún llegadas las fechas en las que suelen llegar por vacaciones, se siente su ausencia. Esto ocurre gracias a que es de conocimiento público el conflicto armado interno que ha tenido su escenario en el suroccidente del país. De algún modo la reparación de la casa se asemeja al proceso de reconstrucción y de sanación del que participa Alicia. Sin embargo, cuando Alicia está decidida a sobreponerse sin algún tipo de ayuda estatal o gubernamental para la reparación de víctimas, se enfrenta a nuevos modos de violencia: la violencia que ejercen sobre su cuerpo

a través de las miradas y de la violación de su privacidad, por parte de algunos hombres de la comunidad: su tío; Marichis, el sujeto que la recoge en lancha (quien más adelante está transportando armas de algún grupo); su primo (quien se va, de nuevo, tras el asesinato de Marichis, muy similar al que ocurre al principio de la película); y los amigos de su tío. Se puede hablar de una violencia cíclica, que no termina justo en el asesinato o en el desplazamiento, sino que inicia en la larga carrera por la restitución de los derechos humanos.

En ese marco de cosas Alicia encuentra en Flora una compañía, que deja ver cómo las asociaciones femeninas son tan importantes para los procesos de reparación y reincorporación a la sociedad tras ser víctima de esos hechos violentos. Por otra parte, esta película se puede entender como una imagen desde la víctima, pues no es una narración bélica ni militar del conflicto armado interno. En ese sentido, la bruma propia de los ecosistemas de páramo, crea también un ambiente lleno de tensiones; bruma que se va desvaneciendo a medida que Alicia se convence a sí misma de que debe continuar su camino por sí misma.

La Playa D.C. (2012) de Juan Andrés Arango, narra la historia de Tomás, un joven afro desplazado de su tierra en Buenaventura tras el asesinato de su padre. Al llegar a Bogotá, se organiza junto con su hermano menor, su mamá y la nueva pareja de ella, en un barrio ubicado en la periferia de la localidad San Cristóbal, al suroriente de la capital. Este desarraigo de su tierra genera en cada actor unas rupturas emocionales, psíquicas y materiales.

El hermano mayor de Tomas está metido en sus propios negocios turbios en el centro de la ciudad, en un barrio que bautiza la película: La Playa. Sus aspiraciones son claras y tienen que ver con ir al norte, con cumplir el sueño americano y seguir con su vida lejos de la violencia y la falta de oportunidades. Su hermano menor, en cambio, encuentra en las drogas pesadas y baratas que le ofrece el medio, un vehículo en el cual transportar su memoria hacía el puerto de Buenaventura. Esto le genera problemas con la nueva pareja de su mamá y con una banda de microtráfico a la que él le queda debiendo una mercancía que consume en vez de vender.

Tomás, por su parte, está en una búsqueda constante de algo que lo haga mantener su memoria afro, de la costa pacífica, del Río de Buenaventura, de su padre y de sus raíces. En esto, toma las trenzas y el oficio de barbero, pues como le decía su madre a orillas del río, antes de ser desplazados, por medio de las trenzas los esclavos del pasado representaban la ruta hacía los territorios libres. La Playa D.C. se convierte en una lucha por la memoria y por la identidad: es esta una lucha que viven muchas familias que llegan a Bogotá, una ciudad que recoge en sí poblaciones de muchos territorios pero que no contribuye a la expresión de su diversidad cultural, por el contrario, las expulsa hacia sus márgenes.

5. MARCO TEÓRICO

5.1 Cultura visual y estudios visuales desde W.J.T Mitchell y Nicholas Mirzoeff

Los estudios visuales se entienden en esta investigación como un marco teórico y metodológico que posibilita el análisis de los modos de ver y de las prácticas del mirar. Para plantear algunos conceptos básicos de los estudios visuales y la cultura visual, como un lugar de estudio interdisciplinario se retomará a Mitchell Mirzoeff.

Según Mirzoeff, la cultura visual dentro de la academia aparece en las décadas del 70, 80 y 90. Sin embargo, como práctica, la asocia a la modernidad “si por modernidad entendemos, como sugiero, el encuentro entre culturas hasta entonces desconocidas; esto es, lo que solemos marcar por el año 1492, momento en el que culturas desconocidas se encuentran” (p. 31, 2009) en ese sentido, es importante mencionar que para Mirzoeff esta fecha se relaciona con la necesidad de comprender de forma global la modernidad, en donde la cultura visual puede abrir algunas perspectivas de pensamiento nuevas.

Sin embargo, se hace necesario distinguir la cultura visual y los estudios visuales. Para el autor el primero se refiere al objeto de estudio y el segundo al campo de estudio, es decir que los estudios visuales estudian la cultura visual. Sin embargo, Mirzoeff aclara que aquí existe una confusión recurrente ya que algunas personas utilizan el término cultura visual para referirse a ambas cosas. Ahora bien ¿qué relación existe entre este campo y la clásica dupla historia del arte- estética? para responder a esto, Mirzoeff retoma el concepto de *suplemento peligroso* planteado por Derrida: si bien puede entenderse como un complemento a los vacíos que puedan encontrarse en la historia del arte y la estética, también “amenazan con convertir a la estética e historia del arte en subdisciplinas dentro de algún campo de investigación más extenso, cuyas

fronteras estarían lejos de ser fijadas” (p.20, 2002) así pues, es pertinente seguir teorizando y problematizando los alcances de los estudios visuales y la cultura visual dentro y fuera de la academia, ya que se generan ciertas confusiones y ciertos mitos, que Mirzoeff se ha encargado de estudiar y contraargumentar.

Por ejemplo, uno de los supuestos que se tienen sobre los estudios visuales es que llegaron a liquidar el arte y la historia del arte, sin embargo Mirzoeff apunta que más bien los estudios visuales propician una reflexión constante entre lo que se define como arte, entre los signos verbales y visuales y entre “las ratios habidas entre los diferentes modos semióticos y sensoriales” (p.25. 2002) Por otra parte, se podría entender que la cultura visual convierte la historia del arte en una historia de las imágenes, reduciendo el arte a sus cualidades ópticas, sin embargo la cultura visual se extiende a las prácticas cotidianas del ver y del mostrar: “sobre la ceguera, lo invisible, lo oculto, lo imposible de ver y lo desapercibido (...) sobre la sordera y el lenguaje gestual, a la vez que reclama atención hacia lo táctil, lo sonoro, lo háptico y el fenómeno de la sinestesia” (p.25) así pues, la cultura visual no es únicamente la construcción social de lo visual, sino también, la construcción visual de lo social, ya que más allá de la habilidad natural de ver, existen construcciones simbólicas “un sistema de códigos que interpone un velo entre la vida real y nosotros” (p.26. 2002)

En conclusión, para Mirzoeff, la cultura visual y los estudios visuales deben entenderse como una interdisciplina, un dominio de investigación que se vale de sus propias fuentes y que tiene su propio objeto de estudio articulado a nuestro tiempo, de manera que puede servir como una lente metodológica para reflexionar sobre las artes visuales, los medios de comunicación masiva e incluso sobre las ciencias sociales y las humanidades.

En relación con este trabajo, se retoma la cultura visual y los estudios visuales para analizar desde diferentes fuentes las miradas hegemónicas y contrahegemónicas de las familias en el cine colombiano. Al decir de Mirzoeff, este es un objeto de estudio articulado a nuestro tiempo, ya que indaga en la matriz básica de la institución familiar en Colombia y cómo -con rupturas y aún persistencias- puede entenderse hasta la actualidad. Asimismo, desde el punto de vista metodológico permitirá volver sobre algunos textos de las ciencias sociales y humanas con una mirada distinta, interdisciplinar, que conjugada con referentes visuales nos ayudará a comprender cómo se construye la mirada de esta institución, y, asimismo, cómo estas miradas construyen un discurso acorde o no con los objetivos y rutas trazadas por las clases dominantes de la sociedad.

Por último, es necesario e imperativo pensar también en la relación de la cultura visual con la pedagogía, dada la naturaleza de la Universidad Pedagógica Nacional, de la Licenciatura en artes visuales y de la línea de investigación cultura visual: esta reflexión nos lleva hacia la educación o alfabetización de la mirada y a la necesidad de historizar sobre algunos aspectos de las familias colombianas a través de ella. Sin duda, los estudios visuales permiten lo que Mirzoeff llama el pensamiento crítico; “adoptar una perspectiva crítica es provocar un agujero en el flujo continuo de mercancías, ya sea la imagen mercantilizada o el texto mercantilizado.” (p. 79, 2009) que permite alejarse un poco de estos discursos mercantilizados, utilizados por las clases dominantes en Colombia para mantener su construcción cultural y hegemónica. Dicho pensamiento crítico también se traslada a la concepción de la historia, que se hace necesaria, no desde el punto de vista lineal, sino desde una perspectiva en la que el pasado sigue existiendo en el presente. Esta reflexión debería introducirse tanto en la educación superior especializada como en la educación básica, ya que permitiría una construcción de criterio y de conocimiento sobre las imágenes que nos rodean, lo que vemos y lo que no se hace visible.

5.2 Atlas: Aby Warburg y Georges Didi-Huberman

En este apartado se presentará de forma concreta el atlas propuesto por Aby Warburg y que retomó luego Didi Huberman, dado que en la metodología y en el estado del arte ya se dieron los primeros trazos para definir cómo se entiende el atlas desde el punto de vista procedimental. Aquí más bien se atenderán los aspectos teóricos y conceptuales del atlas, para lo que se retoman dos textos clave de Didi-Huberman: *La imagen quema* (2008) y *Cuando las imágenes tocan lo real* (2018).

En los textos de Didi-Huberman resalta la pregunta por ¿qué conocimiento histórico puede resultar de las imágenes? esto nos lleva a la experiencia de Warburg, quien interesado por la cultura occidental formula el proceso del atlas como un método de investigación sobre la memoria y las imágenes, que contenía en sí una característica muy relevante: se pueden explorar problemas o relaciones insospechadas por otras disciplinas a través de la superposición, el posicionamiento, la ampliación o el recorte de un conjunto de imágenes, que con el paso del tiempo y sus posibles maneras de ordenarlas, configura nuevas relecturas. Este proceso es el que se conoce como *montaje*, que da cuenta de una interpretación histórica o de una arqueología -en términos de Foucault:

“Intentar una arqueología, es siempre arriesgarse a poner, unos junto a otros, los trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneos y anacrónicos puesto que vienen de lugares diferentes y de tiempos separados por las lagunas.” (Didi-Huberman. 2008, p. 61)

El concepto de arqueología propuesto por Foucault es retomado por Didi-Huberman para aplicarlo a los saberes visuales: es decir, para elaborar una superposición de las imágenes de nuestro acervo cultural, que se entrelazan de forma continua para crear nuevos sentidos y nuevas lecturas. Asimismo, Didi-Huberman retoma de Foucault el concepto de heterotopía para hablar de esos espacios y tiempos que se encuentran en crisis, que son heterogéneos y que inquietan por esa misma inestabilidad (en contraste con la promesa del futuro de la utopía): “Para DidiHuberman, la heterotopía plantea máquinas de imaginación que crean espacios de ilusión, denunciando además el espacio real como aún más ilusorio.” (Ruíz, García. 2013: p.2.)

En ese sentido, esta investigación dará cuenta de una construcción histórica que atraviesa a la familia como una institución que reproduce las relaciones de producción a través de ciertos fragmentos del acervo cultural referente a esta institución desde las artes visuales, a saber: las pinturas de la sagrada familia y una serie de películas consideradas hegemónicas y contrahegemónicas. Por otra parte, cada una de las películas surge en unos contextos que han estado determinados por crisis sociales tanto a nivel macro como a nivel micro, pues tanto en la década de los 70 como en la actualidad es posible ver que entran en cuestión la credibilidad de algunas instituciones en el país. En este contexto, la inquietud de las *heterotopias*, de estos tiempos heterogéneos hace posible la reflexión del pasado y del pasado en el presente, para seguir más adelante la pregunta planteada al inicio de este apartado ¿qué conocimiento puede resultar de las imágenes, sobre las familias en Colombia? ¿Puede el proceso de montaje de imágenes de algunas producciones cinematográficas dar cuenta de una construcción hegemónica y contrahegemónica de esta institución?

Warburg propuso el atlas como un método de lectura y de exploración de la memoria, de allí su nombre *Nmemosyne*, quien era para los griegos la personificación de la memoria y de cuyo

nombre derivan palabras como mnemotecnia. Para la organización de este montaje, warburg utilizó una pizarra negra con un conjunto de imágenes manipuladas (recortadas, ampliadas) del que se forma, a su vez, una imagen más grande y compleja. Esta imagen está llena de nuevos sentidos, conocimientos y relaciones complejas que escapan a la historia del arte como disciplina tradicional. Para Didi-Huberman el atlas revela una serie de conocimientos dialécticos de la cultura occidental:

“Las nociones de memoria, montaje y dialéctica están ahí para indicar que las imágenes no son ni inmediatas, ni fáciles de entender (...) Y es justamente porque las imágenes no están “en presente” por lo que son capaces de hacer visibles las relaciones de tiempo más complejas que incumben a la memoria en la historia”(p.6. 2013.)

Estas relaciones de tiempo de la que nos habla Didi-Huberman tienen unas posibilidades infinitas gracias al nuevo soporte: la mesa en lugar del marco del cuadro, permite una disposición que da paso a las modificaciones constantes que tienen lugar desde espacios diferentes a la razón y la lógica clásicas de occidente y de muchas disciplinas y campos de estudio. De tal forma que los atlas que se verán más adelante son solo un fragmento del proceso de su composición, ya que la modificación continua va arrojando nuevas formas del atlas y nuevas aristas para su análisis.

5.3 La familia en Colombia

Para este concepto teórico se aborda principalmente la teoría de Virginia Gutiérrez de Pineda, reconociendo que tal y como ella lo menciona, estos estudios abarcan una amplia zona de

análisis, y en su momento, decía “apenas iniciamos el despegue de su estudio” (p.15. 1984) por lo que es necesario revisar también los aportes de autores posteriores a ella, desde el punto de vista de los desarrollos teóricos y metodológicos en el campo de las ciencias sociales sobre todo.

Desde la antropología, tal y como lo menciona López (2003), en sus estudios sobre el lugar de la familia en las ciencias sociales, las demandas de esta institución “se inscriben en el reconocimiento de la diversidad cultural y étnica del país, cuyas particulares incidencias en la familia han sido señaladas en diversos estudios, entre los que se destaca la investigación pionera realizada por la antropóloga Virginia Gutiérrez de Pineda” (p.32), ya que sus primeras investigaciones estaban dirigidas a analizar, entre otras cosas, las dinámicas domésticas que están enmarcadas en complejos familiares regionales. Asimismo, se destacan sus inquietudes sobre la incidencia de las instituciones en las estructuras familiares y en la corriente de la historia, las diferentes estructuras sociales que socializaban los llamados gamines, el fenómeno del padrastrismo, el madresolterismo, la configuración social del trabajo en un engranaje patriarcal, entre otras investigaciones que le permitían afirmar que:

“(…) lo que se diga de familia en forma generalizada como visión nacional, es verdad y tiene visos de incertidumbre. Una nación formada por tres aportes biológicos culturales, cuasi antagónicos, que se asomaron a hacer el país, planteados cada uno en plataformas socioeconómicas distintas, no pueden ser ingredientes que favorezcan la unidad” (1984)

Para recoger los datos de sus investigaciones, Virginia Gutiérrez hacía uso de metodologías de campo particulares, en donde le fue posible convivir con muchas comunidades a lo largo del territorio nacional, donde observó que existían muchos vacíos en las explicaciones de las

familias y culturas negras del país, y en fenómenos particulares como el substratum indígena en la familia de la cultura antioqueña o los restos del avunculado en el Nariño, que se presentan como objetos de estudio para la antropología también.

Por otra parte, es importante resaltar sus aportes al estudio histórico y sociológico de socialización de las mujeres: de sus roles, sus privilegios, su participación pública, el doble trabajo económico-doméstico, la creciente jefatura económica femenina, la hiperafectividad, entre otras cosas; en búsqueda de eso que nos hace diferentes a las mujeres de los hombres en el ámbito social y material. Por su parte, López Puyana (2003) hace una contextualización de los discursos de género originados en la segunda mitad del siglo XX, en donde se consolida un discurso crítico fundamental para el cuestionamiento de los roles las uniones de pareja y el poder arbitrario y patriarcal en las familias (en donde Virginia hace sus estudios también, particularmente sobre estudios de caso): esto se convirtió en un discurso reivindicativo desde las mujeres para las mujeres y los niños, pues ellos también se encontraban en medio de situaciones de violencia.

