



Masculinidades
Conflicto armado y cine colombiano

Configuración de masculinidades en los filmes: El río de las tumbas (1964), El día de las mercedes (1985), Golpe de Estadio (1998) y Monos (2019)

Ingrid Tatiana Abril Peña

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Humanidades
Departamento de Ciencias Sociales
Bogotá, Colombia
2021

Masculinidades, conflicto armado y cine colombiano

Configuración de masculinidades en los filmes: El río de las tumbas (1964), El día de las mercedes (1985), Golpe de Estado (1998) y Monos (2019)

Ingrid Tatiana Abril Peña

**Trabajo de grado
presentado como requisito parcial para optar al título:
Magíster en Estudios Sociales**

**Directora:
Olga Marlene Sánchez Moncada
Docente**

**Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Humanidades
Departamento de Ciencias Sociales
Bogotá, Colombia
2021**

Dedicado a:

A Carlota por el amor incondicional que me brindó, el cual traspasó cualquier margen de inteligibilidad, por el apoyo y credibilidad que siempre le ha dado a mi persona. Después del dolor vino la calma y con ella el amor también se transformó, pero sigue presente.

Al negro por ser cómplice, jurado y objeto de investigación en este proceso, por consentir y animar cada locura que conforma mi ser, por estar siempre dispuesto a luchar para modificarse conscientemente, por amar el caos que nace en mi interior y por su aliento para reconocermé.

Agradecimientos

A mis padres quienes a pesar de no estar de acuerdo con las decisiones que tomo, siempre están cerca para apoyarme.

A mi abuelita Rosa Julia, sin ella no habría podido pensarme el mundo como me lo pienso, su amor por la docencia me inspiró a seguirle los pasos e intentar transformar el mundo desde las aulas, su carácter fuerte me ha llevado a no flaquear en aquellos momentos donde nada ha tenido sentido.

A la docente y directora de tesis Olga Marlene Sánchez por su persistencia y reorientación permanente.

A los docentes Andrea Neira y Jhon Alexander Vargas por sus valiosos aportes teóricos y personales, gracias a sus discusiones pude ampliar mi enfoque interpretativo y epistemológico. Sus influencias son fundamentales en mi posicionamiento actual como feminista.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCION.....	13
CAPITULO 1: MASCULINIDADES Y CONFLICTO ARMADO EN LOS ESTUDIOS SOCIALES	
1.1 Problema de investigación	19
1.2 Preguntas de investigación.....	25
1.3 Objetivos	26
1.3.1 Objetivo general.....	26
1.3.2 Objetivos específicos	26
2. ESTADO DEL ARTE	28
2.1 Estudios sobre masculinidades en el cine	28
2.2 Estudios sobre masculinidades en el conflicto armado.....	33
3. PERSPECTIVAS TEORICAS ACERCA DE LAS MASCULINIDADES, CONFLICTO ARMADO Y MASCULINIDADES Y CONFLICTO ARMADO	37
3.1 Masculinidades.....	38
3.1.1 ¿El género una categoría útil para analizar masculinidades?.....	40
3.1.2 Masculinidad y relaciones de poder.....	42
3.1.3 Masculinidades hegemónicas, subordinadas, cómplices y marginadas 44	
3.1.4 Masculinidades e interseccionalidad.....	46
3.1.5 Masculinidades y decolonialidad.....	49
3.1.6 Masculinidades sin hombres	51
3.1.7 Performatividad del género, materialidad del cuerpo y el lugar del sexo: "Ser hombre" o "ser mujer" son cuestiones internamente inestables	52
3.2 Estudios sobre el conflicto armado colombiano	75
3.2.1 Trabajos pioneros sobre la violencia en Colombia	75

3.2.2	Análisis de las perspectivas investigativas sobre el conflicto armado.	77
3.2.3	Producción del Centro Nacional de Memoria Histórica	84
3.3	Masculinidades y Conflicto armado.....	85
3.3.1	Performatividad de las masculinidades militarizadas	94
3.3.2	Relación masculinidades militarizadas y feminidades ¿Cómo se coproducen?	98

4.	METODOLOGÍA.....	107
----	------------------	-----

**CAPITULO 2: MASCULINIDADES EJEMPLARES Y EMPRESARIALES:
EL RÍO DE LAS TUMBAS, JULIO LUZARDO, 1964**

1.	FASE PREVIA	125
1.1	Ficha técnica.....	125
1.2	Temas que aborda del conflicto armado: violencia, desplazamiento, homicidio, corrupción, indiferencia, conflictos políticos.	126
1.3	Sinopsis	126
1.4	Afiche promocional.....	127
1.5	Identificación primaria de personajes principales y secundarios	128
2.	FASE CONTEXTUAL-EXTRA CINEMATOGRAFICA	128
2.1	El director: Julio Luzardo y su filme el río de las tumbas.....	128
2.2	Marco del Conflicto Armado	130
3.	ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS CINEMATOGRAFICOS	143
3.1	Género cinematográfico	143
3.2	Origen.....	143
3.3	Recreación cinematográfica	144
3.4	Crítica.....	147
3.5	Narración.....	148

3.6	Tendencia cinematográfica	149
4.	FASE ANÁLISIS TEXTUAL FÍLMICO Y MASCULINIDADES	149
4.1	Descomposición- Découpage	150
4.2	Estratificación- Descripción	153
4.3	Recomposición-interpretación	157
4.3.1	Masculinidades ejemplares	158
4.3.2	Masculinidades mercantiles y empresariales	164
4.3.3	Masculinidades abyectas.....	169
4.3.4	Masculinidades femeninas	176

**CAPITULO 3. MASCULINIDADES SUBROGADAS: EL DÍA DE LAS MERCEDES,
DUNAV KUZMANICH, 1985.**

1.	FASE PREVIA	179
1.1	Ficha técnica.....	179
1.2	Temas que aborda del conflicto armado:	180
1.3	Sinopsis:	180
1.4	Afiche promocional.....	181
1.5	Identificación primaria de personajes	182
2.	FASE CONTEXTUAL-EXTRACINEMATOGRAFICA	183
2.1	El director: Dunav Kuzmanich y El día de las mercedes	183
2.2	Marco del conflicto armado	188
3.	ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS CINEMATOGRAFICOS	196
3.1	Género cinematográfico:	196
3.2	Origen:.....	196
3.3	Recreación cinematográfica	201
3.4	Crítica:.....	203