En cuanto a la incidencia de lo público en la vida privada e íntima de las familias, López afirma que la familia responde a los problemas de la sociedad y el cambio en sus estructuras incide “en la reorganización de las relaciones familiares, en las transformaciones de la pirámide poblacional y su correlato en las curvas de la oferta y demanda de los mercados de bienes, servicios, trabajo y dinero, en la sociedad.” (p.29. 2003)

5.4 Algunas discusiones en torno al cine colombiano

Esta categoría surge como marco para pensar en torno a las discusiones que he encontrado relevantes, o más bien constantes, cuando se habla de cine colombiano. Esto contribuye a

analizar e interpretar cómo se configura el relato y la representación de las familias, pues están atravesadas por significados propios de los territorios del país en donde son creados y por las lógicas que se consolidan en la producción y en las miradas del cine colombiano. Por esto, se plantean dos subcategorías iniciales para referenciar la familia en el cine: 1. cine-nación y 2. cine-violencia. El problema de la relación cine-nación ha sido abarcado por diversos autores desde diferentes posturas teóricas. En este momento se expondrán desde dos referentes básicos, a saber, Cuadross y Aya (2013) y Villegas (2015). En tanto la relación cine-violencia se abordará a Kantaris (2008).

Cuadros y Aya, por un lado, parten de reconocer el cine como mediador de la identidad nacional, como lo son la radio y el cine, en donde se entienden a las películas como productos sociales que participan en un proceso de resignificación cultural de quien las ve, en donde “el estudio que las imágenes del cine propone es en sí mismo valioso y revelador de huellas de realidad, pues son proyecciones de la nación” (2013) asimismo, argumentan que el concepto de nación es cuestionable en tanto no recoge en sí mismo las concepciones y los modos de vida de todas las regiones, siendo este un país pluriétnico y pluricultural atravesado por una historia llena de violencias políticas en múltiples direcciones y una situación de dependencia con respecto a las potencias mundiales y al capital. En este sentido, como se verá más adelante en la categoría sobre la cotidianidad, las películas de la muestra de esta investigación se conciben como disidentes en tanto recogen esos múltiples relatos situados en diferentes geografías y no ocultan ni reafirman de ninguna manera la historia de violencia política y las dependencias de las que nos hablan los autores, a diferencia de algunas películas que representan la situación social del país como armónica y carente de conflictos y desigualdades sociales.

Villegas (2015), en su reseña sobre el libro de Puerta Domínguez (2015) habla sobre dos períodos en la cinematografía colombiana; el primero, el optimista o el hegemónico, que

corresponde a las producciones desde la década de 1920 hasta la de 1940, en donde se presentaban imágenes sobre el potencial económico del país y del progreso como propósito de la sociedad, en el cual las masas se vuelven espectadores de los sectores hegemónicos, y el segundo, el posterior al asesinato de Gaitán, en el que se replantea la cinematografía y aparecen dos nuevas figuras: los mártires y los oportunistas. Sin embargo, este replanteamiento histórico del cine colombiano por supuesto no presupone que dejase de existir el cine hegemónico, ya que incluso hoy día sino que se mantienen ambas tipologías.

Así pues, Villegas propone desde la teoría crítica una diferenciación entre dos tipos de narrativas: a. la afirmativa, que responde a una visión favorable de país, en donde se pretende representar al colombiano común desde su reducción a estereotipos, cuyo espectador no está llamado a diferenciar la realidad social de la realidad representada en una pantalla y b. el cine del margen o narrativas de la negación, en donde:

“se devela el carácter falso de las promesas de la modernidad, en la cual las señales de la modernidad en la pantalla expresan una contradicción con ellas mismas en tanto ayudan a perpetuar, no a superar, la miseria de la mayoría (...) A pesar de su diversidad, este cine del margen o narrativas de la negación, converge en hacer evidente la falta de coherencia entre el proyecto colectivo, sus promesas y sus realizaciones.” (p. 417: 2015)

Así pues, en el marco de esta investigación se intentan abordar esas narrativas de la negación a partir de una muestra de películas que deleve diferentes modos de representar las familias colombianas. Por su parte, Gutiérrez de Pineda reconoce el lugar de la familia dentro de la conformación de la nación:

“Y mayor sería este panorama, si logramos con nuestra disciplina, no descubrir lo que somos como familia, sino lo que seremos dentro de la entraña cultural de nuestra nacionalidad. Y si profundizamos más, podemos dar un aporte teórico sobre esta área y lograr expresar antropológicamente su esencia” (1983. p,23)

De tal modo que, dentro de esta subcategoría, se comprende a la familia como eje central para la construcción de las subjetividades que requiere un proyecto de país y una noción de nación.

Por otra parte, pasando a la segunda subcategoría de este apartado se retoma a Kantaris en tanto establece como punto de partida unos períodos históricos que los violentólogos han planteado para diferenciar los modos en que opera la violencia a través del tiempo en el país. A partir de esto, propone los conceptos de des-anclaje y des-espacialización para referirse a la violencia como un fenómeno que excede los marcos espaciales, temporales y conceptuales. Afirma que la violencia “no es nunca una causa en sí misma, sino un síntoma, y como veremos, reconocer esto es darse cuenta de la naturaleza sistémica de la violencia, del hecho de que la violencia es tanto un efecto de la representación como un sistema de representación de por sí” (2008: p. 456) en donde según él, su finalidad es conceder o negar la visibilidad y la significación a grupos enteros de la población civil.

En este sentido, es posible identificar dentro de la muestra de películas elegida -así como dentro de las que se analizaron y se descartaron en el proceso- que la violencia aparece como eje principal y detonante de las historias en algún momento. Bien sea la violencia física directa, la violencia política, la violencia simbólica o el conflicto armado en sí mismo. La violencia hacía familias enteras de trabajadores dentro del régimen de hacienda en Campesinos y Chircales, la

violencia en el marco del conflicto armado que genera desplazamientos forzados y desarraigo en La Sirga y en La Playa D.C. y la violencia bipartidista, simbólica y física, en La Cerca.

5.5 El estudio de la cotidianidad y los estudios de performance.

Desde las ciencias sociales y específicamente desde la disciplina de la historia, ha surgido el interés por el estudio de la vida cotidiana a partir de un contexto específico. Norbert Lechner atribuye este interés primero, a raíz del Estado de bienestar Keynesiano -desde Europa y Estados Unidos- a través del cual, los estados son los encargados en gran medida de regular los asuntos de la vida privada como el trabajo y la acumulación de capital, el divorcio, el aborto, el régimen alimenticio, las campañas de prevención del tabaco y el fomento al deporte y el buen hogar (1984) así pues, esta serie de intervenciones hacen que el estado regule aspectos que antes convenían únicamente a las individualidades y a la vida privada.

Por otra parte, Lechner afirma que este interés en las esferas de los académicos e intelectuales surge a partir de las rupturas claves que se dan desde los regímenes autoritarios y las dictaduras militares, pues según él, es a partir de los cambios en las rutinas es que se motiva la sensibilidad hacía los detalles que constituyen el acontecer diario. Es decir, que aquellas experiencias por las que pasaron muchos intelectuales durante estas dictaduras, como el exilio, la persecución, la censura o la represión, hacen que los teóricos de las ciencias sociales volteen su mirada hacia los micromundos diarios.

Desde los estudios de performance, por su parte, se indagan en algunas prácticas culturales como actos de transferencia. Esto es, según Diana Taylor, el conjunto de actos cotidianos que permiten transmitir los saberes sociales, la memoria y la identidad a través de la reiteración.

Para esta autora, que se encarga de recoger varias percepciones, usos y problemas epistemológicos que giran en torno al término *performance*, este se refiere desde el punto de vista metodológico a la comprensión que:

“permite a los estudiosos analizar eventos como performance. La obediencia cívica, la resistencia, la ciudadanía, el género, la identidad y la identidad sexual, son prácticas ensayadas y llevadas a cabo diariamente en la esfera pública. Entenderlas como performance sugiere que la performance también funciona como una epistemología. La práctica corporal junto con y ligada a otras prácticas culturales, ofrece una forma de conocimiento” (2014)

De esta manera, podría entenderse la familia como una institución que se encarga no solo de la reproducción de las condiciones de producción -como vimos con Althusser- sino también de la repetición de comportamientos y nociones asociadas a la corporalidad. De modo que, en la familia se generan un conjunto de actos de transferencia que sitúan a la familia en el centro de un conjunto de prácticas culturales y corporales, pues son saberes practicados y reproducidos de acuerdo con el contexto de cada familia.

Desde este punto de vista, es posible enmarcar algunas producciones de cine colombiano disidente dentro de cierto interés por expresar aspectos de las cotidianidades en los diferentes territorios del país, pues a partir de las vivencias subjetivas que se pueden identificar representadas en las películas, es posible situarnos dentro de unas características más amplias que dan cuenta de las estructuras de la sociedad. La muestra de películas elegidas para su análisis da cuenta de unos puntos de vista micro, que se contraponen a un discurso totalizante y por lo tanto hegemónico; así es como esas historias sólo toman sentido en relación con su contexto específico.

Por ejemplo, *La Sirga* toma sentido en tanto su narración se desenvuelve en esa casa, en un momento en el cual las personas tenían miedo de visitarla pues en un pueblo cercano hubo una masacre y era bien posible que se repitiera allí, Alicia llega allí despojada de su vida y su familia para acogerse a la vida cotidiana de su tío Oscar y su ayudante Flora. O *La Playa D.C.*, que toma sentido en relación con la cotidianidad de los hermanos en Buenaventura, que es alterada también en el marco del conflicto armado y reconstruida posteriormente en algunos barrios marginados del centro y del suroriente de Bogotá. Y así es posible el análisis de todas las películas de la muestra, en donde de manera general, puede afirmarse que no son representaciones que pretendan hacer generalizaciones imposibles en un país pluricultural sino que sitúan en contextos sociales muy específicos en relación con los personajes representados. Sin embargo, el análisis desde esta categoría se hará más adelante.

Por otra parte, el autor mencionado afirma que el interés por la cotidianidad como objeto de estudio también surge desde el descontento general por la forma de hacer política, el distanciamiento entre las instituciones y los sujetos, la decadencia de los lugares de sociabilidad informal como referentes colectivos (como el barrio y la universidad). Así, Lechner se pregunta “¿en torno a qué se crea la vida cotidiana? (...) esta pregunta parece ser el leimotiv que inspira la exploración de la vida cotidiana en tanto reflexión sobre la situación social existente” (1984)

6. HEGEMONÍA Y CONTRAHEGEMONÍA

¿En qué sentido es posible hablar de unas narrativas audiovisuales hegemónicas y otras contra-hegemónicas?

Para el análisis de la muestra de películas y sus posibles miradas hegemónicas, se abordará en este capítulo la definición gramsciana de hegemonía y el desarrollo teórico de Althusser en torno a los Aparatos Ideológicos de Estado. Estas definiciones recogen a la familia como institución base en la configuración de las subjetividades que conforman a una sociedad específica. Con base en esta introducción, se dará paso a un breve recuento histórico sobre las bases de la familia en Colombia a través del lenguaje pictórico, para determinar cuáles han sido los rasgos del modelo hegemónico de la familia en Colombia y, por otra parte, qué rupturas discursivas se encuentran en dicho modelo. El lenguaje pictórico se entiende aquí como un Aparato Ideológico de Estado, así como el cine o la familia. ¿Cómo y por qué se agrupan estas instituciones como AIE? pues bien, para Althusser la hegemonía se vale de estas y otras instituciones para fortalecer su ideología, que el autor agrupa empíricamente así:

“AIE religiosos (el sistema de las distintas iglesias), AIE escolar (el sistema de las distintas ‘escuelas’, públicas y privadas), AIE familiar, AIE jurídico, AIE político (el sistema político del cual forman parte los distintos partidos), AIE sindical, AIE de información (prensa, radio, T.V., etc.), AIE cultural (literatura, artes, deportes, etc)”
(Althusser, 1971. P.9)

Hay que entender que cada una de estas instituciones tienen campos de influencia muy distinta en la reproducción de la ideología dominante, sin embargo, más adelante definiremos bien el concepto de AIE. Finalmente se analizará la llegada del cine a Colombia con relación a las definiciones previas de hegemonía, en búsqueda a su vez de las narrativas que surgen desde otras miradas y formas de hacer. Este proceso de revisión histórica contribuirá a establecer un cuerpo teórico para el análisis de las películas de la muestra, que entre otras cosas, distan entre sí temporal y espacialmente.

Desde el punto de vista Gramsciano, habría que analizar el contenido de las películas a la luz de la ideología dominante del Estado colombiano, ya que es a través este análisis que sería posible comprender cómo en las narrativas de familias que se encuentran en el cine colombiano, opera o no un sentido de la moral y de la cultura vertical, (es decir, de la clase dominante a las dominadas) que es para Gramsci, la definición de hegemonía: las estructuras morales y la culturales que contribuyen a mantener la ideología dominante. Dentro de esta definición, se entiende a la familia como una institución que opera (junto con otras como la escuela, la iglesia, las cárceles) en el orden de las clases sociales dominantes.

Por otra parte, no se puede entender la hegemonía como algo correspondiente a una sola institución, sino que esta es una construcción compleja que abarca en sí misma una base material heterogénea y un aspecto intelectual e ideológico, que emerge de la necesidad de mantener la clase o el conjunto de clases que domina determinado Estado. Esto se ve materializado en lo que Gramsci define como la dirección cultural de la sociedad “construida mediante las instituciones educativas, religiosas, los partidos políticos, los medios de comunicación etc., la clase dominante fortalece y consolida su predominio económico.” (2016: 156)

En la misma línea, Althusser retoma a Gramsci (desde una concepción marxista) para hablar de los Aparatos Ideológicos de Estado. Ambos autores coinciden en que el sistema de producción capitalista necesita garantizar de algún modo su reproducción y por lo tanto la de la clase dominante y las clases dominadas, a través de un conjunto de herramientas o aparatos que no se basan únicamente en la fuerza sino en la ideología. En este aspecto es importante reconocer que la ideología dominante se establece como tal en un proceso complejo que amalgama lo que el autor denomina los Aparatos Represivos del Estado y los Aparatos Ideológicos de Estado; los primeros se denominan represivos en tanto operan a través de la violencia (sea física, administrativa, etc.) y los segundos, aunque no están exentos del uso de la violencia, se caracterizan por funcionar a través de la ideología. Así pues, para Althusser “si bien existe un Aparato (represivo) de Estado, existe una pluralidad de Aparatos Ideológicos de Estado. Suponiendo que ella exista, la unidad que constituye esta pluralidad de AIE en un cuerpo no es inmediatamente visible” (1971:30). Dentro de las instituciones que operan desde la ideología, Althusser se refiere a un conjunto de instituciones especializadas y distintas: los AIE religiosos, escolares, familiar, jurídico, político, sindical, de la información, cultural, entre otros. Estos aparatos, a diferencia de los represivos (como la policía, el ejército, los gobiernos, las cárceles, etc), se caracterizan por ser en su mayoría privados. Sin embargo, habría que ver que ciertas instituciones oscilan entre la violencia y la ideología e incluso entre lo privado y lo público.

Así, para Althusser la familia se encuentra en un lugar clave si se habla de mantener y reproducir las relaciones de dominación en el sistema capitalista: “La familia desempeña manifiestamente otras funciones que las de un Aparato Ideológico de Estado. Interviene en la reproducción de la fuerza de trabajo. Es según los modos de producción, unidad de producción y/o unidad de consumo” (111: p.30) en este sentido es posible afirmar que al interior de la familia, como una de las instituciones básicas de la cultura, se empiezan a construir los seres

humanos que el sistema dominante requiere. En este caso hablamos de un Estado moderno, capitalista y católico.

Dentro de estos AIE, se incluyen las instituciones culturales que en cada tiempo se han encargado de apoyar el discurso dominante. En este sentido, es importante remontarse a las raíces de lo que se considera la familia hegemónica en el territorio colombiano y los demás aparatos que la sustentan. Se abordará aquí la representación de la familia desde el lenguaje pictórico como institución que emitía discursos dictaminados y supervisados por las autoridades eclesiásticas, en un contexto en el cual estas dominaban gran parte de las instituciones sociales. Se hará énfasis en un grupo de representaciones de la sagrada familia desde el siglo XVII, que por lo demás contó con una amplia producción en el territorio: una producción desde el ejercicio de dominación colonial.