3.5	Narración.....	203
3.6	Tendencia cinematográfica:	204
4.	FASE ANÁLISIS TEXTUAL FÍLMICO Y MASCULINIDADES	206
4.1	Descomposición- Découpage.....	206
4.2	Estratificación- Descripción.....	209
4.3	Recomposición-interpretación	218
4.3.1	Masculinidades subrogadas	218
4.3.2	Papel de las mujeres en la coproducción de masculinidades	231
4.3.3	Mostachos y masculinidades.....	235

CAPITULO 4: MASCULINIDADES PATRIÓTICAS Y COLONIALES: GOLPE DE ESTADIO, SERGIO CABRERA, 1998

1.	FASE PREVIA	251
1.1	Ficha técnica.....	251
1.2	Temas que aborda del conflicto armado	252
1.3	Sinopsis	252
1.4	Afiche promocional.....	253
1.5	Identificación primaria de personajes principales y secundarios	253
2.	FASE CONTEXTUAL-EXTRA CINEMATOGRAFICA	253
2.1	El director: Sergio Cabrera y Golpe de Estadio	254
2.2	Marco del conflicto armado	255
3.	ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS CINEMATOGRAFICOS	262
3.1	Género cinematográfico	262
3.2	Origen.....	262
3.3	Recreación cinematográfica	263
3.4	Crítica.....	263

3.5	Narración.....	264
3.6	Tendencia cinematográfica	265
4.	FASE ANÁLISIS TEXTUAL FÍLMICO Y MASCULINIDADES	271
4.1	Descomposición- Découpage.....	271
4.2	Estratificación-Descripción.....	277
4.3	Recomposición-interpretación	287
4.3.1	Masculinidades patrióticas y coloniales.....	287
4.3.2	Las mujeres en el conflicto armado	305

**CAPITULO 5: MASCULINIDADES INFANTILES Y FEMENINAS: MONOS,
ALEJANDRO LANDES, 2019**

1.	FASE PREVIA	312
1.1	Ficha técnica.....	319
1.2	Temas que aborda del conflicto armado	320
1.3	Sinopsis	320
1.4	Afiche promocional.....	320
1.5	Identificación primaria de personajes principales y secundarios	321
2.	FASE CONTEXTUAL-EXTRA CINEMATOGRAFICA	321
2.1	El director: Alejandro Landes y Monos	321
2.2	Marco del conflicto armado	323
3.	ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS CINEMATOGRAFICOS	324
3.1	Género cinematográfico	324
3.2	Origen.....	325
3.3	Recreación cinematográfica	325
3.4	Crítica.....	328
3.5	Narración.....	332

3.6	Tendencia cinematográfica	333
4.	FASE ANÁLISIS TEXTUAL FÍLMICO Y MASCULINIDADES	334
4.1	Descomposición- Découpage.....	334
4.2	Estratificación-Descripción.....	339
4.3	Recomposición-interpretación	346
4.3.1	Masculinidades militarizadas infantiles y coloniales.....	346
4.3.2	Masculinidades femeninas.....	355
4.4	CONCLUSIONES	359
4.5	Bibliografía.....	363

LISTA DE TABLAS

Tabla 1.	Ficha técnica de El río de las tumbas..	126
Tabla 2.	Escenas seleccionadas para el análisis cinematográfico de El Río de las tumbas.....	157
Tabla 3.	Ficha técnica El día de las Mercedes.	180
Tabla 4.	Escenas seleccionadas para el análisis cinematográfico de El día de las Mercedes.....	217
Tabla 5.	Ficha técnica Golpe de estadio. Proimágenes	252
Tabla 6.	Escenas seleccionadas para el análisis cinematográfico de Golpe de Estadio	287
Tabla 7.	Ficha técnica Monos. Alejandro Landes.	320
Tabla 8.	Escenas seleccionadas para el análisis cinematográfico de Monos	346

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Imagen página de Facebook.....	Error! Bookmark not defined.
Figura 2. Captura de pantalla cuenta oficial de Álvaro Uribe.....	10
Figura 3. Captura de panta de comunicado oficial de la Policía Nacional de Cali.	103
Figura 4. Variables para el análisis visual del cartel cinematográfico. Fuente: Sánchez. (2018)	113
Figura 5. Fotograma EL río de las tumbas. Julio Luzardo (1964).	118
Figura 6. Ángulos de la cámara.....	119
Figura 7. Funciones y tipos de luces e iluminación en cine y fotografía.	120
Figura 8. Metodología de investigación.	123
Figura 9. Afiche promocional El río de las tumbas. Julio Luzardo (1964).	127
Figura 10. Fotografía actual del parque en Villavieja, Huila donde se grabó El río de las tumbas.	131
Figura 11. Fotograma El río de las tumbas. Julio Luzardo (1964).....	131
Figura 12. Mapa de las antiguas Repúblicas Independientes.	131
Figura 13. Fotograma El río de las tumbas. Julio Luzardo (1964).....	140
Figura 14. Fotograma El río de las tumbas. Julio Luzardo (1964).....	140
Figura 15. Fotografía Jorge Eliécer Gaitán.	140
Figura 16. Fotografía de la senadora Paloma Valencia durante un discurso político.....	142
Figura 17. Fotograma El río de las tumbas. Julio Luzardo (1964).....	144
Figura 18. Fotografía del guerrillero de los llanos Guadalupe Salcedo.	144
Figura 19. Fotograma El río de las tumbas. Julio Luzardo (1964).....	146
Figura 20. Meme del presidente Iván Duque.	160
Figura 21, Fotogramas de El río de las tumbas, escena en el bar. Julio Luzardo (1964).....	167
Figura 22. Fotograma El río de las tumbas. Julio Luzardo (1964).....	168
Figura 23. Fotograma El río de las tumbas. Julio Luzardo (1964).....	168

Figura 24. Fotograma El río de las tumbas. Julio Luzardo (1964).....	170
Figura 25. Fotograma El río de las tumbas. Julio Luzardo (1964).....	174
Figura 26. Fotograma El río de las tumbas. Julio Luzardo (1964).....	176
Figura 27. Fotograma El día de las Mercedes (1985).....	181
Figura 28. Fotograma El día de las Mercedes (1985)	182
Figura 29. Fotografía de Kuzmanich.....	186
Figura 30. Reporte en prensa sobre el robo de la espada de Simón Bolívar por el M-19.	194
Figura 31. Fotograma El día de las Mercedes (1985)	204
Figura 32. Fotograma El día de las Mercedes (1985)	204
Figura 33. Fotograma El día de las Mercedes (1985)	204
Figura 34. Fotograma El día de las Mercedes. Dunav Kuzmanich (1985).	205
Figura 35. Fotograma de 1939-1975 La España de Franco en Color (2019).....	206
Figura 36. Retrato de Franco. Martí Gras (1939).....	206
Figura 37. Historia Incógnita Título: Franco, el ascenso al poder de un dictador Autores: Andrés Rueda (2013).....	206
Figura 38. Fotograma El día de las Mercedes (1985)	218
Figura 39. El días de las Mercedes (1985).....	222
Figura 40. Fotograma El día de Las Mercedes (1985).....	225
Figura 41. Fotograma El día de las Mercedes (1985)	226
Figura 42. Fotogramas El día de las Mercedes. Dunav Kuzmanich (1985).....	227
Figura 43. Fotograma El día de Las Mercedes (1985).....	228
Figura 44. Fotograma El día de las Mercedes (1985)	234
Figura 45. Fotograma El día de las mercedes (1985).....	236
Figura 46. Fotografías de izquierda a derecha: Errol Flynn, Douglas Fairbanks y Clark Gable.....	238
Figura 47. Fotograma El río de las tumbas (1984).....	239
Figura 48. Fotograma El río de las tumbas. Julio Luzardo (1984).....	240
Figura 49. Fotograma El río de las tumbas. Julio Luzardo (1985).....	242
Figura 50. Serpa Con el entonces presidente Julio César Turbay Ayala	243

Figura 51. Fotograma El río de las tumbas (1964).....	245
Figura 52. Santa Wilgefortis en la Iglesia de San’Etienne, Beauvais (Francia) /Santa Wilgefortis (hacia 1750), con los dos zapatos y atada con cuerdas, en el Museo de la Diócesis de Graz (Austria)	248
Figura 53. Julia Pastrana. Imagen de un libro de 1900	248
Figura 54. Conchita Wurst.	249
Figura 55. Afiche promocional Golpe de Estadio. Sergio Cabrera (1998).	253
Figura 56. Publicidad de las Convivir instalada en Urabá. Fuente: Jesús Abad Colorado.1998.	259
Figura 57.Histórico de grupos armados responsables de ataques a la infraestructura petrolera. Fuente BD Acciones y afectaciones.....	269
Figura 58. Fotograma. Golpe de Estadio. Sergio Cabrer (1998).....	271
Figura 59. Fotograma Golpe de Estadio. Sergio Cabrera (1998).....	290
Figura 61. Fotograma Golpe de Estadio. Sergio Cabrera (1998).	297
Figura 62. Golpe de Estadio. Sergio Cabrera (1998)	298
Figura 63. Fotograma Golpe de Estadio. Sergio Cabrera (1998).	299
Figura 64. Fotograma Golpe de Estadio. Sergio Cabrera (1998).	300
Figura 65. Fotograma Golpe de Estadio. Sergio Cabrera (1998).	304
Figura 66. Captura de pantalla página oficial de Monos.....	316
Figura 67. Memes publicitarios Monos.....	317
Figura 68. Afiche promocional de Monos. Alejandro Landes (2019)	320
Figura 69. Fotograma Monos. Alejandro Landes (2019).....	326
Figura 70. Fotograma: Monos. Alejandro Landes (2019).....	327
Figura 71. Collage críticas Monos.	330
Figura 74. Fotograma Monos. Alejandro Landres (2019).....	353
Figura 75. Fotografía publicada en página de Monos.	354
Figura 76. Fotografías de los actores de Monos en: Sundance, Cartagena y en el estreno nacional del filme.)	356
Figura 77. Captura de pantalla página oficial Monos.	358
Figura 78. Captura de pantalla página oficial Monos.	358

ANEXOS

ANEXO 1: Lista de películas sobre el conflicto armado (1964-2019)

INTRODUCCION

El presente trabajo de investigación es en parte un viaje al interior de la persona que desarrolla esta labor. Es una introspección en la que pueden aparecer momentos íntimos, situaciones políticas de determinados momentos, confusiones, cuestionamientos y hasta utopías. Lo que inició como un acto investigativo para obtener el título de la Maestría en Estudios Sociales y adquirir experticia como investigadora, se convirtió en una ventana hacia el interior. Así, poco a poco comencé a ser interpelada por el objeto de mi trabajo y me fusioné con este a tal punto de no poder separarnos, como si nos hubiéramos preparado en una mezcla homogénea de terminar en la mira propia. No sé si es posible percibir los estados de ánimo de alguien a quien se lee, pero de una vez anuncio que este texto en parte es un diario de experiencias cotidianas y subjetivas.

En este transitar he manifestado cambios a nivel ideológico en particular gracias al acercamiento que tuve hacia algunas corrientes feministas y los desarrollos teóricos queer. Cuando encontré en el camino a Judith Halberstam descubrí que la investigación sobre masculinidades, de la que me creía ajena, era tan familiar y me trastocaba de sobre manera; en particular cuando me enteré de la existencia de masculinidades femeninas, aquellas que no estaban relacionadas con “la virilidad” o como lo nombra la autora con “los nacidos hombres”, y que habían sido lanzadas por el poder performativo al campo de la abyección.