Sin embargo, antes de pasar a este análisis, es necesario crear cierta correspondencia de los conceptos de Althusser en el campo de la cultura visual, en tanto forma parte del corpus teórico y del marco metodológico del trabajo. Para ello es necesario definir lo que para Didi-Huberman significan las imágenes de poder y las imágenes potentes, en relación con las hegemónicas y contrahegemónicas respectivamente. Para este autor las imágenes de poder son aquellas que se producen por las clases que ostentan el poder y que contribuyen a reafirmarlo, mientras que las potentes posicionan sus relatos ante ellas sin el objetivo de establecerse como unívocas, de poder o dicho de otro modo, hegemónicas. Para ello toma como ejemplo a Goya y a Picasso:

“Goya es un pintor oficial. Hace, pues, imágenes de poder. Es decir, hace los retratos de los reyes. Y también se interesa por el pueblo. Eso es muy complicado para él porque realmente no puede publicar sus grabados, lo censurarían en seguida(...) pero lo hace. Se interesa por la

gente que no tiene nombre alguno, por el pueblo, y se acerca a él (...) en la guernica de Picasso hay 'imponder' porque la gente es bombardeada, muere y grita" (Huberman, 2017)

Actualmente la producción colonial sobre la sagrada familia se encuentra en diferentes espacios, bien sean museos -como el Colonial o el San Agustín- y otros lugares de la cultura visual: su imagen persiste hasta la actualidad y se reproduce o reinterpreta para diferentes fines. Sin embargo, en un primer momento, más allá de los objetivos de la pintura y de su relación con el sistema social dominante, lo que nos interesa de este conjunto de imágenes es su persistencia en el tiempo, que nos lleva a afirmar que las familias en Colombia están atravesadas hasta el presente de la historia por un discurso colonial. Para desentrañar este discurso, a continuación se mostrarán algunas imágenes de las pinturas de la sagrada familia en relación al sistema dominante del período colonial: ¿qué familia se intentaba representar? ¿quién representaba y para quién? ¿cómo estas representaciones contribuyeron o no al sostenimiento del sistema social colonial y católico? ¿qué representaciones podrían considerarse lejos del discurso dominante de la época, y, por tanto, contrahegemónicos?

Cruz (2014), afirma que en el territorio de la nueva granada, la pintura de La sagrada familia y su discurso durante el siglo XVII fue una herramienta de la iglesia católica para configurar unos valores específicos de los individuos en la sociedad, que "implicaba una nueva disposición de los cuerpos individuales y sociales, dirigida bajo un patrón de sumisión de los sujetos." (p.101) Por ejemplo, en la siguiente imagen de Baltasar de Figueroa (el viejo), se puede apreciar una estructura narrativa desde la forma que se mantendría durante varios siglos en la creación pictórica de este territorio: la sagrada familia, en donde los cuerpos están dispuestos de una forma jerárquica: arriba el padre que puede ver toda la escena, con además de ser quien dirige; mientras debajo de él están la Virgen y el Niño Dios, con expresión de obediencia y sumisión.



Imagen 6. La sagrada familia, Baltasar de Figuerola “El viejo”

(1590-1630). Iglesia de Monguí.

Esta estructura triádica y jerárquica aparecería después en un gran número de pinturas. Por ejemplo, un siglo después Gaspar de Figuerola pintaba su versión de La sagrada familia. En ambas pinturas se puede apreciar una relación jerárquica, que en este caso se puede apreciar por el color y la iluminación de sus protagonistas: mientras La virgen está en el centro del cuadro, iluminada y alimentando al niño; José se encuentra observando la escena, un poco lejano y oscuro. Podría decirse así, que se configura un mirada de la familia en la cual la madre debe garantizar por los medios biológicos la supervivencia del hijo, mientras que el padre contempla. Esta interpretación tiene en cuenta, por ejemplo, que la madre está en el centro de la acción del cuadro por el uso de luces y sombras, que la iluminan a ella y ensombrece al padre.



*Imagen 7. La Sagrada familia, Gaspar de Figueroa
(1637-1658). Museo colonial.*

El discurso por el cual se expresa el ejercicio de la maternidad esperado por el régimen colonial y católico se encuentra de forma transversal a la producción de la sagrada familia. En Los desposorios de la vírgen y San José, atribuída a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, se puede ver a María de nuevo sumisa, doblegada y cabizbaja ante un José fuerte, firme e impositivo. Además, se puede ver la intervención sagrada del sacerdote en el sacramento del matrimonio, por supuesto bajo la representación del espíritu santo. Aquí es importante desentrañar en este discurso que: la obediencia era entendida como un valor de superioridad cristiana (obediencia del hijo a la madre, de la madre al esposo y de todos a Dios y al régimen eclesiástico de la época) y que, desde el mismo régimen eclesial se esperaba que la familia fuera una especie de convento.



Imagen 8. Los desposorios de la Virgen y San José. Gregorio Vasquez De Arce y Ceballos.
s. XVII. Colección Museo Iglesia Santa Clara.

Esta noción del núcleo familiar como convento se puede rastrear en otra pintura de Gregorio Vásques de Arce y Ceballos, *El hogar de Nazareth*. Allí se ve a la mujer dentro del hogar, encargándose de los asuntos de la vida privada a través del mantenimiento del hogar en el plano de las labores domésticas; su hijo en un gesto obediente va aprendiendo a barrer mientras “ayuda” a su madre; el padre, fuera de la casa, encargado del mantenimiento del hogar a través de las labores públicas. En este sentido se puede develar el modelo de familia que la iglesia intentó imponer desde el discurso visual en la pintura: cuerpos parametrizados, dóciles y creyentes.



Imagen 9. Hogar de Nazareth. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.

Siglo XVII

Más adelante, a principios del siglo XIX, la pintura cambió su lugar de representación hacia los hechos y personajes del proceso independista y a partir de ahí, de la formación de un relato nacional en la República. En este contexto, como en la historiografía clásica, es posible identificar que quienes están representados como sujetos políticos son en su gran mayoría hombres, sin embargo existen algunas pequeñas fugas en este conjunto de imágenes como es el caso de Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio (1823)

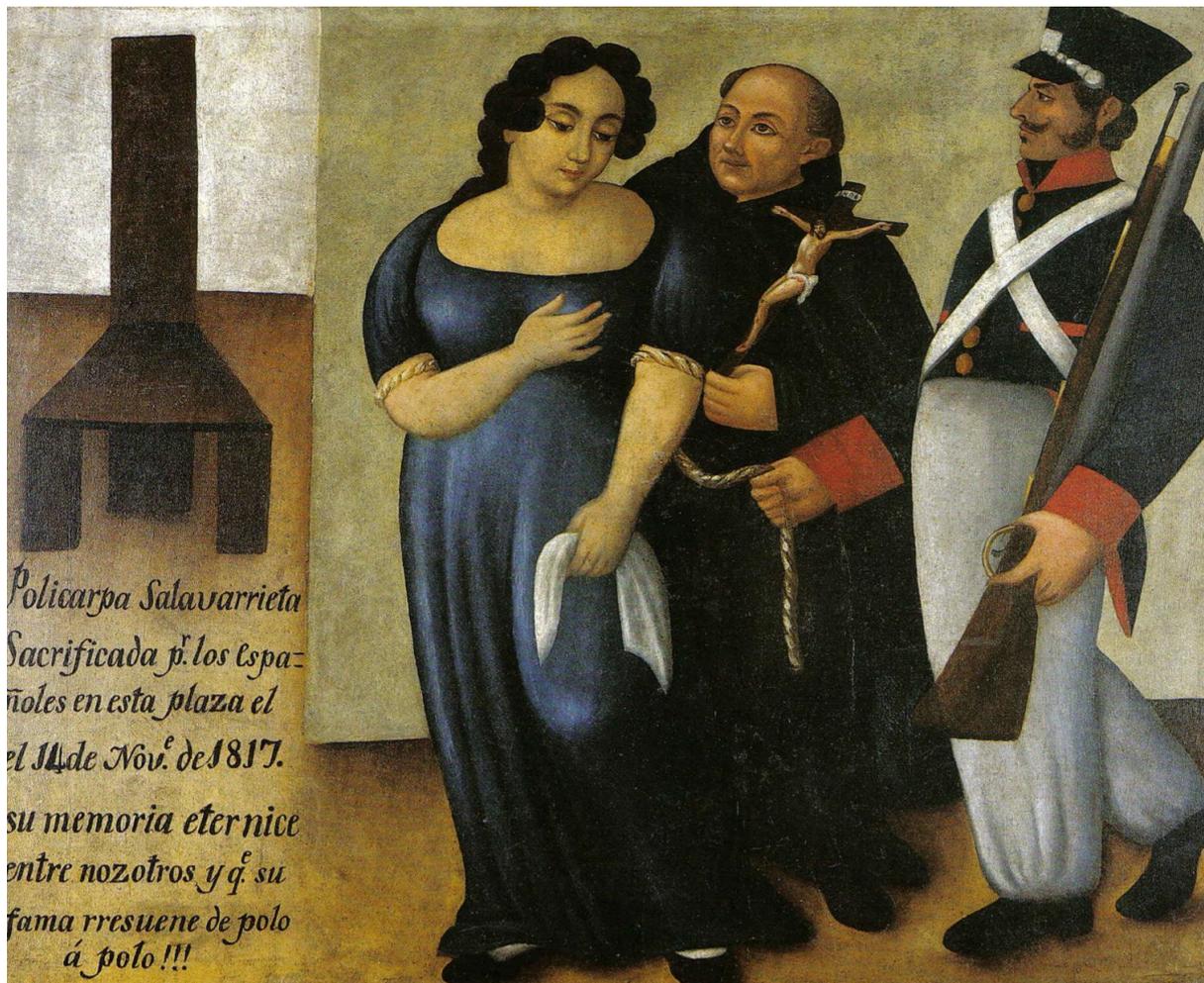


Imagen 10. Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio, José María Espinosa, 1823.

Esta imagen es la primer representación pictórica que se conoce de Policarpa. En ella se le ve mirando cabizbaja hacia su izquierda, con un pañuelo blanco en una mano, mientras que con la otra se agarra su pecho (como en algunas de las pinturas que están expuestas arriba), acompañada a su ejecución por un cura con crucifijo en mano y por un soldado que la mantiene atada; esto último significa también una pequeña ruptura en la representación de las mujeres, ya que hace visible y manifiesta una relación violenta hacia el cuerpo de Policarpa, aunque se mantienen, a su vez, los gestos propios de una mujer dócil, obediente y cabizbaja, que contrasta con los relatos historiográficos y el registro de sus últimas palabras, que da cuenta de su actitud de valentía ante las circunstancias que llevaron a su asesinato.

González (2010), afirma que la construcción de héroes y heroínas responde a la conformación de una identidad nacional y por lo tanto de unas identidades y construcciones propias de cada género. En el contexto independentista, por ejemplo, las mujeres que se definen como heroínas son asociadas a esta lucha bélica por cuestiones pasionales (“amar la hizo libre”, lema que persiste hace la actualidad en producciones televisivas) o por filiación (hija de, esposa de, madre de...); en donde claramente tomaron partido algunos los historiadores clásicos que bajo el mismo legado colonial invisibilizan y redujeron el papel de las mujeres en estos procesos:

“Podemos reafirmar, que los héroes o heroínas no nacen, se hacen. Son contruidos por el poder tanto estatal como local, son sometidos a un proceso de idealización de sus cualidades y gestas, aprobados o desaprobados por el imaginario colectivo (...)En Colombia las figuras nacionales de heroínas, se consagran en mucho tiempo después que sus compañeros masculinos los héroes, mártires y patriotas. En el caso de las heroínas, estas se construyeron como ofrecimiento nacional terminando el siglo XIX, y cobrando esplendor en las primeras décadas del siglo XX, creando referentes de identidad colectiva, –en este caso- identidad de género hacia las mujeres. Los discursos heroicos ayudan a consolidar los incipientes estados nacionales, que tienden a unificar la diversidad territorial de una nueva sociedad que se está construyendo, en la cual se deben crear igualmente los “nuevos” ciudadanos.” (González, 2020. P.11)

Casi un siglo después, surge una pintura que en la que persiste una relación formal con la sagrada familia desde la configuración corporal de los sujetos -relación triádica en donde el hombre está al frente y quien carga al bebé es la mujer- e incluso desde los colores -blanco, azul y rojo en la vestimenta de la mujer, asociada a la Virgen María. Estos son aspectos que se mantienen desde la primera representación pictórica que se analizó al principio de este capítulo, es decir, cuatro siglos atrás. Sin embargo, algunas formas de la representación sí han cambiado

en estos cuatro siglos, pues aunque el dedo que señala se lleva parte de la atención por la forma del cuadro, ambos se ven sentados hombro a hombro en medio de su andar.



Imagen 11. Horizontes, Antonio Cano, 1913.

Museo de Antioquia.

Se trata de Horizontes de Antonio Cano, en donde se evoca el proceso de colonización antioqueña y del desplazamiento de muchas familias campesinas hacia otros lugares debido a la crisis que supone la modernización para la agricultura. En este sentido, se trata de una familia que trabajó la tierra pero que ahora debe migrar hacia otros sectores sociales y productivos. En la imagen se ve a un agricultor en el frente, con su bigote como seña de masculinidad, con un hacha en la mano derecha mientras que con la izquierda señala al frente en señal de futuro y de progreso, la mujer con el bebé en brazos mirando hacia donde señala su pareja y con los mismos colores de la virgen María, el bebé girando su cabeza hacia el horizonte también, al frente la inmensidad de las montañas y detrás un saco de sus cosechas.

En este contexto, Horizontes funciona, en este trabajo, como enlace entre la pintura como AIE y la llegada del cine a Colombia, en tanto su fecha de creación coincide temporalmente con la llegada de este. Partimos de la afirmación -ampliamente difundida en las investigaciones recientes sobre el cine y la construcción de nación- de que el cine fue uno de los primeros productos culturales que entran a formar parte de los procesos de modernización en Colombia.

Para Tamayo (2016), una de las principales características de estos procesos de modernización y por ende, de la conformación de un discurso de nación, tiene que ver con las manifestaciones estéticas, ya que expresan la sensibilidad de un momento determinado: “responden a la sensibilidad de una época e igualmente, a la manera como se asume una sociedad en momentos específicos”(p. 42)

Asimismo, hay que tener en cuenta que para inicios del siglo XX la cultura se expresaba en términos específicos de un sector de la sociedad, ya que en ese entonces se definía como un conjunto de conocimientos y prácticas de distintas disciplinas orientados a las clases altas y letradas que tenían acceso a ellos a través de la academia u otros medios. En ese sentido, la cultura era una expresión excluyente y hegemónica, en donde el cine en sus inicios no escapaba a estas lógicas:

“El cine se convierte, en esos momentos, en un aparato tecnológico importado por la élite, que crea, tanto en su inconsistente como en el del pueblo, un imaginario de desarrollo y de progreso que ayuda a entender que nuestro país va de la mano con las nuevas tecnologías mundiales que aparecen a finales del siglo XIX, y es el primer instrumento cultural que históricamente conocemos hoy en día como creador de la transnacionalización y la globalización, teniendo en

cuenta que ha sido también determinante para la identidad cultural y nacional”

(Tamayo, 2006, p. 44)

Este elitismo, junto con las dificultades técnicas y estéticas que suponía en Colombia la creación de una industria cinematográfica, nos indica que en los momentos en los que se introdujo al país, el cine no respondía a la conformación de una identidad nacional ya que el público era muy restringido y las películas tenían una producción muy limitada. La radio, por su parte, fue más accesible para las clases populares durante el siglo XX y suponía, por lo tanto, una fuente de información y entretenimiento más generalizada en la sociedad que el cine.

7. ANÁLISIS DEL ARCHIVO.

Según Gantiva Silva (2013), Colombia es un país sin mito fundacional y con una construcción de Estado muy fragmentada. En este sentido, para él, la hegemonía nacional tiene la particularidad de estar dividida en varios centros de poder y estar atravesada por la violencia: “la violencia adoptó la forma hegemónica de dominación de las clases dominantes” (2013:173) Para exponer los efectos de dicha fragmentación social, retoma a Buitrago (1984), en tanto afirma que esta limita la capacidad del Estado, fortaleciendo los poderes locales y el clientelismo, que resultan en un terreno óptimo para la violencia y el conflicto armado interno (p. 175). Las particularidades de Colombia en sus procesos de modernización, así como de conformación de una identidad nacional, tienen que ver directamente con cómo se construye la hegemonía en el país. En este sentido, hay que tener en cuenta que el Estado colombiano se presenta de forma fragmentaria, violenta, clientelista y en favor de las élites.

Con base en esta caracterización de la hegemonía en el territorio colombiano surgen algunas preguntas que contribuirán a ampliar el análisis de la muestra de películas ¿Qué papel toman aquí los Aparatos ideológicos de estado, entendidos desde Althusser en instituciones como la familia, el cine? -teniendo en cuenta que, para Althusser estas y otras instituciones conforman los AIE: “hemos enumerado en las formaciones sociales capitalistas contemporáneas una cantidad relativamente elevada de aparatos ideológicos de Estado” (Althusser, 1971. P. 12), ¿Cómo serían las miradas hegemónicas y contrahegemónicas de la familia en Colombia? ¿Cómo se posicionan las imágenes potentes en relación con las miradas sobre la familia? ¿Persisten de alguna manera los valores asociados a la sagrada familia?