Todo esto me llevó a una reflexión que me transportó a mi infancia y a la relación con mi madre. Recordé que había vivido mi niñez como un chico o un tomboy (Halberstam, 2008) y que esto nunca representó algún problema hasta el momento en que los pechos comenzaron a sobresalir y según mi madre era momento de *convertirme* en una señorita; razón por la cual se iniciaba mi reorientación: me compraba vestidos, se obsesionó con cubrirme de rosado, no sé si porque a ella le gusta mucho ese color o porque era parte de la preparación. A los doce años para “el estreno de diciembre” me llevó a San Francisco, una zona bastante comercial en Bucaramanga donde venden principalmente calzado; allí me compró mis primeros zapatos con tacón muñeca. Los esfuerzos de mi madre surtieron un efecto

incompleto y algunas veces revertido, entre ellos el odio que le tomé al color rosado y la asunción de una actitud irreverente que se movía entre ser una “señorita” y el gusto que desarrollé por el punk junto con toda su estética.

En principio cuando decidí investigar sobre masculinidades me interesé en el tema por sugerencia de una docente. Al comienzo se pensó la idea de estudiarlas en relación con las pautas de crianza en el cine; sin embargo, después de reuniones con la directora de tesis y de indagar por mis motivaciones, descubrimos que me llamaba la atención de forma significativa los temas relacionados con el conflicto armado. Por esta razón, se me hizo atractiva la idea de investigar las masculinidades en este contexto de guerra y analizar la manera como el cine colombiano las producía.

Una de las razones por las que decidí tomar este camino se relaciona con el gusto que le tengo al cine. Al inicio pensé que era interesante abordar obras filmicas, pero no tenía ni idea de cómo se realizaba un análisis cinematográfico; aprender a hacerlo me llevó entre la desesperación y la impotencia porque en un comienzo me costó entender el lenguaje del cine. Asimismo me interesé por la apuesta hacia un enfoque interdisciplinar que permitiera vincular el análisis cinematográfico y las disciplinas sociales, ya que en la mayoría de estudios que relacionan cine y masculinidades el arte fílmico sólo era concebido de manera instrumental, como una fuente que arroja información para darle sustento a una idea, pero no como unidad de análisis que en todo su proceso de producción y por medio de elementos técnicos construye un marco de interpretación del género y otras relaciones sociales.

Adentrarse en la composición de la obra se hace importante gracias a ese efecto que causa el cine y que logra atrapar tanto la psique como el cuerpo durante el tiempo que dura la cinta: transportar al espectador al interior de la pantalla para interactuar no sólo con los personajes sino con lugares, las épocas que se recrean, el vestuario, las costumbres, la musicalización. En la pantalla se restablecen sentimientos como la necesidad de hacer justicia, la risa, el llanto, el sufrimiento y la angustia producida cuando los personajes con los que se hizo conexión e identificación corren algún riesgo. Otra razón, hace referencia al conflicto armado

porque junto con mi familia habíamos vivido de cerca los efectos de la guerra que golpeó una parte del Magdalena Medio en el lapso histórico de 1994 - 2006. Recuerdos impresionantes de aquella época son numerosos, en especial los relacionados con niñas de mi edad.

Para mi formación, y posicionamiento, político y metodológico fueron fundamentales: En primer lugar, el curso *Usos didácticos del Cine: Introducción al Análisis Cinematográfico*; allí aprendí de manera práctica cómo llevar a cabo un análisis de los elementos técnicos y contextuales que conforman una película. En segundo lugar, las discusiones fomentadas por algunos docentes de la maestría para quienes los asuntos de género y los estudios queer son llamativos. En tercer lugar, la asistencia como ponente en el congreso de *Masculinidades* celebrado por la *Academia Mexicana de Estudios de Género de los Hombres* (Amegh); donde tuve la oportunidad de viajar a México en septiembre del 2019 y conocer importantes investigadores y tendencias en este campo. En cuarto lugar, los cursos: *Feminismos y Género*, tomado como optativa, y *No todos los hombres son iguales: Género y Masculinidades desde una perspectiva interseccional*; ambos impartidos en la Universidad Central por la docente e investigadora de masculinidades Andrea Neira. Por último, la participación como pasante y posteriormente como auxiliar de investigación en el proyecto: *Subjetividades, Economías Comunitarias y Feministas* desarrollado a partir del premio Jorge Bernal obtenido por la docente Neira.

Este recorrido que comenzó hace más de dos años y medio me llevó desde la publicación de mi primer artículo en una revista, hasta configurarme y reconocirme como feminista; si bien siempre me habían interesado las luchas sociales, la existencia de los feminismos la malentendía como separatistas y limitados, posición que transformé al mimetizarme con este proyecto y las experiencias que atravesé en el proceso. En este momento considero las puertas que abren las diferentes apuestas feministas como una forma de pensarse en esos otros no reconocidos que la historia ha relegado a posiciones subordinadas y naturalizadas por diferentes órdenes discursivos; no sólo como bandera de mujeres cisgénero de clase media.

Además, algunas apuestas académicas feministas han evidenciado que analizar las relaciones sociales en clave exclusiva de género es limitado en tanto desconoce que está aunado y coproducido por otras marcas como la clase, la raza, la nacionalidad, entre otras, que atraviesan el campo individual y colectivo y aterrizan sobre una multiplicidad de experiencias las cuales llegan incluso a ser transnacionales producto de amplias movilizaciones, migraciones sociales, y la globalización económica del mundo.

Antes de iniciar este viaje no conocía los enfoques queer ni los desarrollos de Butler sobre performatividad de género; sin embargo, el acercamiento tocó fibras subjetivas que no habían sido abordadas y que se daban por resueltas o propias de la esfera privada. Con lo anterior me refiero a los temas de la sexualidad y la subversión de lo que conocemos como identidad; la descentralización en los binarios y la reproducción. Por ende, esta investigación busca también tener un registro alternativo de las masculinidades por medio del análisis de aquellas posiciones normativas que han reiterado ciertos modelos como legibles y culturalmente aceptables; espacios constituidos como normalizados gracias a aquellos otros que han sido marcados como excesivos, extralimitados o amorfos por la rejilla de inteligibilidad cultural.

La diversidad de masculinidades ya no es un campo poco explorado como hace unos años; entre los temas más recurrentes de los estudios de masculinidades se identifican ejes temáticos como: identidad, representaciones, prácticas, sexualidad, salud física y mental, violencias, paternidad, mortalidad, entre otros. Sin embargo, a pesar de ser cada vez más recurrentes los acercamientos, aún hay demasiada tela por cortar; por ejemplo, respecto a la configuración cinematográfica de masculinidades y su coproducción con la guerra. Los estudios abordados cercanos a la temática se enfocan principalmente en la configuración de masculinidades en las subjetividades de excombatientes por medio de instrumentos de recolección de información como entrevistas; a pesar de ello el cine pocas veces se ha visto como dato en sí mismo.

En esta investigación el cine es leído como archivo documental a partir del cual se produce el dato, en el cual se pretende rastrear la producción de masculinidades en un marco de

guerra; de este modo se busca realizar aportes al campo ya mencionado y al análisis cinematográfico. El estudio de las masculinidades se inscribe dentro del desarrollo teórico de la performatividad de Judith Butler en diálogo con enfoques feministas que van más allá del género en sus cuestionamientos. De esta manera procura ahondar en los discursos y prácticas que constituyen masculinidades del conflicto armado colombiano en diferentes largometrajes.

1.1 Problema de investigación

Las investigaciones que han abordado las masculinidades en el conflicto armado han centrado su atención en las configuraciones y los cambios de las subjetividades en los excombatientes, la problematización sobre su tránsito en la guerra y la deposición de las armas (Theidon, 2009; Muñoz, 2014; Escobar, 2019; Neira, 2020). En esta oportunidad las masculinidades militarizadas - foco que se desarrollará más adelante - son pensadas de manera amplia, es decir, que no atañen de manera exclusiva a los combatientes; incluso pueden seducir a la población civil no combatiente, a los empresarios y a los políticos que, sin participar directamente en los enfrentamientos, producen discursos cargados de emocionalidad y promoción bélica.

El interés gira en torno a las configuraciones, transformaciones, exclusiones, tránsitos, continuidades y subversiones de las masculinidades en la temática sobre el conflicto armado que el cine viene representando desde 1964; así lo manifiesta la primera película *El río de las tumbas* (1964) hasta la última *Monos* (2019).

En cuanto a la selección de las películas, se eligieron teniendo en cuenta el abordaje de las dimensiones del conflicto armado desde 1964 por ser el año del cual se conoce el primer filme que da cuenta sobre este tema. Uno de los criterios de elección fue abarcar filmes producidos en los diferentes momentos del conflicto armado colombiano, durante sus más de cinco décadas de existencia. La primera película que toma esta temática fue *El río de las*

tumbas de Julio Luzardo, estrenada en 1965 y producida en 1964. Allí no se identifican con claridad qué actores armados son los que se representan; sin embargo, su rodaje coincide con el hecho histórico conocido como la toma de Marquetalia, el cual se tiene como referente de la fundación de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC).

En la década de los sesenta y comienzos de los setenta, se desarrollan una diversidad de estilos y propuestas cinematográficas que reflejaban los directores más destacados de la época. El cine en este sentido tenía una doble apuesta: por un lado, continuar siendo rentable, pero a la vez configurar un discurso político. Es en este periodo el cine se fortalece como industria provechosa para obtener ganancias, ya que era el tipo de entretenimiento favorito y más consolidado entre los colombianos; además, por su fácil acceso, según Caicedo y Ospina (1975) al ser el más barato del mundo llega a los 102 millones de espectadores en 1972 con tan solo 21 millones de habitantes. En esa época cualquier persona en promedio iba aproximadamente cuatro veces al cine por año (Martínez, citado en historia del cine colombiano, 2012, p.56); de esta manera, Colombia se convertía en el tercer consumidor de cine, después de México y Brasil.

De la década de los setenta no se hallaron largometrajes de ficción que desarrollen específicamente la temática del conflicto armado. Fundamentalmente surgen documentales que hacen eco del nuevo matiz que toma la situación política del país como: *Camilo el cura guerrillero* de Francisco Nórdem (1974) o los trabajos de Carlos Álvarez Núñez. En este periodo también son representativos los trabajos fílmicos de Marta Rodríguez y Jorge Silva en los documentales: *Planas. Testimonio de un etnocidio* (1971), *Chircales* (1967-1972), *Campesinos* (1973-1975), *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1978-1981). Todos ellos muestran las causas para la gestación del conflicto armado, el cual tiene raíces en lo rural y la lucha de los campesinos y los indígenas por las tierras contra el poderío de terratenientes (mitificados en la figura del diablo) sobre la propiedad y uso de la tierra. Estos documentales no serán tenidos en cuenta para el análisis de las masculinidades; sin embargo, son importantes para el análisis del contexto social y político de esta época en el país.

De los años ochenta se seleccionó la película *El día de las mercedes* de Dunav Kuzmanich (1985), donde predomina el papel del Ejército como actor armado y su relación con los habitantes de una población militarizada. En los noventa se selecciona la comedia *Golpe de Estado* de Sergio Cabrera (1998) que representa al Ejército, un grupo subversivo y la posibilidad de lograr una tregua, aunque sea para ver un partido de fútbol. Después de los años 2000 el índice de películas referentes al conflicto armado es numeroso, la más reciente tomada para el presente análisis es *Monos*, de Alejandro Landes (2019); el filme colombiano más visto durante todo ese año. Esta es la única película donde la recreación que se hace del conflicto armado es una interpretación sensorial y corpórea; además de desarrollar unas posibilidades cinematográficas tanto técnicas como narrativas bastante interesantes y acordes con los avances tecnológicos de esta época.