En el proceso de ver y caracterizar la muestra de películas, se ha llegado a las siguientes: Chircales (1972), de Martha Rodríguez y Jorge Silva; Agarrando pueblo (1977) de Carlos

Mayolo y Luis Ospina; *La cerca* (2004) de Rubén Mendoza; *La playa D.C.* (2012) de Juan Andrés Arango y *La Sirga* (2012) de William Vega. A continuación se analizarán desde varias perspectivas. Primero, desde el estilo de cada una (de sus recursos cinematográficos: el conjunto de tiempo, espacio y fotografía) y luego desde su argumento, su relación con el territorio y las historias subyacentes a cada película. Este análisis dará cuenta de cómo en cada película se establece una mirada contrahegemónica de la familia y como estas miradas disputan las imágenes convencionales, hegemónicas y de poder, desde las imágenes potentes definidas por Didi-Huberman.

7.1 Análisis de estilo: tiempo, espacio y fotografía



Imagen 12. Primer ejercicio de atlas en relación con el estilo de cada película. (tiempo, espacio y fotografía)

Este primer apartado de análisis centra la atención en los aspectos técnicos de la muestra de películas. Es importante revisar el tiempo, el espacio y la fotografía, en tanto son características propias del lenguaje audiovisual (de ningún modo podríamos analizar el cine como una imagen estática) y por ende, construyen discursos. Una de las cosas más importantes que resultó de este primer atlas, fue que las características de muchas imágenes de las películas permiten una relación distinta con el espectador. Como vemos, en ellas hay una serie de planos amplios, de paneos de determinado paisaje rural o urbano, de diálogos pausados, secuencias largas e historias complejas (el atlas sugiere esta relación en su forma poco saturada), que permiten una reflexión pausada y situada en un territorio específico (por lo general, periférico, como veremos más adelante) y contrastan con algunas películas en las que el ritmo rápido, la musicalización excesiva y las secuencias cortas no permiten que quien las mira se pregunte sobre esa imagen que está allí en la pantalla. Estas imágenes rápidas, con musicalización excesiva y poco espacio para la reflexión, podrían entenderse aquí como unas miradas hegemónicas de la familia, en tanto siguen reproduciendo la ideología de las clases dominantes.

¿En qué sentido algunas películas reproducen la ideología de las clases dominantes? podemos referirnos aquí a algunas películas que han sido “taquilleras”, en tanto generan un contenido discursivo que es afín con el consumo de imágenes de una parte considerable de la población. Por ejemplo, en el año en el que se estrenaba *La Sirga*, se estrenaba *Mi gente linda, mi gente bella* (2012) de Harold Trompetero, que tuvo una gran acogida en las salas de cine. Esta película en general tiene un ritmo mucho más rápido con relación a *La Sirga*, lo que puede generar una especie de relación simple de entretenimiento con su contenido. Asimismo, este tipo de películas podría generar una mayor identificación del público con su contenido gracias a su acogida. Pienso que esta acogida y posible identificación con los personajes de la

película, revela su carácter hegemónico, pues la película revela en sí algunos estereotipos sobre la sociedad colombiana que devienen del discurso de la Sagrada Familia y de las ideologías dominantes.

Me refiero a varios aspectos ideológicos. El primero de ellos tiene que ver con la posición social de las mujeres en Colombia, que en la película vemos en dos direcciones: a, esencial para la familia en tanto administra y cuida la vida privada e íntima del hogar; y b, como objeto de disfrute visual y sexual para los extranjeros. De hecho, la película comienza con un Sueco que viaja a Colombia solo porque ve a unas mujeres muy bellas y atractivas en su país. Esto es un rastro de algunos de los valores hegemónicos asociados a la Sagrada Familia, en donde se veían pinturas de mujeres observadas de distintas formas por los hombres, en un intento de vigilancia y control.

Por otra parte, uno de los aspectos de la ideología dominante en este país es que las mujeres tienen preocupaciones muy inmediatas a la vida del hogar e incluso del amor, mientras que los hombres ocupan espacios más importantes para la colectividad. Esto se ve reflejado en la constante competencia entre dos mujeres por el amor del sueco, en donde una de las dos se refiere a la otra como “zorilluela de quinta categoría” para insultarla desde su vida sexual y sus condiciones socioeconómicas, siendo que en la vida cotidiana de muchas mujeres la competencia está también en función de cuestiones públicas (como trabajos, en la academia, etc) e incluso, por el contrario, se generan en muchos territorios relaciones de solidaridad entre mujeres para hacer frente a dificultades históricas, económicas, emocionales, violentas, etc., esto lo veremos por ejemplo en La Sirga, en donde la solidaridad entre Flora y Alicia alude al proceso de reconstrucción de la casa y de la vida misma de Alicia.

Por su parte, las figuras masculinas se muestran como los personajes dominantes, pues de algún modo están al frente de la familia para tomar decisiones, elegir destinos, administrar recursos e incluso gritar en señal de fuerza y masculinidad. Esto tiene una correspondencia directa con la matriz colonial de la institución familiar, pues reproduce la idea según la cual los hombres dirigen, están al mando y son violentos cuanto menos en su manera de hablar, mientras que las mujeres se ocupan de ser vistas. En este sentido la película reproduce las ideologías dominantes sobre las familias desde las relaciones de género.

Por otra parte, la película reproduce otros discursos dominantes asociados con las clases sociales. Por ejemplo, se afianza en la afirmación de que la gente trabajadora vive en función de la fiesta y de que esto debería ser razón de orgullo y de patriotismo. Aquí lo que se ve es una exotización estereotipada de las familias, pues a través de la fiesta y el fútbol se reúnen para compartir, festejar y sentir “lo que es ser colombiano”. En general, la película genera un discurso basado en la exageración de la “gente del común”.

En otras películas de corte similar se vuelven a asociar el fútbol y la fiesta con el patriotismo y la identidad nacional, como en *Uno al año no hace daño* de Juan Camilo Pinzón (2014). Esto indica que la identidad nacional es tan frágil que apela a los símbolos que las clases dominantes exaltan a través de la publicidad: el fútbol como pasión colectiva, motivo de alegrías, disputas y unión familiar. En *Uno al año no hace daño* (2014) se vuelve a ver una relación de dominación ideológica de los jefes hacia sus trabajadores, en donde los sujetos dominados pretenden quedar bien incluso en los momentos de celebración y fiesta. Algo que podemos ver en estas películas es que generan un discurso de afirmación de esos valores, que a su vez, hacen parte de la hegemonía establecida por las clases dominantes desde la institución familiar. No presentan ninguna especie de cuestionamiento al sistema patriarcal ni al sistema capitalista, sino al contrario: lo utilizan para fetichizar y exotizar a las clases

populares de manera “chistosa”, mientras aceptan sin más su situación de dominación por clase o por género. A partir de aquí inicia el análisis de la muestra de películas desde sus características técnicas, teniendo en cuenta que generan discursos en sí mismos que distan de la mirada tradicional descrita en las dos películas anteriores. Esto, nos dará una comprensión más amplia ¿cómo se encuadra la familia en la muestra de películas?

La sirga (2012) de William Vega, narra la historia de Alicia, una mujer que queda desamparada y desterrada por el conflicto armado y que intenta rehacer su existencia en La Sirga, un hostel a orillas de una gran laguna en lo alto de Los Andes, en Nariño, que pertenece a Óscar, el único familiar que conserva con vida, un viejo huraño y solitario.

En *La Sirga* (2012), es posible ver un conjunto de recursos cinematográficos que conforman una estética lenta y contemplativa. Por un lado está la paleta de colores que tiene a los tonos fríos a largo de la película; la neblina presente de forma constante en los paisajes de ecosistemas de páramo y humedales; y la inmensidad de la laguna de la Cocha, que en relación al cuerpo de Alicia la sitúa en un estado de desolación debido a su desplazamiento y el asesinato de su núcleo familiar en manos de un grupo armado. Así pues, esta película enuncia una realidad que escapa a las narraciones oficiales del Estado colombiano y al cine comercial, nos habla de una familia que ha sido desintegrada por la violencia y cuya única sobreviviente debe vivir precisamente con la ausencia de ese núcleo familiar, que históricamente se asocia al hogar y al bienestar femenino. En este sentido, la mirada contrahegemónica radica en el reconocimiento de fenómenos sociales y políticos que dan cuenta de las fisuras en la institución familiar (y por ende, en el tejido social) causadas en los territorios olvidados por el Estado, siendo la violencia una de las figuras más representativas de la hegemonía en el país. El actuar de Alicia es contrahegemónico también, en tanto no se queda en una posición de docilidad ante los hombres

que la violentan y mantienen económicamente, sino que sigue su camino tomando conciencia de los peligros sobre su cuerpo y su necesidad de movimiento.



Imagen 13. Portada de La Sirga (2012) del director William Vega.

El ritmo de la película toma fuerza a través de planos generales, panorámicos y extensos en términos de tiempo. En este sentido, hay lapsos largos en la película durante los cuales no hay diálogos extensos ni movimientos rápidos de la cámara o el cuerpo. De ahí que el territorio permanezca en una calma *aparente*, pues el silencio, la belleza y la inmensidad de la laguna en los planos generales contrasta con el estado del hotel La Sirga y de los pueblos vecinos; tablas húmedas, vidrios atravesados por balas, tejas en mal estado y el recuerdo del pueblo de Siberia quemado por actores armados, que según se rumora avanzan pueblo tras pueblo en dirección a La Sirga.

La película se convierte en una especie de espera. Mientras emprende la labor de reparar la casa, la espera por visitantes o turistas se acrecenta. No se verbaliza de forma directa la razón por la cual nadie llega, sino a través del relato de Alicia y las insinuaciones a la violencia. Así pues, es natural que los conflictos y la cotidianidad se expresen en acciones y diálogos mínimos. Lo que se espera no son únicamente los turistas, sino una posible ruta para Alicia y de algún modo, alguna escena de incesto, pues aunque Alicia haya sido espiada por su tío y su primo esto no tiene ningún desenlace, como podríamos esperar los espectadores.

Podría decirse que la historia misma no tiene un desenlace en el sentido hollywoodense y clásico del término, pues Alicia se encuentra en una espera continua, con unos dilemas y una tristeza que la llevan a una situación límite de crisis que en vez de verse en la pantalla como unas secuencias rápidas y continuas de acciones corporales y de movimientos en la cámara, resulta en una inmovilidad del personaje expresada en una incertidumbre producto del destierro. En cuanto a los recursos sonoros de la película se puede observar que el igual que en las imágenes, el silencio, la bruma y el agua tienen un lugar central: aparte de los diálogos entre los personajes se escucharon largo de la película el viento, el agua, el sonido del trabajo en el campo y en la reparación de la casa: el bote que recogió Alicia, las tejas con los martillazos, la madera húmeda, el sonido de la cocina.

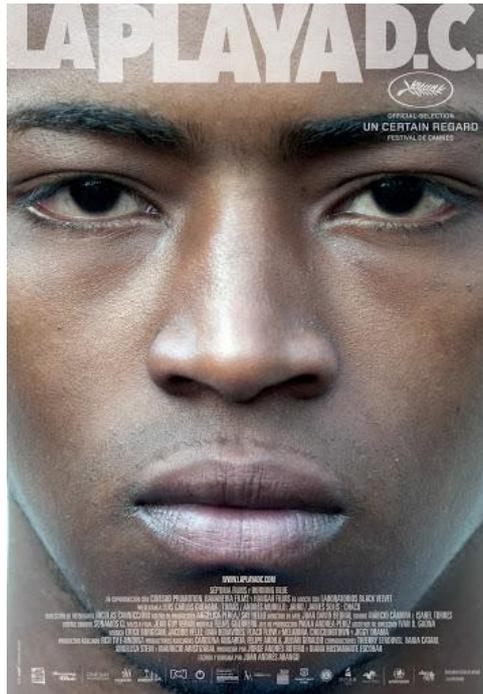


Imagen 14. Portada de *La Playa D.C.* (2012) del director Juan Andrés Arango.

La playa D.C. (2012), de Juan Andres Arango, cuenta ,la historia de Tomás, un joven afrodescendiente que junto con su familia ha huido de la Costa Pacífica colombiana a causa de la guerra. Llegar a Bogotá, es un punto de quiebre para el personaje, quien debe enfrentarse a una ciudad que poco abre sus puertas. El asfalto y la congestión de la calle, acompañan el recorrido de Tomás, quien encuentra en el acto de cortar pelo un legado histórico de los esclavos que trazaban en los peinados de los niños mapas con rutas de escape.

La playa D.C. ocurre en múltiples espacios: físicamente, desde algunas periferias del sur oriente y en el barrio de la playa, en Bogotá; desde los afectos, en los múltiples recuerdos que tiene la familia sobre el puerto de Buenaventura. Estos espacios se miran desde planos generales, desde una cámara que sigue al protagonista, bien sea en el mar de casas que se yergue en las montañas del suroriente; en la bruma del centro, en San Victorino y en La Playa, producto

del movimiento comercial; o en la calma de las montañas, cuando el protagonista se interna en ellas como un refugio en medio del retamo.

A diferencia de lo que se creía por ser una película que ocurre en Bogotá, no tiene una secuencia rápida, sino que al igual que en *La Sirga*, existen tomas amplias, panorámicas y duraderas. En los planos por la ciudad se destaca la cámara siguiendo al protagonista desde su espalda en algunos ríos de gente propios del centro de Bogotá y con mucho gris, a excepción de las escenas en las cuales aparece en las montañas. El movimiento del personaje principal no limita la contemplación y reflexión, pues las tomas tienen una duración larga y la cámara hace encuadres profundos, lo que permite pensar esa imagen desde una temporalidad lenta.

En la película se hace uso del Flash Back, como medio para traer al presente la vida de la familia en el puerto de Buenaventura y la construcción de territorio en relación a ese lugar. Pues en esa construcción se origina el interés de Tomás por la expresión estética a través del cabello; las trenzas hacen alusión a un pasado esclavista, ya que a través de ellas se plasmaron los caminos para alcanzar los territorios libres en la época de la colonia. Así, en la película se conforma una mirada de la violencia y del desplazamiento forzado desde la memoria y las huellas que quedan de Buenaventura.

Desde los diálogos también es posible analizar cómo cada uno de los personajes hace memoria sobre el puerto de Buenaventura. Por ejemplo, cuando a Jairo (el hermano menor) lo mandan al hospital por líos con el microtráfico, Tomás le pregunta su madre (quien está en primer plano): “¿a usted se le olvida que nosotros venimos de allá?” A lo que ella responde: “Pues sí, yo si me quiero olvidar de todo lo que me pasó.” Mientras que la cámara se desplaza hacia Tomás en un primer plano recibiendo la respuesta. Su posición contrasta con la de Jairo, quien

encuentra en las drogas un vehículo en el cual movilizar los recuerdos de la vida en el puerto y de su padre, asesinado en medio del conflicto.

Los ritmos y sonidos musicales del pacífico acompañan las imágenes, la marimba y los cantos fúnebres refuerzan la presencia de la identidad afro en Bogotá, siendo estos sonidos expresiones del territorio. Por ejemplo, se hace uso de algunas canciones de ChicQuibTown y de Flacoflow y Melanina, que desde su nombre y su estética musical abordan temas propios de la identidad y la resistencia de los pueblos afros del pacífico.



Imagen 15. Fotograma de Chircales (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva.

Chircales (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, es un documental en donde se muestra una familia de obreros en el barrio Tunjuelito al sur de Bogotá. Los obreros, al no tener en su poder los medios de producción, están a merced de señores terratenientes e intermediarios. Esta

familia, como otras, vienen del campo a las periferias de la ciudad y hacen parte de la fuerza de trabajo que constituyen los alfareros.

La película inicia con un discurso de Gaitán y varias tomas de movilizaciones hacia la plaza de Bolívar. Aquí aparece Don Castañeda hablando de que es liberal porque sus papás lo eran y toda su familia lo va a ser porque la sangre que se derramó en la guerra es la insignia del partido liberal. Después de esto, un cura empieza decir que en Colombia no hay castas, no hay inequidad, ni oligarquía de 50 familias poseedores del 70% de las riquezas de Colombia y afirma que quienes dicen esto son gente ignorante. Desde este inicio, es posible ver varios aspectos que serán recurrentes a lo largo de la película desde diferentes formas. Primero, el conjunto de voces y discursos que confluyen en la en la conformación de la película, la marca de la moral y la religión católica, y la situación de las familias de las familias pobres en un régimen latifundista de la época.

La película se desarrolla en el sentido clásico del documental. Se pueden ver imágenes a blanco y negro de los de los chircales, de las familias trabajadoras conformadas por niños y adultos, el proceso artesanal de la fabricación de ladrillos mediado por la utilización de animales como los burros; unidos, a su vez por el discurso del narrador del documental que se sitúa desde una posición de disputa ante las relaciones de producción propias del latifundio urbano. En las imágenes además se pueden ver las condiciones de pobreza de las que están sometidas muchas familias, el proceso tan duro físicamente para la elaboración de los ladrillos, la rutina de la familia limpiándose después de 12 horas de trabajar para irse a dormir y los niños cargando ladrillos desde muy pequeños de acuerdo a su capacidad corporal, lo que nos habla de la reproducción de los medios de producción en tanto los niños no tienen otra opción aparte para laborar o formarse.