El análisis de las películas permite identificar y analizar la configuración de masculinidades en la producción fílmica colombiana de cinco décadas distintas en conexión con los aspectos sociales y políticos de Colombia en la temporalidad que se narra y/o en el momento en que se producen las películas. Para lograrlo, se sumarán al corpus artículos de prensa, documentos históricos, textos literarios, archivos fílmicos, entrevistas, entre otros, que retroalimenten el escenario y hasta el perfil oficial de *Monos* como insumo de análisis para la labor que se quiere desarrollar.

Las amalgamas del conflicto armado en estas películas pasan por temáticas como el surgimiento de grupos armados contra estatales, formación y organización dentro de estos grupos, efectos del conflicto armado sobre la población rural y urbana, el papel de los niños en la guerra. El cine ha evidenciado este contexto de guerra del país como medio de comunicación y de representación de diferentes contextos históricos. El cine, de igual forma, no ha sido al fenómeno desarrollado en el territorio, esto no implica que deba ser entendido como reflejo de la realidad sino como expresión y representación de esta. Así mismo se constituye como un puente entre el pasado, el presente y el futuro en relación con un contexto político y social de un país marcado por la guerra. Existe una producción prolija en cuanto a la creación de cine relacionado a la guerra incrementada en los últimos años. Desde los años

sesenta se han producido cerca de 80 filmes entre ficción y no-ficción que hacen referencia a la violencia vinculada al conflicto armado.

El género que prevalece es el drama, aunque películas como *Golpe de estado* (1998) se inscriben dentro de la comedia. El cine ha tenido un papel protagónico en el entretenimiento de las familias colombianas. En la actualidad disfrutar de una película no sólo se hace a través de cinemas, es posible disfrutar de un buen filme acudiendo a plataformas digitales en las que por un pago mensual es posible acceder a diferentes filmes, aunque los estrenos siempre se hacen en teatros, la mayoría de las veces, en festivales de cine mundiales. Antes de la pandemia era usual ir un domingo en la tarde a cualquiera cinema para ver el estreno de alguna película. A pesar de existir medios como la televisión y el internet, la asistencia a las salas de cine colombiano no ha disminuido.

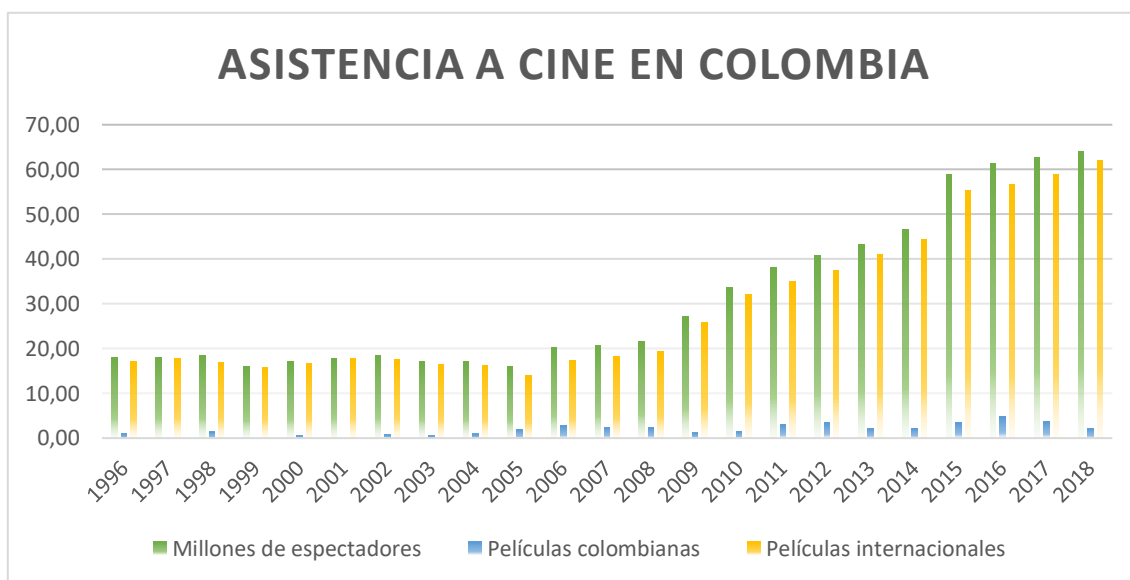


Figura 1. Asistencia a cine en Colombia. Elaboración propia con datos de Proimágenes

El anterior gráfico muestra que desde el año 2006 se ha generado un incremento en la asistencia a salas de cine en Colombia. Se pasa de 18,10 millones en 1996 a 33,66 millones en el 2010 y 64,69 millones en el 2018. La mayoría de los espectadores asistió a estrenos de

películas internacionales, en parte por su mayor cuota de producción cinematográfica. Sin embargo, las películas colombianas también han venido en ascenso, en particular después de la década del 2000 con la puesta en marcha del programa de fomento Proimágenes, no obstante, solo una pequeña parte del cine nacional se distribuye y exhibe internacionalmente. Entre las película que componen el presente análisis la única película que contó con un amplio respaldo y circulación mundial fue *Monos* que se estrenó primero en otras salas de cine y participó en varias nominaciones antes de ser estrenada en el país, lo cual le otorgó mayor visibilidad nacional. En menor medida también se presentó en festivales internacionales *Golpe de Estadio* sin llegar a alcanzar la visibilidad de la película mencionada.