En el proceso de montaje, la voz en Off del narrador nos habla, por ejemplo, de las extensas jornadas laborales de la familia, del porcentaje de las ganancias para el terrateniente y el señor arrendatario (que son enormes en relación a las ganancias de la familia), de las condiciones físicas a las que se encuentran expuestos a las familias debido al gas carbónico de los hornos que se encuentran muy cerca a las casas, el papel de la infancia (pues estos tienen la misma responsabilidad del adulto), la carencia de posibilidades de superación espiritual de los trabajadores, las complejidades que suceden en invierno ya que se estropea al trabajo y las deudas que se contraen en estos tiempos, la falta de agremiación y solidaridad entre alfareros y la enajenación en la que se encuentran por medio de la moral católica.

María, la madre, adjudica a Dios su número de hijos para dar paso al número 13. Ella dice que acepta el número de hijos que Dios le dé, aunque no entiende porque él les hace eso, mientras que a las familias ricas les manda pocos hijos, por ahí seis. En otra parte, la hija que estaba preocupada por conseguirle un vestido nuevo a su hermanita menor, reafirma su creencia hacia los siete mandamientos y su afinidad con Fray Martín, quien fue el primer santo mulato de Latinoamérica y que lleva en su mano, como símbolo de su humildad, una escoba. Más adelante, cuando aparece muerto otro trabajador de las ladrilleras, en contraste con la desesperación de la familia del difunto por su futuro como mendigos, aparece el discurso de un cura sobre la inmortalidad del alma, que justifica una vida de sufrimiento y la misma muerte violenta a causa de las pésimas condiciones para los cuerpos, pues las casas están construidas con los mismos ladrillos en el mismo territorio de los hornos. Finalmente, cuando la familia de alfareros tiene que dejar ese trabajo tal y como llegaron (con muy pocas cosas), los directores y narradores hacen énfasis en el cuadro de Jesús que la familia lleva como símbolo de su enajenación (palabras del narrador).

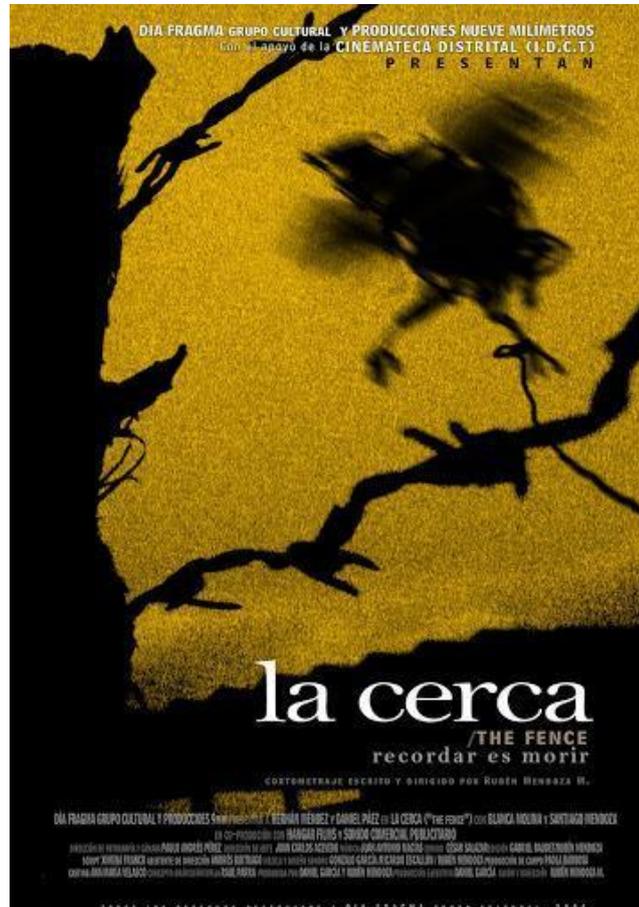


Imagen 16. Portada de La Cerca (2004) de Rubén Mendoza

La cerca (2004) de Rubén Mendoza, por su parte, narra una situación familiar entre padre e hijo que se manifiesta a partir de sueños y luego en su convivencia tras encontrarse después de mucho tiempo. La discusión va en torno a la cerca que tienen que tumbar después de diez años para que la alcaldía no les quitase sus predios según el plazo pactado por su madre en el testamento. Después de tomar alcohol, la tensión aumenta y se manifiesta el pasado del padre y los problemas de su hijo en torno a su figura.

La cerca la cerca inicia con un sueño de Francisco. Más adelante los sueños cierran serán recurrentes en forma de recuerdos, tomando un papel central que contribuye a mirar y comprender la relación de Francisco con su padre. En este primer sueño lo mata a machetazos para llevarle algo de carne a su mamá. En el segundo sueño, Aparece la mamá de Francisco vestida de negro, rezando con un rosario en la mano como si estuviera de luto. Están junto a un puente mientras se le quita una oreja con un cuchillo y le pregunta a ella que para que se lo busco, que ahí está el cuerpo de Cristo. Debajo del puente está su padre recogiendo las orejas que caen sobre las piedras y el agua. En ese momento, Francisco levanta a su mamá y la tira sobre su padre, matándolo de esa forma.

Cuando Francisco se despierta, se destaca en el interior de la casa la ausencia de luz, lo que se verá lo largo de la película en las tomas que ocurren lugares cerrados. Por el contrario, cuando la cámara se encuentra en lugares exteriores se destacan los planos generales del campo que en general están muy iluminadas. En medio de este paisaje rural se destaca el entorno frío que se logra con los colores y el uso de otros elementos la construcción de los personajes como la ruana o el gusto por el aguardiente.

Por otra parte, podría decirse que la película transcurre en un diálogo continuo entre Francisco y su padre. Este diálogo inicia al interior de la casa de Francisco y se desarrolla en tanto el padre necesita e insiste en que tumben la cerca para que el gobierno no se adueña de esos predios. En los diálogos se vislumbra el tipo de relación que mantienen y la actitud de Francisco hacia su padre debido a su pasado. En esta relación se ilustra a nivel familiar lo que se vivió en el país durante el periodo de la violencia bipartidista. Por ejemplo, en los diálogos se habla de Francisco matando su padre en los sueños:

- “Padre: para que usted se haya soñado matándome con su mamá, matándome a mamazos...
- hijo: y eso no es nada, yo le dado con martillo, con machete, con torrochucho, con motosierra, lo he pasado por trapiche, hasta le he cortado la lengua... Con su mismo estilo” (Mendoza, 2004)

En ese momento el papá se levanta y dispara contra la pared. Éste diálogo, al igual que los que veremos más adelante, nos sitúa dentro de una relación en la que el hijo aborrece a su padre por los asesinatos a encargos que hacía su padre en el contexto de la guerra bipartidista, en donde por tratarse del del corte de lengua y el tipo de torturas, podría deducirse que se trataba del partido azul, del conservador. En estos diálogos también se evidencia como para el padre, las actitudes violentas tienen que ver con la construcción de la masculinidad:

- “Francisco: ¿y si se acordó de echarle un padre nuestro a mi mamá hoy o sólo se acordó de la cerca?”
- Padre: esta mañana le dije: "señor, acuérdate al desgraciado ese Francisco que yo fui el que le enseñó a ser hombre, a tener cojones, así él no lo haya entendido.” (Mendoza, 2004)

En este momento la cámara está en primer plano sobre el padre mientras que Francisco se acerca hacia su espalda.

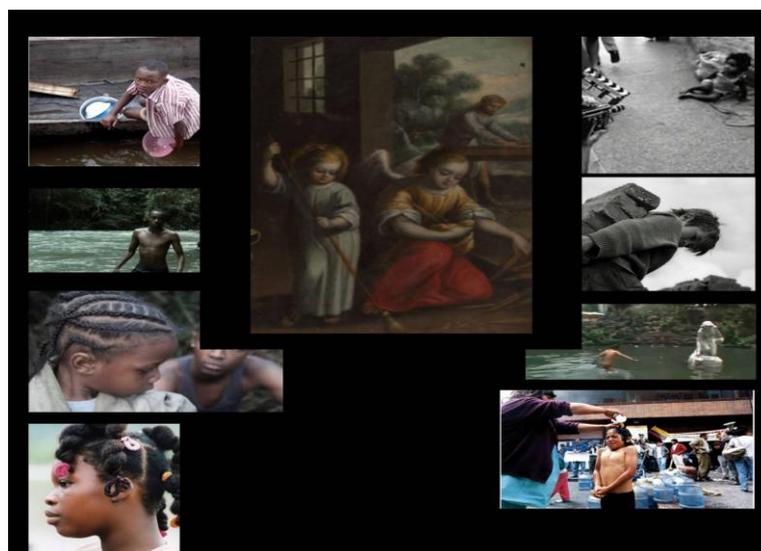
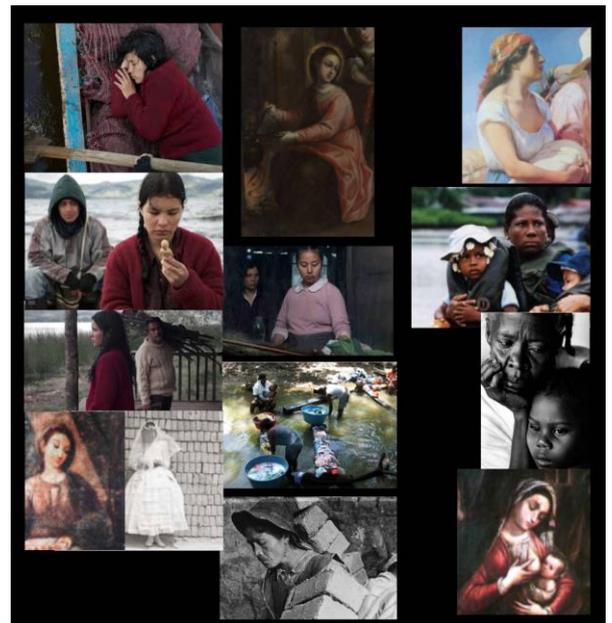
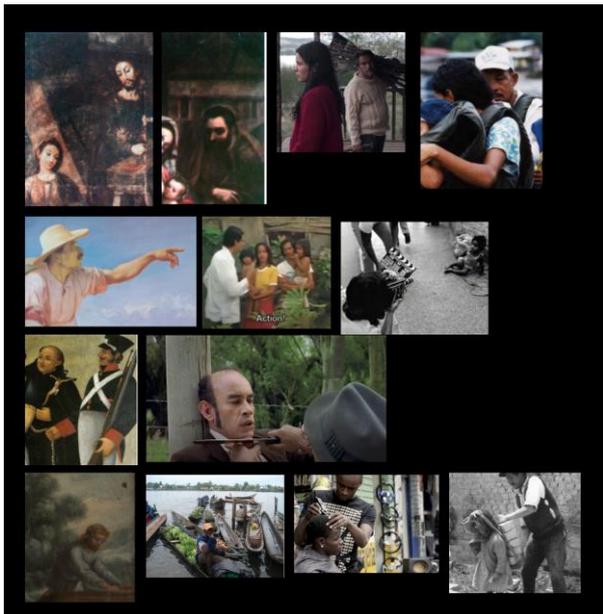
- “Francisco: ¿y cómo fue que me enseñó, meandose en la comida cuando no le gustaba?
- Padre: es que no teníamos baño.

- Francisco: ah, era por eso. ¿O llevándome a ver cómo le hacía la corbata a sus contrarios cuando se los llevaban amarrados a la casa?
- Padre: es que yo siempre quise ser sastre (riéndose)
- Hijo: ¿de qué se ríe usted?
- Padre: (girándose y quitándole un cuchillo que Francisco traía en un bolsillo) no se las tiré de macho que todavía se hacer el nudo de la corbata.
- Francisco: cuando quiero acordarme de usted saco mi machete y lo huelo...(su padre lo suelta) eso huele como cuando era niño”(Mendoza, 2004, min. 7:15)

Por otra parte, en cuanto a los recursos sonoros que ayudan a crear una atmósfera dentro de la película se encuentran el radio y las canciones de guitarra de origen campesino que suenan a lo largo de la película y dentro del radio cuando ya van hacer las 12. Asimismo, se evidencia una serie de prácticas que ayudan a ubicar la película en el territorio: los vecinos alistando los muñecos del año viejo para la quema de medianoche, las distancias entre las casas y las tiendas y la relación entre los vecinos (aunque los lotes estén distanciados entre sí, los vecinos tienen conocimiento de la historia familiar de Francisco, su papá y su difunta madre).

En las últimas secuencias del cortometraje, el papá despierta a Francisco cuando ya van a ser las 12 y le ordena que tumben la cerca y sale a hacerlo él mismo. Francisco se le acerca a oscuras, lo mata a garrotazos, le prende fuego y aquí vuelve aparecer la canción en guitarra. En eso Francisco se pellizca como para distinguir si está soñando o es real. Le dice a los niños que están pasando cerca que jueguen con el cadáver en llamas de su padre antes de que se apague, uno de los niños le dice: “oiga pero esto no tiene pólvora” a lo que él responde: “pero tuvo”. Los niños se van y Francisco se queda quitando los palos que sostienen la cerca.

7.2 Historias subyacentes



Imágenes 17, 18 y 19. Tercer ejercicio de atlas en relación con las historias subyacentes y los roles de los hombres, las mujeres y los niños. (De izquierda a derecha)

En este apartado del análisis se ahondará en las relaciones existentes entre las películas de la muestra y las experiencias y situaciones propias de los territorios en donde se enmarcan. Es decir que se intentará crear un diálogo entre la muestra y algunos referentes que nos hablan de

los temas que subyacen a estas miradas. Por ejemplo, desde *La Sirga* y *La Playa D.C* se puede hablar de las condiciones del conflicto interno que producen el desplazamiento, pero hay que matizar sobre las condiciones históricas de cada película (teniendo en cuenta que la primera ocurre en Nariño, mientras que la segunda en Bogotá aunque la narrativa se desprenda de un desplazamiento desde Buenaventura) y las miradas de los directores que nos hablan en un sentido distinto desde el proceso de investigación y producción de la película. Así pues, este proceso para el análisis de las películas se hará con cada una de ellas para intentar comprender qué historias hay detrás de cada una y cómo la mirada de este territorio podría comprenderse como contrahegemónica.

Para empezar este análisis iremos por partes: primero se analizarán algunas de las problemáticas que subyacen a la muestra de películas con relación a las condiciones históricas y estructurales sobre la tenencia y habitabilidad de la tierra en el país. Este marco de análisis recoge en sí varias de las películas aunque cada una exprese una mirada alterna y situada en diferentes contextos y aunque no sea el tema central de cada una de ellas (por ejemplo, aunque *La Cerca* aborde la cuestión de la guerra bipartidista y en sí, del pensamiento bipartidista, no se puede desconocer una de las razones bases de este: la tierra). Así pues, en las películas se puede entender de forma transversal al desplazamiento forzado como una modalidad de violencia ligada al conflicto interno.

En *Chircales* es en donde se hace más explícita, gracias a las palabras del narrador, la elaboración de un discurso con raíces marxistas que recoge el problema del latifundio urbano, en donde las familias desplazadas de sus territorios de origen vendían su mano de obra a un precio irrisorio teniendo en cuenta la complejidad del trabajo, el tiempo que requiere, las enfermedades a las que conlleva, el tamaño de las familias y el costo de cada ladrillo. Ahora

bien, sin las condiciones dadas por los procesos de violencia y los desplazamientos forzados, no estaría el terreno abonado para la explotación laboral de familias enteras.

Por un lado, habría que definir cómo se entiende el desplazamiento y el sujeto *desplazado* y cómo esta definición difiere de otras palabras, como la de *refugiado*, que igual ha estado presente a lo largo del conflicto bajo caracterizaciones distintas. Para esto retomamos a Escobar (1997), quien afirma que el refugiado excede las fronteras nacionales, mientras que en el caso del desplazamiento interno “las víctimas están libradas prioritariamente a la capacidad y voluntad de protección del Estado y de la sociedad nacionales.” (p.3) es decir que los refugiados de algún modo tienen una mayor visibilidad y apoyo para la reconstrucción y restitución de sus derechos humanos, así como la resolución de sus condiciones socioeconómicas y sus proyecciones en torno a sus expectativas y proyectos de vida gracias a una red de instituciones y personas de la sociedad civil en general.

El desplazamiento interno tiende a revictimizar a los sujetos en tanto ellos pueden encontrar la forma de rehacer sus vidas en condiciones aún violentas y degradantes para la dignidad humana en beneficio evidente de un grupo de personas pertenecientes a una elite socioeconómica. En Chircales se ve claramente esto, una familia bien numerosa accede a un trabajo que violenta sus derechos humanos y su integridad en vista de las pocas oportunidades que ofrece la ciudad para los desplazados rurales, que si bien siguen adelante con sus vidas en términos de supervivencia no pueden reconstruirla porque sus identidades, sus labores económicas regulares y su relación con el medio vienen de una experiencia rural que choca con los modos de producción de una ciudad como Bogotá. Por otra parte Escobar (1997) intenta crear nuevas miradas para el análisis del desplazamiento interno con un enfoque de género y generacional, que le permite contrastar la *supervivencia femenina* de la *supervivencia*

masculina en este marco histórico, y asimismo, afirmar que los niños y niñas encuentran una vinculación temprana al trabajo gracias a la pobreza que deviene de esta problemática:

“permite suponer una muy temprana vinculación infantil al trabajo. Puede adivinarse a partir de la disminución de la categoría ocupacional hogar de las mujeres adultas y de las jefes de hogar, un incremento del trabajo doméstico de las niñas, y en la desocupación adulta las actividades de rebusque, tanto de los niños como de las niñas.”
(p. 15)

Este trabajo de Escobar abre nuevos horizontes de análisis en tanto estas categorías (género y generaciones de la familia) suponen que más allá de la violencia estructural, hay aspectos coyunturales que marcan unas situaciones muy específicas. Es interesante en tanto las fuentes y las entrevistas de esta autora permiten hacer una lectura más situada. Por ejemplo, en Chircales vemos cómo el padre genera conflictos dentro y fuera del núcleo familiar por sus problemas con el alcohol y porque recurre la violencia física y psicológica para ejercerla al interior del hogar, lo que a su vez genera más problemas, pues genera *deudas* materiales -con sus patrones y compañeros- y morales en el entorno del trabajo, siendo que toda la familia trabaja por su sustento. Desde Escobar (1997) vemos que estos conflictos suponen para las mujeres “redefinir su lugar, duplicar sus funciones y asumir responsabilidades para las cuales no está calificada.” (p.10) no está calificada no por impotencia, sino por que su rol como madre y esposa rural era distinto a la actual división del trabajo, mientras que para los hombres presupone una deserción *voluntaria o involuntaria*, gracias a “las tensiones de pareja a causa del desplazamiento y, más que todo, de la nueva división sexual del trabajo de supervivencia, donde el hombre deja de ser el proveedor principal” (1997:p.12) situación que genera un

choque dentro del hogar y que iguala en muchas ocasiones el trabajo en la esfera pública del padre y de la madre.

Por otra parte, en *La Cerca*, como se mencionó anteriormente, el tema principal radica en la guerra bipartidista vista en la relación padre e hijo en un contexto del campo colombiano. Sin embargo, habría que mirar qué aspectos influyen en este conflicto: finalmente el padre busca a su hijo para tumbar la cerca y así mantener en sus manos el lote o de lo contrario, lo perderían como última voluntad de su madre. Así pues, la madre antes de morir supo que la manera de que el padre -asesino conservador- y su hijo pudieran hacer las paces y restaurar de algún modo su relación sería a través de la tierra como una especie de soborno.

Para ubicar un poco esta película dentro del conflicto por el territorio, el conflicto bipartidista y las consideraciones sobre lo hegemónico en Colombia habría que mirar qué pasaba en el cine y en el ambiente político de mediados del siglo pasado aunque la producción en sí data de comienzos de este siglo, del año 2004, lo que no la convierte en un un archivo desligado con la realidad, sino que nos permite ver este conflicto en una perspectiva de pasado y desde los rastros y rupturas que significa el paso del tiempo para la cotidianidad de una familia muy específica. Así pues cabe preguntarnos ¿cómo se entendía la hegemonía en Colombia en el período denominado *La Violencia*? para Altuzarra (2014), a mediados del siglo XX la hegemonía se mantenía a través de elementos heredados de los procesos de colonización:

“una hegemonía conservadora en la que los valores católicos, la tradición castellana y el latifundio mantenía exclusiones sociales que fueron materializando descontentos en sectores marginados y que llevaron a la conformación de movimientos campesinos, indígenas y a la fundación del Partido Socialista Revolucionario en 1926” (p.49)

En este contexto, la hegemonía se entiende como católica y propende, por lo tanto, por la conservación de sus ideales a través del partido *conservador* frente a los nuevos movimientos sociales y políticos de mediados de la década de 1950 tales como el liberalismo, el partido comunista y el movimiento indígena y campesino que “ejercía presión contra las tradiciones latifundistas y que se había identificado con las propuestas de Gaitán.” (Altuzarra, 2014: p.51) dichos movimientos fueron censurados a través de varios lugares, sobre todo desde un lugar moralizante en el que son tildados de ateos y comunistas. De esto podemos ver rastros hoy, cuando incluso las campañas políticas para la presidencia del electo Ivan Duque (2018-2022) estuvieron marcadas por su postura anticomunista, aprovechando la crisis interna de Venezuela para utilizar la palabra *castrochavismo*. De esto dan cuenta muchos medios de comunicación masiva, de orientaciones políticas distintas; por ejemplo, según un informe de la BBC “este término fue uno de los más usados durante la campaña para las elecciones legislativas de marzo pasado.” (Bermúdez, 2018) Aunque esta acción moralizante de la hegemonía hacia la oposición (tildar de ateos o comunistas) parezca algo irrelevante, nos permite establecer algunas conexiones y tendencias entre el periodo de La Violencia y la actualidad con los rasgos de las bases sobre las cuales se establece históricamente la hegemonía en Colombia. Es decir, que se caracteriza por el uso de la violencia como mecanismo de dominación de clases, en este caso, con el fin de negar e invisibilizar las razones de oposición política.

Esta interpretación moralizante de los grupos de oposición sumada a las censuras hacia el cine (bajo la misma moral católica) generaban el monopolio cultural sobre su producción. Por lo tanto, se puede decir que durante La Violencia los Aparatos ideológicos de Estado estaban alienados bajo el catolicismo. Altuzarra (2014) recoge algunas de estas censuras y decretos: por un lado “En 1950 se apeló a la Ley 83 de 1946-1947, artículo 114 que regulaba las edades, los horarios y el acceso a las salas de cine de niños y jóvenes. “ (p.51) y por otra parte el decreto

197 de 1955 a partir del cual se creó la primera junta oficial de censura del cine “interés anclado en la interpretación moralizante de La Violencia; se consideraba que el origen de ese mal era moral y recordarlo y verlo en la pantalla *impedía que las heridas se sanaran*” (2014: p.51) En este marco legal y con las dificultades técnicas y estéticas para la producción y distribución de un cine contrahegemónico, es posible entender porque hoy en día no conservamos un archivo amplio de cineastas de la época que abordaran estas cuestiones.

Entretanto, La Cerca se presenta como una mirada nueva hacia este conflicto. La lucha por el control del territorio que se desencadenó a mediados del siglo pasado entre guerrillas liberales y conservadoras en el campo, estuvo permeada de una influencia del Estado y de la iglesia, quienes en favor de conservar los valores y las tradiciones católicas recurrieron a la censura y la moralización de sus opositores. La película, por su parte, tiene su origen en este problema de disputa sobre la tenencia de la tierra: si el padre hubiese decidido de antemano renunciar al lote que dejó su difunta esposa, el rodaje sería imposible, pues no iría a buscar a su hijo. Si por otra parte, lo importante para el padre fuese hacer las paces de forma desinteresada, bien pudo hacerlo un mes antes o un día después del plazo establecido. Hacer las paces sería entonces un mecanismo para conservar las escrituras del lote. En este sentido, las imágenes de esta producción disputan algunos relatos moralizantes y hegemónicos en tanto pone en diálogo a dos personajes que han sentido los rigores de la violencia en un contexto familiar. Esto lo vemos, por ejemplo, cuando la atención se centra en gran medida en los estragos que quedan en los sueños de Francisco gracias a la ocupación de su padre como asesino a sueldo y su construcción de una masculinidad violenta, agresiva y lejana. Esta es una imagen que ya habíamos visto antes en las pinturas de La sagrada familia, en donde en algunas imágenes los hombres se veían un poco lejanos de las labores de cuidado y de los niños, lo que sugiere que ellos están presentes como la figura que observa, que vigila, mientras la madre está sujeta a esa observación, al deber de estar y permanecer para cuidar.

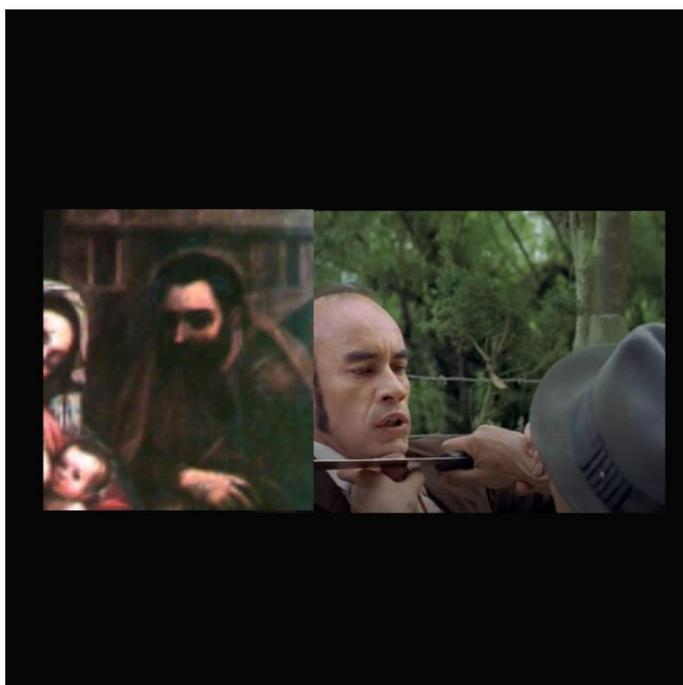


Imagen 20. Construcción de la masculinidad y la paternidad a través de tres siglos: a la izquierda, un recorte de La Sagrada Familia, de Gaspar de Figueroa (1637-1658). A la derecha, fotograma de La Cerca, en donde el padre amenaza con hacerle un corte de corbata a su hijo si no se calla y lo ‘respeta’.

Por otra parte, la mamá en esta película aparece desde su ausencia aún cuidando la propiedad y el bienestar de su esposo y su hijo. Cuando aparece su voz en el primer sueño de la película, aparece para decir que no hay carne: lo dice en un tono bajo y un poco dócil ante los reclamos de su hijo:

- “Francisco: (llega agitado a la casa, donde está su mamá a oscuras):
Mamá... hoy es viernes, hoy toca carne, sírvame que me muero de hambre.
- Mamá: (voz en off) No, Francisco, hoy sí tampoco hubo.

- Francisco: ¿Tampoco?... ah, siempre es lo mismo, sumercé vaya báñese que huele a mico, va a ver que yo sí consigo un pedazo de carne, aunque sea un hueso” (Mendoza, 2004)

En ese momento Francisco desenfunda su machete y busca a su papá para cortarle la carne y llevarsela a su mamá. Cuando se va le dice: “*Mamá, me encontré un árbol de carne, no está muy fresca, pero es carne así huelo a perro*”, y cuando le da los machetazos, le grita: “...yo la corté bien, pa’ que retoñe, como me enseñó mi papá”. Esta sería la introducción a un juego onírico en Francisco sobre su figura paterna, que pone en cuestión las miradas que generalmente asocian estos períodos a las cifras de muertos en enfrentamientos bélicos y masacres. Asimismo, estas imágenes reflejan el rol de Francisco como hijo hombre, que aunque en su adultez cuestione muchas cosas de su infancia, deja ver la matriz de masculinidad violenta y hostil heredada de su padre y de las construcciones estructurales de ese rol. También la madre toma un lugar desde la quietud de su casa: una mujer católica encerrada a oscuras esperando a que su hijo y a su esposo lleguen de los escenarios públicos con alimentos para ella cocinar. Se sabe que es católica por las imágenes del sueño que Francisco le cuenta más adelante a su padre en el puente, en donde su madre permanecía quieta rezando el rosario mientras Francisco la agarra para matar a *mamazos* a su padre.

En La Sirga, el desplazamiento ocurre en un hostel cercano a la Laguna de la Cocha, en Nariño, en medio del páramo que lo rodea. Esta zona está cerca a Pasto, ubicada al suroccidente de Colombia. Sin embargo Alicia viene huyendo del municipio Siberia, ubicado aproximadamente a 50 kilómetros por carretera desde La laguna. Históricamente muchos territorios de la zona suroccidente se encuentran en un abandono estatal que les ha dejado el terreno fértil para la violencia propia del conflicto armado y por ende para el desplazamiento forzado. El presente año, por ejemplo, ha representado un recrudecimiento de la violencia en

muchos territorios que dejó registrada en esta región una masacre, específicamente en Samaniego, con un número total de ocho muertes de jóvenes estudiantes.

Sin embargo, para matizar un poco el marco de esta película, nos centraremos en el lugar de las mujeres dentro del conflicto y el desplazamiento a través de Alicia, la protagonista. Según Montes (2019: p.211) en 53 años de conflicto armado interno han habido 218.000 muertes de ciudadanos de los que el 80% son mujeres, niños y niñas, mientras que han habido 7.4 millones de desplazados internos registrados. Esto ha tenido una fuerte incidencia en el cine colombiano, que ha tenido una amplia serie de películas en donde se representa la violencia y sus repercusiones en la juventud (películas como Rodrigo D, La vendedora de Rosas, La virgen de los sicarios) que muestran de forma explícita y directa algunas figuras de niños en medio del conflicto y la criminalidad, los niños sicarios, en medio de las drogas, las pandillas, las niñas abusadas, entre otras, que afectan en su mayoría a los estratos bajos y a los lugares que ni el estado ni la sociedad general tienen presente.

Frente a este modo de representar la violencia, llegan otras miradas que se alejan de esta fórmula y se acercan al denominado cine de arte definido en el anterior apartado en el que analizamos los aspectos técnicos de la película. La Sirga propone en esta línea una película que no muestra un balazo en cámara aunque nos hable de varios asesinatos; una película que sugiere un posible abuso sexual sin mostrarlo siquiera. Alicia desde su rol de mujer en medio del conflicto armado encuentra no solo el desarraigo de su tierra y su familia, sino el peligro continuo que muta: desde los asesinatos de paramilitares hasta los conflictos familiares que encontrará en La Sirga bajo el mando y la mirada masculina.

Seguiremos la línea de análisis propuesta por Montes (2019) para retomar a Zizek. Para Zizek (2009:p. 23) la violencia viene en dos tipologías: *la violencia subjetiva* que es la que ocurre

de forma directa y visible por grupos armados en la película (es decir, que ejercen los aparatos represivos de Estado y algunos grupos como guerrillas y paramilitares) y la *violencia objetiva*, que es sistémica, invisible y anónima, en relación directa con el sistema económico capitalista (que ocurre en la vida cotidiana y a través de los aparatos ideológicos de Estado). En la película aparecen ambos tipos, dentro y fuera de escena y se tejen a través de los recursos técnicos que usa el director. Por ejemplo, en la película aparecen dos cadáveres pero no se ven ni los asesinos ni el acto de la matanza en sí; en su lugar, se ve a una Alicia desconcertada en medio de la bruma huyendo de su pueblo aunque no se vean los balazos ni el fuego. En este sentido, puede considerarse contrahegemónica en tanto no se queda con los discursos oficiales, generalizados y elitistas en los que se niegan una o ambas formas de violencia (o centrándose en muertos por enfrentamientos bélicos) mientras que estas zonas siguen azotadas gracias a la ausencia del Estado. Por otra parte, hay una disputa de las miradas reduccionistas, simplistas y explícitas: por ejemplo, la película no necesita revictimizar un cuerpo femenino para recordarnos que este cuerpo está expuesto a la violencia bélica, sexual, doméstica, simbólica, etc., durante el conflicto armado, sino que esta noción se construye a través de la mirada masculina, que violenta y vigila.

Desde el punto de vista de la violencia objetiva es posible ver cómo Alicia se convierte en un objeto de deseo por parte de su tío, sus amigos, de Marichis y de su primo. Constantemente en la película se ven las miradas de los hombres sobre su cuerpo: cuando la recogen en el bote; cuando se está cambiando y la mira su tío y su primo a la vez; cuando los amigos borrachos del tío le piden que la lleve a bailar, mientras la cámara hace un juego entre la mirada ansiosa de ellos y el cuarto donde está Alicia. En esta última escena ella escucha las peticiones de esos hombres y le pide a su tío poder dormir en su cuarto, sin saber que él era un posible agresor, que ya la estaba agrediendo desde la violación de su privacidad, desde el poder de ver sin ser visto. En este marco de cosas es posible decir que cualquiera de ellos podría ser un futuro

agresor sexual, como sucede en estos territorios en donde una niña o una mujer puede ser violentada desde cualquier actor del conflicto: militares, FARC, ELN, AUC, etcétera. En este sentido, esto podría definirse como una violencia sistémica, que es silenciosa y anónima en tanto podría ser perpetuada por agentes oficiales del Estado colombiano o sus detractores armados al margen de las leyes. Y en sí podría entenderse como un producto de la ausencia estatal.