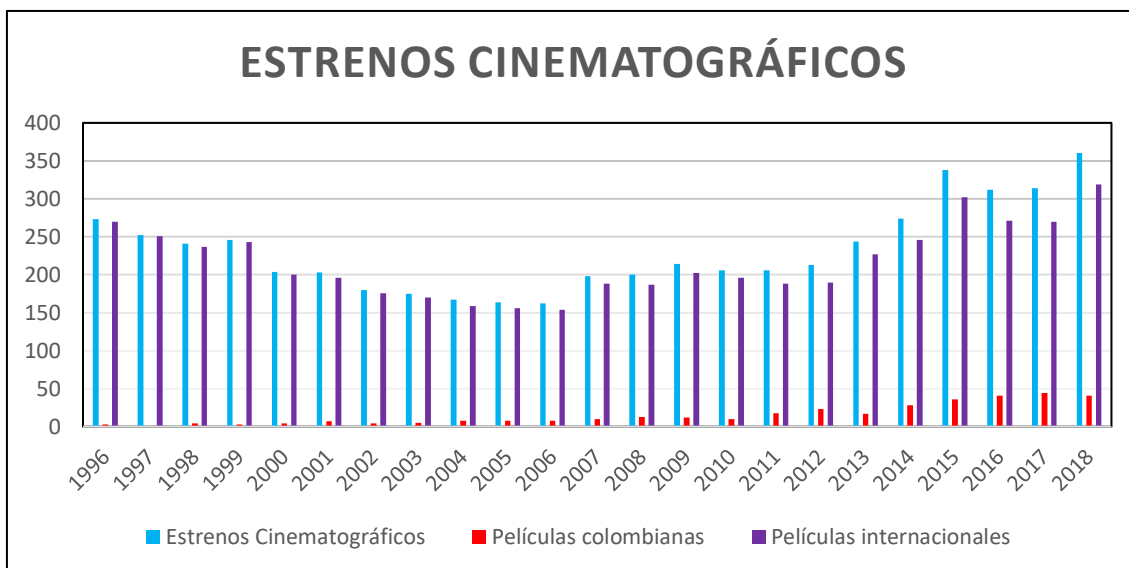


Figura 2. Estrenos cinematográficos 1996 – 2018. Elaboración propia con datos de pro imágenes

Con la promulgación de la Ley 814 de 2003, conocida como la Ley de Cine, se ha incentivado la producción de obras cinematográficas en el país. Sin embargo, este aumento no se desliga del cine concebido dentro de la industria; las películas que más se apoyan económicamente son aquellas que se proyectan como las de más ingresos, por esta razón, el cine de las últimas décadas en el país ha girado en torno a la comedia que refleja situaciones de las vivencias de un colombiano promedio: clase media baja o clase media.

El cine también es performativo, es una construcción social que se construye por medio de la mirada del director y el equipo de producción, puede actuar como agente socializador que reitera la construcción de ciertas identidades algunas veces en relación con la norma y otras veces como subversión de esta. Para Aguilar (1998), “ese mundo tan radicalmente construido, tiene una gran fuerza persuasiva. Puede influirnos más que lo que nos influyen los hechos reales. Las imágenes gozan de un extraordinario poder emotivo” (Aguilar citado en Núñez, et al., 2012, p.308). Por esta razón, las personas se sienten identificadas con determinados personajes y situaciones para relacionarlas con sus vidas aprobándolas o desaprobándolas; depende del individuo.

En relación con las masculinidades el cine puede ser interpretado bien sea como relación entre una imagen con el espectador o como “condensador de discursos sociales de época para la producción y reproducción de las representaciones” (Navone, 2019, p. 2). Por ende, concentra diversos aspectos culturales demarcados por lo hegemónico enmarcado de las diferentes épocas en conexión con la construcción de masculinidades y su relación con la guerra.

Es así como estudiar las masculinidades del conflicto armado en el cine permite ver las reiteraciones que producen los discursos fílmicos en la configuración de estas; así mismo su relación con otras subjetividades. Esto es posible si se entiende el cine como acto performativo histórico y artístico que da muestra de las contradicciones sociales en diferentes momentos y si bien las puede reproducir, también puede romperlas y/o hacer una revaloración de las mismas, incluso revertir los imaginarios normativos, así mismo de las diversas representaciones que se pueden dar de un hecho en particular. De esta manera, el cine puede ser analizado desde dos ángulos: la representación fílmica de las masculinidades y la identificación del público que observa dichas representaciones y se reconoce en ellas. En el presente documento, el foco de atención girará en torno al primer ángulo.

1.2 Preguntas de investigación

El principal interrogante que orienta la investigación es: ¿Cómo se configuran las masculinidades en los filmes: *El río de las tumbas* (1964), *El día de las mercedes* (1985), *Golpe de Estadio* (1998) y *Monos* (2019)? Así como las siguientes preguntas específicas:

¿Cuáles son los aspectos cinematográficos (género, origen, recreación, crítica, narración y tendencia cinematográfica) de los filmes seleccionados en esta investigación?

¿Qué relaciones existen entre los argumentos de los filmes seleccionados con los hechos del conflicto armado colombiano?

En las escenas escogidas de los filmes seleccionados en esta investigación: ¿Cuáles son las características de la estructura narrativa cinematográfica: escenografía, musicalización, registro gramático y composición cromática?

¿Qué características constituyen el cuerpo masculino en los relatos cinematográficos? Anatomía, intervenciones corporales e indumentaria.

¿Qué se dice de las masculinidades en el relato cinematográfico?

¿Cuáles de las características de los personajes corresponden a masculinidades hegemónicas y a masculinidades abyectas?

¿En el relato cinematográfico, las masculinidades hegemónicas y abyectas se mantienen en un personaje y/o transitan por varios personajes? ¿Qué aspectos determinan estos tránsitos?

¿Cómo operan las marcas de raza, etnia y clase en la constitución de masculinidades hegemónicas y abyectas?

¿Cómo se relacionan estas masculinidades con otras sexualidades?

¿Se relacionan las masculinidades que componen los relatos cinematográficos con los hechos del conflicto armado? ¿Qué tipo de relaciones se establecen?

De acuerdo con los aspectos analizados anteriormente en las escenas seleccionadas en todos los filmes elegidos, ¿cuáles son las reiteraciones relacionadas con la configuración de las masculinidades?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo general

Analizar la configuración de masculinidades en las películas: *El río de las tumbas* (1964), *El día de las mercedes* (1985), *Golpe de Estado* (1998) y *Monos* (2019).