Imagen 21. Recopilación de algunas de las miradas sobre el cuerpo de Alicia. En algunas de ellas ni se da por enterada (cuando está dormida, sonámbula y cuando cree estar en su privacidad)

Sin embargo, Alicia no es una mujer que decide quedarse en el papel de víctima ante las instituciones patriarcales como el Estado colombiano y la familia tradicional -encarnada después de su huída de Siberia en su tío-, sino que va más allá: reconstruye la casa con Flora a medida que reconstruye su vida misma, toma conciencia de los peligros que la rodean y decide seguir huyendo de la violencia cíclica que la persigue: al inicio de la película aparece un cuerpo y al final, el cuerpo de Marichis, con indicios de los mismos paramilitares que quemaron Siberia. Contexto en el cual Fredy, su primo, sigue huyendo, sugiriendo que él hacía parte de estos grupos también.

En este sentido es posible afirmar que si bien los cuerpos de personas inocentes y ajenas al conflicto armado se convierte en un campo de batalla, hay que mencionar que esto ocurre por partida doble en el cuerpo de las mujeres, niñas y niños -como vimos en las cifras introductorias a este apartado- a través de violencias tanto subjetivas como objetivas, en términos de Zizek.

En la Playa D.C., la historia va de otro desplazamiento producto del conflicto interno y las pocas posibilidades para los jóvenes de algunas regiones: en este caso de Buenaventura. Por ahora nos centraremos en la población afrodescendiente que llega a la Bogotá gris, inmensa, fría e impersonal, es decir de la población afrocolombiana que históricamente ha vivido el destierro desde épocas de la colonia, cuando estas fueron traídos a la fuerza por los españoles en embarcaciones enteras como cargas o mercancías. Recordemos cómo Virginia Gutiérrez mencionaba que las familias afrocolombianas son muy fragmentadas en tanto fueron arrancadas de sus territorios y divididas en el marco de la colonización -ver esta caracterización de Gutiérrez en el Estado del arte-.

Esta problemática del destierro deja sus rastros en la actualidad en la costas colombianas. Estos territorios han sido olvidados por el estado y precarizados en medio del conflicto armado interno y del sistema económico capitalista, lo que ha generado fenómenos de emigración masiva, desarticulación de las familias y comunidades, pérdida de los conocimientos tradicionales y ancestrales. Sin embargo, las ruralidades costeras también han sido sujetos y territorios en constante resistencia. Tenemos la experiencia de *Las tejedoras de Mampuján*, quienes desde su rol como mujeres campesinas y el oficio del tejido han contribuido a las comunidades de Los Montes de María a narrar sus historias de guerra, memoria y resiliencia luego de ser desplazadas junto con sus familias por los paramilitares en el año 2006, y quienes incluso en la coyuntura actual de emergencia sanitaria, siguen contando sus memorias en las telas de los tapabocas.



Imagen 22. Obra sin título de *Las tejedoras de Mampuján*. Ejercicios de arte, memoria y resistencia.

O tenemos también al protagonista de La Playa D.C., (que resulta ser un retrato mínimo de todas las familias y comunidades afros que resisten a diario en los márgenes de las grandes

ciudades desde el desplazamiento y la memoria) que al llegar a Bogotá y en su búsqueda existencial recurre a las trenzas, que en tiempos de la colonia representaban los caminos hacia los territorios libres de esclavitud. Para Arboleda (2007) las crisis económicas y políticas que ha tenido y tiene Colombia se agudizan en las comunidades afros de la costa Pacífica:

“En su conjunto, como se sabe, Colombia presenta una de las más crudas situaciones de crisis humanitaria en el mundo, en la que precisamente estas comunidades resultan ser las más afectadas por su vulnerabilidad, asociada a sus extremos niveles de pobreza histórica, según los indicadores oficiales” (p. 469)

Así pues, esta película genera un acercamiento a una familia que ha sido fragmentada a raíz del desplazamiento de su lugar de origen. Visibiliza una problemática que ocurre después de estos hechos de violencia y que tiene que ver con el desarraigo y las crisis de identidades, al ser Bogotá una ciudad tan grande y que tiene en sus márgenes un tejido social muy débil. Los niños, niñas y jóvenes se enfrentan a una cotidianidad que los excluye, no les da oportunidades de formación ni de trabajo y los expone a dinámicas de microtráfico y consumo desde el desconocimiento. En la localidad de San Cristóbal, en donde se rodó la película, existe una cantidad considerable de comunidad afrodescendiente y de desplazados internos.

Según un informe oficial de Salud capital, esta localidad es propicia para recibirlos por sus características, ya que está ubicada cerca al centro y mantiene dentro sí gran población de estrato socioeconómico 1, 2 y 3: “su ubicación estratégica y características socioeconómicas la mantienen atractiva para la llegada de población desplazada y víctimas del conflicto armado, al igual que para quienes deciden emprender su vida en la Ciudad Capital, generando alta rotación poblacional y cohabitacionalidad en muchas de sus viviendas” (2014: p.17) así pues, este lugar alberga desplazados de todo el país y de muchos grupos poblacionales. La población

afrodescendiente, según este mismo informe, es de 8073 habitantes y el número de desplazados “al mes de julio de 2014, llegaron cerca de 13.000 personas” (2014:p.31) Esta localidad junto con otras periferias representa para la comunidad arriendos baratos, servicios públicos asequibles, mercados económicos al ser zonas que bordean con espacios rurales, entre otras cosas. Santa Ortiz, en un ejercicio de cartografía social muy relevante, atribuye a estas condiciones el crecimiento de esta localidad que en un momento fue rural:

“en menos de cuarenta años eso ya habían muchas casas humildes prefabricadas, que cada año se la hacía una piecita. Aquí tuvimos nuestros hijos y muchos hasta nuestros nietos, y como le dije antes, se vivía de la agricultura por aquí, luego del pastoreo de ganado, ahora la gente se rebusca como sea para vivir.”
(2018: p.29)

Asimismo, estos procesos de expansión urbana han significado invasiones por parte de poblaciones enteras, que en algunos casos se convierten en barrios legalizados o resultan en un doble desplazamiento por parte de las fuerzas públicas, pues amenazan algunos ecosistemas de los cerros orientales que se encuentran en reserva. En estos procesos, las poblaciones desplazadas luchan para no perder sus prácticas ancestrales y su relación con el territorio. En ese sentido, esta película es una imagen de resistencia cultural hacia los modos en los cuales se establece la hegemonía sobre los cuerpos desde la violencia. De allí que Tomás retome los espacios naturales de su localidad cuando necesita meditar y reencontrarse con el pasado.



Imagen 23. Fotogramas de La Playa D.C., en la primera imagen aparece Tomás en medio de los cerros surorientales de Bogotá, en donde pasó la noche. En la segunda imagen aparece un recuerdo de él en el Río Buenaventura.

Por último, Agarrando Pueblo nos presenta una reflexión crítica en torno a la mercantilización de la pobreza en latinoamérica a través de un falso documental. En este falso documental esta mercantilización toma el nombre de pornomiseria, a través de unos cineastas que trabajan para un canal alemán. Aunque en esta producción se hagan visibles las poblaciones marginales de Bogotá en los años 70 (por ejemplo, a través de las imágenes del “gaminismo” producto a su

vez del desplazamiento forzado de familias con niños y niñas, la habitabilidad de la calle y otros signos de la pobreza y marginalidad de la época), analizaremos precisamente los discursos éticos y políticos de los documentalistas que se ponen en cuestión a través de esta producción.

Según Suárez (2009) el término *pornomiseria* empezó a tomar relevancia a partir de la película *Gamín* (1977) de Ciro Durán, quien en una entrevista dijo que: “la crítica colombiana no aceptó Gamín. Se dijo que era una película miserablista, donde se excitaban los sentidos del espectador con imágenes montadas de gamines, así como la pornografía excita los sentidos con imágenes de sexo. Se habló de pornomiseria, se habló de deshonestidad” (Durán citado por Suárez, 2009: s.p) En ese sentido, las imágenes de Gamín se limitaron a estetizar en pantalla grande a los niños en condición de habitabilidad de calle y a sus papás que fueron campesinos desplazados, sin analizar de fondo las condiciones estructurales y coyunturales que dieron paso a que grupos enteros de niños y niñas durmieran a la intemperie en los peligros de la calle. Esta producción responde a la ley de sobreprecio, en donde un grupo de ellas intentó hacer una crítica social siguiendo la línea de documentales y películas de cineastas como Marta Rodríguez y Jorge Silva. Sin embargo, para Arbelaez y Mayolo, son una falla en tanto Chircales “muestra la pobreza como el desarrollo de una explotación y no solamente como un efecto de una sociedad desigual” (Mayolo y Arbelaez, citado por Suárez, 2009, s.p)



Imagen 24. A la izquierda se ve un fotograma de Gamín, de *Ciro Durán*; mientras que a la derecha se ve una crítica a las producciones de esta naturaleza con *Agarrando pueblo*. Si se desconocieran las imágenes y sus contextos, podría parecer incluso que la segunda imagen es un detrás de cámaras de la primera, por la manera intempestiva y miserablista en la que llegan los directores a filmar.

En este sentido, podría decirse que *Chircales* cuestiona las relaciones de producción de la época, así como sus raíces, mientras que *Gamín* se sienta a contemplarlas y luego las difunde en espacios nacionales e internacionales. Esto precisamente es lo que critica *Agarrando Pueblo*, de ahí surgen las figuras de los reporteros convenientes, que tiran monedas a un charco famoso del centro de la ciudad para que los niños se mojen y se dejen grabar; la figura que acomoda los discursos y las imágenes de los márgenes para venderlas en el exterior. Esta discusión ya se había dado en otros momentos y contextos, sin embargo, *Mayolo* y *Ospina* la bautizan y la acuñan para el caso colombiano:

“Así, la miseria se convirtió en un tema importante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elementos de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó”

(*Ospina, Mayolo. 2015*)

Así pues, las motivaciones sociales y las influencias audiovisuales previas de algunos directores como *Durán*, se difuminan y hacen que el objetivo se olvide al servicio de las ganancias: como cualquier industria el cine puede generar relaciones de explotación y de

violencia simbólica sobre los cuerpos. Para Altuzarra “Este marco audiovisual hizo fácil la estigmatización de la movilización social como comunista y enemiga” (2014: p.54) profundizando así la hegemonía de la élite colombiana, pues esta se fortalecía a través de la fragmentación de los movimientos e idearios de izquierda de la época, que en sí ya tenía muchas fracturas y contradicciones tanto a nivel rural como urbano.

7.3 Construcción de los personajes

Para finalizar el análisis propuesto, en este apartado hablaremos de cómo se configuraron algunos de los personajes que aparecen en las películas (no se hará con todas, dada la información disponible sobre el proceso de rodaje). A partir de allí podremos entender cómo son las miradas y los procesos de los directores y de los actores para poner en pantalla estas historias. Esto es importante ya que son historias permeadas de conflictos reales, que como vimos en el apartado anterior, se relacionan directamente con unos territorios y por ende, plantean dilemas éticos y estéticos en su producción. No es lo mismo buscar un niño para que actúe como un niño desplazado y trabajador, darle un guión y prender la cámara, a crear puentes de comunicación e investigación alrededor de las historias de vida de una familia para así llevarlo a la pantalla.

Así pues, una forma de establecer la hegemonía en el cine es a través de unas miradas unívocas de la institución familiar, que contribuyen a la reproducción de las relaciones de producción sin entrar a cuestionar las problemáticas estructurales de fondo. En contraste, la muestra de películas de esta investigación recoge procesos distintos que merecen ser revisados ya que distan de esas primeras miradas desde su proceso de escritura y producción de los personajes.

A continuación se intentará hacer mención de cada proceso, tomando como insumo algunas entrevistas o artículos que recogen estos aspectos de la experiencia.

En Chircales, por su parte, el proceso de investigación va acompañado de la cámara. De hecho, mientras Marta Rodríguez se encontraba estudiando en la Universidad Nacional, este acercamiento a la familia y a sus modos de producción empezó por ser un trabajo de investigación en campo, y sólo después de convivir con la familia durante un tiempo considerable se pensó en expandir el proyecto hacia lo audiovisual:

“se había iniciado como un proyecto de investigación social por un grupo de estudiantes orientado por Camilo Torres (quien poco después se uniría a la guerrilla'). Hacer este film les llevó a Rodríguez y a Silva cinco años, desde su primer contacto con la región hasta acabar de editarlo. Uno de esos años debieron convivir prácticamente con los trabajadores alfareros, y la introducción de la cámara para la filmación fue casi el resultado de la confianza generada a través del tiempo y la solidaridad” (Ruffinelli, 2003: p.86)

En este sentido, la película excede los límites de documentales como *Gamín* de Ciro Durán, que fue ampliamente criticado por exhibir la pobreza sin partir de una investigación de todas las razones estructurales que llevaron a estos niños a las calles y por supuesto, sin ningún mecanismo logrado consecuentemente para la restitución de sus derechos. Por el contrario, Chircales pone de manifiesto la importancia de la organización sindical no solo en el marco de este documental, sino más adelante en *Campesinos* (1975) y otros de sus trabajos.

La playa D.C., por su parte, también genera un espacio de investigación y reflexión previa a su rodaje. Su director, Juan Andrés Arango, estuvo dos años entrevistando y creando los

personajes a partir de una comunidad afrodescendiente que llegó a Bogotá en condiciones de desplazamiento forzoso. Arango menciona en una entrevista que este proceso no fue con la pretensión de elaborar un documental o de brindar una visión objetiva de la realidad, sino que:

“A partir de ese material y de las historias reales que me contaron realicé una primera versión del guión que me sirvió para hacer una preselección del casting y comenzamos también a realizar talleres de actuación en los cuales los muchachos hacían improvisaciones partiendo de sus historias, de su vida cotidiana y poco a poco se iban acercando a las situaciones propuestas por el guión y las iban interpretando a su manera. Esto me sirvió para poner a prueba el guión, para poder identificar lo que no funcionaba del todo, identificar qué se sentía artificial y qué cosas nuevas salían. Así fue como se realizaron las versiones finales de esta historia, acercándose a las vivencias reales de estos chicos” (2015: p.15)

Estos procesos de escritura y reescritura significan un tratamiento del producto audiovisual con respeto hacia los participantes de la investigación: significa que su voz fue escuchada como un lugar de enunciación dentro del conflicto y que se tendrá en cuenta en razón del proceso. Asimismo, los talleres de actuación toman un lugar importante ya que contribuyen a la formación de estas personas que tras su llegada a Bogotá ocupan sus márgenes en condiciones de vulnerabilidad, que en muchas ocasiones no abre posibilidades para estudiar algo que sea de su interés personal sino que abre posibilidades para trabajos muy específicos. También quiere decir que hay una relación recíproca en donde ambas partes tienen un beneficio desde la experiencia audiovisual.

En estas dos películas (Chircales y La playa D.c.) es en donde se hace más evidente una postura crítica de los directores al preguntarse por la sensibilidad de los personajes. Sin embargo en La

sirga, se genera una perspectiva similar, pues en una reseña de la película hecha por Señal Colombia, Joghis Seudin (quien interpreta a Alicia) cuenta que ella sufrió el desplazamiento en carne propia tras el asesinato de su padre y de su abuelo y afirmó "haber buscado en sus entrañas y su trágica vivencia la fuerza para dar vida a esta niña campesina que padece la muerte de su familia, el rechazo y el desarraigo". (2018) esto, sumado a la experiencia de director en el territorio de filmación, da cuenta de un proceso que aunque no pretende ser un documental o ser una visión objetiva, puede tener rasgos de realidad en sus personajes. Esto lo aleja de las miradas exóticas y traslada la película a la perspectiva de Alicia. De hecho, al inicio de la película, cuando Alicia llega a contarle a su tío lo que había pasado con su familia, se hace evidente que la película no necesita buscar culpables en sí, sino que se sitúa en la perspectiva de la víctima:

- "Tío: Hace mucho rato que no sé nada de mi hermano. Cuénteme qué pasó.
- Alicia: Quemaron Siberia.
- Tío: ¿Y Dilia?
- Alicia: Estaba dentro de la casa. Le metieron candela a todo.
- Tío: ¿Quiénes fueron?
- Alicia: No sé.
- Tío: ¿De qué color era el brazalete?
- Alicia: No sé." (Vega, 2012)

En Agarrando pueblo la construcción de los personajes es diferente en tanto no es un proceso propio del documental o de la ficción, sino que combina algunos aspectos de ambos. En este proceso, Luis Alfonso Londoño (el hombre que irrumpe en la filmación final, pues estaban en

el terreno del patio de su casa) fue el que puso el nombre a la película durante un día de rodaje de *Oiga Vea* (1972), tal como lo cuenta Ospina para un artículo de la revista Arcadia:

“Yo hacía el sonido y Mayolo la cámara -cuenta Ospina- cuando escuché que alguien gritó, ‘¡Ajá, con que agarrando pueblo!’. Ninguno de los dos había escuchado esa expresión, así que me acerqué a este hombre descalzo, muy flaco y de figura extraña para preguntarle por lo dicho y nos explicó, ‘es que aquí vienen todos los gringos a tomarnos fotos y a filmarnos y uno no sabe qué hacen con esas imágenes o a dónde van a parar’”. (Martínez, 2016)



Imagen 25. Fotograma de *Agarrando pueblo*. En él aparece Luis Alfonso Londoño, quien usó por primera vez el término de pornomiseria.

A partir de esto se construyó todo un discurso político de la miseria estetizada para el cine, en donde la figura de los reporteros para el canal extranjero fue interpretado por los mismos directores y en donde Luis Alfonso Londoño aparece para hacerlos quedar en evidencia con el término de *Agarrar pueblo*. Por otra parte, en esta producción aparece una familia -de la que no se conoce su origen socioeconómico con certeza- vistiéndose como personas más pobres y

aprendiendo un libreto en el cual ellos son víctimas de la desigualdad social. Esto sumado al proceso de montaje a cargo de Luis Ospina genera una imagen que denuncia que en muchas de las imágenes de la pornomiseria, la miseria es exaltada y exagerada para reproducir las atmósferas de los márgenes que se ven en la calle. Asimismo, se pueden ver algunos personajes -habitantes de calle- que toman por sorpresa, de una manera muy similar a como se hizo en algunos documentales y producciones latinoamericanas, como la ya citada Gamín de Ciro Durán.

8. CONCLUSIONES

El atlas como metodología de investigación desde las imágenes permite hallar relaciones entre ellas, en muchos sentidos:

En este trabajo se ha permitido la exploración de algunas rupturas y persistencias de las miradas sobre las familias de Colombia a través de varios contextos: Vimos, por ejemplo, cómo la matriz colonial de la institución familiar determinó durante varios siglos la idea del hogar como un “convento” en el que se organizaba la sociedad de acuerdo al género, las condiciones socioeconómicas y generacionales. Esto, por su parte, tuvo que ver con la conservación de las relaciones de producción de la época colonial. Dichas relaciones han ido mutando aunque la formación básica de la familia -católica y colonial- y algunas de sus miradas en el campo de las artes y otras formas culturales se mantenga en Colombia. En pocas palabras, en este sentido el atlas permitió dar cuenta de cómo esta matriz colonial opera aún en nuestro tiempo, sobretodo en la estructura familiar hegemónica y patriarcal, que usualmente vemos en el cine y en general a través de imágenes legitimadas por medios y circuitos dominantes, mientras que los lugares en que vemos estructuras familiares no hegemónicas o podríamos decir en algunos

casos contrahegemónicas, habitan más en escenarios más diversos pero menos visibles, cine documental, cine independiente, representaciones cotidianas y otros.

En últimas y haciendo referencia al atlas, es caro cómo éste permitió ver rastros de los orígenes de la formulación de la institución familiar en la década de 1970 y en el presente: La influencia católica sigue presente en estos contextos como una herramienta de la cultura que permite la reproducción de las condiciones de producción, sin embargo, como vimos en el desarrollo del trabajo, la violencia también se ha convertido en una forma de mantener la hegemonía, lo que ha configurado algunos territorios como los lugares idóneos para que se manifieste en muchas direcciones. Los códigos de la violencia vuelven a obedecer a la dominación del cuerpo femenino, al uso de su cuerpo como territorio, a la vigilancia constante de sus acciones, en el relato contrahegemónico queda eso claro, priman las mujeres solas o mujeres cabeza de familia, siempre sometidas a juzgamientos y vigilancia, dichos efectos provienen siempre del conflicto colombiano, de la violencia que está íntimamente ligado a lo patriarcal.

Asimismo, a modo de conclusión, podemos decir que hacen falta estudios, relatos, miradas e investigaciones actuales que nos hablen de esas otras formaciones familiares que se resisten a las hegemónicas y que se disputan los valores tradicionales asociados a ellas, ya que históricamente han estado ocultas para las narraciones oficiales, pero hacen parte de nuestros territorios y nuestra formación social. Es necesario actualizar en la academia y sobretodo en la pedagogía, los referentes que usamos para tratar el tema de la familia, es necesario entender que en Colombia las madres cabeza de familia llegan a ser si no la

]mayoría de núcleos familiares una gran parte, y éste es un núcleo familiar diverso que está invisibilizado o encerrado en un “régimen” visual o escópico social y particular que la fuerza a mostrarse de ciertas formas, la oculta o la omite, y no permite trabajar de forma clara frente al asunto. Debemos rescatar estos escenarios en donde desde la imagen podemos rastrear la

forma en que vemos algo, nuestra mirada, y poder hacerle una mirada crítica, actualizarla, contrastar y proyectar desde allí un futuro que se ajuste más a lo que deseamos sea nuestro futuro.

En este sentido, la muestra de películas se convierte en un archivo audiovisual pertinente para mirar y analizar estas otras formas de ser y hacer familia, que varían de acuerdo a la geografía y las condiciones socioeconómicas, que junto con la mirada y el registro de los directores de las películas, elaboran discursos que se sitúan desde diferentes perspectivas para disputar las narraciones oficiales provenientes de la matriz discursiva de La sagrada familia. Así pues, hay que reconocer el cine como un lenguaje que contiene un discurso político y estético sobre las realidades que nos permean como hijos de este territorio.

Finalmente, la cultura visual y los estudios visuales se presentan como marcos disciplinares, teóricos y metodológicos que permiten hilar fenómenos e imágenes propias de diversos contextos geográficos y temporales, para generar conocimientos nuevos, tremendamente útiles a la hora de abordar problemáticas presentes que presentan nuevos retos y deben poder diversificar el lente bajo el cual han sido vistos (como el caso de la institución familiar). Este trabajo de grado no hubiese sido posible desde una perspectiva tradicional de la historia del arte, ya que colisiona y pone en diálogo las imágenes de esos contextos diversos con el archivo de otras disciplinas y campos del saber.

En este sentido, también hay que ver cómo funcionó para enunciar desde mis propias motivaciones como mujer salida de una familia específica en proceso de formación como profesora: el atlas en sí ha permitido sistematizar, analizar y cuestionar algunas problemáticas sociales y audiovisuales a partir de procesos personales con la imagen, es decir, que desde la

arbitrariedad y los múltiples montajes se han analizado la muestra de películas, el discurso hegemónico sobre la familia y sus disputas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Aspectos metodológicos del proceso de investigación.

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1. Fotograma de Chircales (1972). Rodríguez, M., Silva, J. Recuperado de:
elhombredearan.wordpress.com/

Imagen 2. Fotograma de Agarrando Pueblo (1979). Mayolo, C., Ospina, L. Recuperado de:
www.youtube.com/

Imagen 3. Fotograma de La Cerca (2004). Mendoza, R. Recuperado de: www.youtube.com/

Imagen 4. Fotograma de La Sirga (2012). Recuperado de: <https://journals.openedition.org/>

Imagen 5. Fotograma de La Playa D.C. (2012). Recuperado de: www.vimeo.com/

Imagen 6. La sagrada familia, Baltasar de Figueroa “El viejo” (1590-1630). Iglesia de Monguí. Recuperado de: artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/16817

Imagen 7. La Sagrada Familia. Gaspar de Figueroa (1637-1658). Museo Colonial. Recuperado de: <http://52.183.37.55/artworks/16080>

Imagen 8. Los desposorios de La Virgen y San José, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Siglo XVII. Colección Museo Santa Clara. Recuperado de:
<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/16617>

Imagen 9. Hogar de Nazareth. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Siglo XVII. Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/el-hogar-de-nazaret-ap4850>

Imagen 10. Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio. José María Espinosa, 1823. Recuperado de: <https://artsandculture.google.com/asset/policarpa-salavarrieta-marches-to-her-execution-unknown/>

Imagen 11. Horizontes, Antonio Cano. 1913. Museo de Antioquia. Recuperado de:
<https://www.museodeantioquia.co/exposicion/antioquias-diversidad-e-imaginarios-de-identidad/usos-de-horizontes/>

Imagen 12. Primer ejercicio de atlas en relación con el estilo de cada película (tiempo, espacio y fotografía)

Imagen 13. Portada de La Sirga (2012) de William Vega. Recuperado de: Retinalatina.org

Imagen 14. Portada de La Playa D.C. (2012) de Juan Andres Arango. Recuperado de:
proimagenescolombia.com

Imagen 15. Fotograma de Chircales (1972) de Martha Rodríguez y Jorge Silva. Recuperado de: <http://catedracinemateca.blogspot.com/2014/07/los-componentes-espacio-temporales-de.html>

Imagen 16. Portada de La Cerca (2004) de Rubén Mendoza. Recuperado de:
proimagenescolombia.com

Imágenes 17, 18 y 19. Tercer ejercicio de Atlas en relación con las historias subyacentes y los roles de hombres, mujeres y niños.

Imagen 20. Construcción de la masculinidad y la paternidad a través de tres siglos: a la izquierda, un recorte de La Sagrada Familia, de Gaspar de Figueroa (1637-1658). A la derecha, fotograma de La Cerca, en donde el padre amenaza con hacerle un corte de corbata a su hijo si no se calla y lo ‘respetar’.

Imagen 21. Recopilación de algunas de las miradas sobre el cuerpo de Alicia.

Imagen 22. Obra sin título, Tejedoras de Mampuján. (s.f). Recuperado de:
<http://www.elespectador.com>

Imagen 23. Fotogramas de La Playa D.C. (2012) de Juan Andrés Arango.

Imagen 24. Fotograma de Gamín, Ciro Durán; y Agarrando pueblo, de Ospina y Mayolo.

Imagen 25. Fotograma de Agarrando Pueblo (1979). Mayolo, C., Ospina, L. Recuperado de:
www.youtube.com

BIBLIOGRAFÍA

Alvarez Gómez, N. (2016). Hegemonía en Gramsci. Estudios sociales contemporáneos, (15).

Althusser, L. (1971). Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Medellín: Oveja Negra.

Altuzarra, J. G. C. (2014). La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 45-66.

Arango, J. A. (2012). La playa DC.

Arboleda Quiñonez, S. (2009). Conocimientos ancestrales amenazados y destierro prolongado: la encrucijada de los afrocolombianos. *Afro-reparaciones: memorias de la esclavitud y justicia reparatoria para negros, afrocolombianos y raizales*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Arcila, P. (2018). 'La Sirga', entre la niebla y la guerra. Señal Colombia. Recuperado de: www.senalcolombia.tv, el 01 de septiembre de 2020.

Arias, J. (2008). El discurso nacionalista en el cine colombiano 2005-2006. XII cátedra anual de historia: versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano: investigaciones recientes.

Bermúdez, A. (2018). Cómo la crisis de Venezuela está influyendo en las campañas presidenciales de Colombia, México y Brasil. BBC. Recuperado de: www.bbc.com, el 01 de septiembre del 2020.

Burgos Rozo, T., & Vanegas Cristancho, T. C. (2019). Infancias y derechos de los niños y niñas: una mirada desde el cine colombiano. Universidad Pedagógica Nacional.

Castellanos Barón, D. A. (2016). Las representaciones cinematográficas de la violencia política en Colombia 1940-1965, la didáctica del cine en la enseñanza de la historia. Universidad Pedagógica Nacional.

Cuadros Contreras, R., & Aya Uribe, E. (2013). Cine y nación: imágenes múltiples de huellas de realidad. *Ensamblado en Colombia*, 2.

Didí-Huberman, G. (2008). La imagen quema. *La Puerta FBA*.

Didi-Huberman, G. La noche de la filosofía: la imagen potente- Canal encuentro. Canal Encuentro. Publicado el 17 de noviembre de 2017 en:
<https://www.youtube.com/watch?v=6uvGhCgupq0>

Didi-Huberman, G., Chéroux, C., Arnaldo, J., Santamaría, A., & Bértolo, I. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.

Dussel, I. (2009). Entrevista con Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo. *Propuesta educativa*, (31), 69-79.

Escobar, N. S., & Meertens, D. (1997). Desarraigo, género y desplazamiento interno en Colombia. *Nueva sociedad*, 148, 30-43.

Garcés, E. M. (2019). Violencia y sometimiento en La Sirga de William Vega. *Comunicación y Género*, 2(2), 211-221

Gantiva Silva, J. La hegemonía fracturada: el Estado en Colombia, un proceso en redefinición. *Estudios Latinoamericanos*, (32), 165-185.

González, J. (2010). Re-imaginando y re-interpretando a las mujeres en la independencia: historiografía colombiana y género. *Procesos Históricos*, (17), 2-18.

Gutiérrez de Pineda, V., & Universidad de Antioquia. (1983). Avances y Perspectivas en los estudios sociales de la familia. Avances y Perspectivas en los estudios sociales de la familia en Colombia. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Sociales en colaboración con el Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior–ICFES.

Gutiérrez de Pineda, V. (1963). La familia en Colombia (No. HQ597 G8).

Kantaris, G. (2008). El cine urbano y la tercera violencia colombiana. *Revista iberoamericana*, 74(223), 455-470.

Lechner, N. (1984). El estudio de la vida cotidiana (No. 210). Programa FLACSO.

López, Y. (2003). La familia como campo de saber de las ciencias sociales. *Trabajo Social*, (5).

Martínez, L. (2016). Luis Ospina cuenta la historia detrás de ‘Agarrando pueblo’. *Revista Arcadia*. Recuperado de: www.revistaarcadia.com, el 01 de septiembre de 2020.

Mayolo, C., & Ospina, L. (2015). Qué es la porno-miseria?.

Medina, J. P. C. (2014). La pintura de la Sagrada Familia. Un manual de relaciones familiares en el mundo de la Santafé del siglo xvii. *Memoria y sociedad*, 18(36), 102-120.

Moreno, P. S. P. (2018). El Atlas para visibilizar los imaginarios en la publicidad. El uso de la cámara oculta en campañas de Coca-Cola en Latinoamérica. In *Libro de Actas del I Congreso Iberoamericano de Investigadores en Publicidad* (p. 344).

Muñoz, B. (2013). Para verte mejor américa latina y atlas mnemosyne. Dos proyectos en torno al montaje de imaginarios a través de la fotografía. *Revista de Teoría del Arte*, (23), 27-40.

Pachón, X. (2005). Virginia Gutiérrez de Pineda y su aporte al estudio histórico de la familia en Colombia. *Maguaré*, (19).

Ramírez, M. H. (1998). Enfoques y perspectivas de los estudios sociales sobre la familia en Columbia. *Trabajo social (Universidad Nacional de Colombia)*, (1), 11-24.

Ramírez, M. H. (1991). La socialización en la violencia: Una acentuada tendencia en la familia y en la escuela. Lola G. Luna (comp.), *Género, clase y raza en América latina. Algunas aportaciones*. Universitat de Barcelona, Seminario Interdisciplinario Mujeres y Sociedad, Barcelona, 165-175.

Ruffinelli, J. (2003). Marta Rodríguez: el documental vivo vuelve a vivir.

Ruiz, C. T., & Garcia, R. G. (2013). Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 18(21), 226-235.

Sampieri, H. (2014). Metodología de la Investigación. 6ta Edición MrGraw-Hill.

San Cristóbal, E. A. E. (2014). Diagnóstico local con participación social 2011 Localidad de San Cristobal.

Sandoval Casilimas, C. A. (1996). Investigación cualitativa. Icfes.

Santana Ortiz, S. R. (2018) " Aquí estoy y aquí me quedo": configuraciones sociales-espaciales entre la urbanización Santa Rosa y la escuela Moralba Suoriental (San Cristóbal).

Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Programa Editorial UNIVALLE.

Tamayo, C. (2006). Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900-1960). *Signo y Pensamiento*, 25(48), 39-54.

Taylor, Diana. (2014). Actos de transferencia. *Contreras, A (Trad). El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Recuperado de: <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/actos-de-transfer-espanol> [Consultado 26 de Julio 2019].*

Urueña, J. F. (2018). La poética del ascenso y el descenso. Un montaje de dos variaciones en torno a imágenes de caminantes en Colombia. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (33), 61-78.

Villegas, A. (2017). Reseña del libro Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia, de Simón Puerta Domínguez. *Universitas Humanística*, 83, 413-418.

Žižek, S. (2009) *Sobre la violencia: Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires, Paidós.