1.3.2 Objetivos específicos

1. Caracterizar los aspectos cinematográficos: género, origen, recreación, crítica, narración y tendencia cinematográfica de los filmes seleccionados en esta investigación.
2. Establecer las posibles relaciones entre los argumentos de los filmes seleccionados con los hechos del conflicto armado colombiano.

En las escenas escogidas de los filmes seleccionados en esta investigación:

3. Caracterizar la estructura narrativa cinematográfica: escenografía, musicalización, registro gramático y composición cromática.
4. Caracterizar los personajes y la constitución del cuerpo masculino: anatomía, intervenciones corporales e indumentaria.
5. Determinar en el relato cinematográfico las enunciaciones sobre masculinidad.
6. Identificar las masculinidades hegemónicas y abyectas, establecer si se mantienen en un personaje y/o transitan por varios personajes y los aspectos que determinan estos tránsitos.
7. Determinar cómo operan las marcas de raza, etnia y clase en la producción de masculinidades y las modalidades de relación de estas masculinidades con otras sexualidades.
8. De acuerdo con los anteriores hallazgos, analizar las reiteraciones en la configuración de las masculinidades y sus posibles relaciones con los relatos cinematográficos sobre el conflicto armado colombiano.

El documento se organiza en cinco capítulos, el primero se estructura con los siguientes componentes: estado del arte de la investigación, los referentes conceptuales, que orientan el estudio y la metodología utilizada para el análisis. Los demás capítulos corresponden a cada una de las películas analizadas.

CAPITULO 1: MASCULINIDADES Y CONFLICTO ARMADO EN LOS ESTUDIOS SOCIALES

El presente capítulo está conformado por tres apartados: el primero corresponde al estado del arte donde se hace un bagaje de los principales aportes realizados por investigaciones sobre esta temática; el segundo, son los referentes conceptuales el cual expone los enfoques más afines a esta investigación y, por último, la metodología donde se desarrolla el instrumento y el proceso de recolección de los datos.

2. ESTADO DEL ARTE

2.1 Estudios sobre masculinidades en el cine

Los estudios más recientes y cercanos a esta propuesta investigativa, que han profundizado las masculinidades en el cine lo han hecho desde planteamientos teóricos como la masculinidad hegemónica, la teoría queer y la performatividad.

En la investigación de Claudia Puente titulada *Masculinidad y violencia en el nuevo cine mexicano. Las películas de Luis Estrada*, se analizaron dos películas: *La ley de Herodes* (1999) y *El infierno* (2010), lleva al campo cinematográfico los estudios de masculinidades a partir de la crítica feminista. La autora utiliza el espectro psicológico y corporal para el estudio de los personajes, no de forma aislada sino siempre en relación con un contexto social y político naturalizado por la violencia y el narcotráfico. Tanto la *Ley de Herodes* como el *Infierno* se enmarcan en medio de una profunda crisis social generada por las desigualdades y la corrupción en México, se refleja la decadencia del Estado, incapaz de otorgar los mismos derechos a todos sus representados, desencadenando reacciones por parte de los más oprimidos.

A la par, si bien no hace parte del plano principal de los filmes, se alcanza a observar el papel de la mujer como objeto que satisface los deseos masculinos, como amas de casa infelices o como personas malvadas representadas en la imagen de la bruja. Los dos filmes son

analizados a partir de la clasificación de masculinidades que definió Connell: hegemónica, subordinada, cómplice y marginada.

Estas películas se analizaron a partir de las relaciones entre masculinidades elaboradas por Connell (2015): Hegemónica, subordinada, marginada y cómplice y su relación con la idea performativa del hombre mexicano relacionando a cada uno de los personajes varones dentro de alguna de estas conceptualizaciones. Estas masculinidades siempre están influenciadas por fenómenos nacionales como el narcotráfico, la corrupción o la migración.

La transgresión de la masculinidad hegemónica se muestra en *Masculinidad y violencia en El Club de la lucha de David Fincher* de Leire Ituarte Pérez (2017), quien analiza a través del estudio hermenéutico basado en la teoría Queer y la psicoanalítica un amalgama de masculinidades que entran a relacionarse entre sí.

La historia se centra en tres personajes dos masculinos y uno femenino. Los primeros buscan saciar sus impulsos a través de clubes clandestinos de pelea, que se convierte en una fijación sadomasoquista. Terminan organizándose para llevar a cabo actividades en contra del sistema bancario. La autora concibe que la película refleja los valores en crisis de la masculinidad moderna y el declive de la figura de hombre blanco heterosexual con un marcado énfasis en la emasculación social. Castración y violencia masculina son los ejes predominantes que terminan escondiendo una “Masculinidad que se codifica como una homosexualidad subliminal y encubierta que amenaza con desbordarse” (Ituarte, 2017, p. 431).

Desde otro ángulo, el estudio *Violencia simbólica y dominación masculina en el discurso cinematográfico colombiano* de Luisa Fernanda Muñoz (2016), se enfoca desde el concepto de violencia simbólica de Bourdieu para analizar la violencia hacia la mujer la cual considera que es estructural, producto del patriarcado. Las películas del estudio son: *Sin tetas no hay paraíso* (2010), del director Gustavo Bolívar; *Rosario Tijeras* (2005), del director Emilio Maillé, y *El arriero* (2009), del director Guillermo Calle.

En los filmes La mujer es retratada como objeto sexual y de intercambio, encantadoras algunas veces; otras se convierten en brujas, encarnan belleza y sensualidad, enfrentadas constantemente a otras mujeres. Según la autora la violencia simbólica es la base para la perpetración de otros tipos de violencia, al ser casi imperceptible, opera con mayor libertad y naturalidad en la subjetividad del discurso, el cual reproduce la estructura dominante. El cuerpo es el escenario donde se disputa lo público de lo privado, el primero para los hombres y el segundo para las mujeres, donde se convierte en herramienta para sobrevivir o tener poder. Tanto en Rosario Tijeras como en Sin tetas no hay paraíso, su cuerpo les da una borrosa sensación de liberación, pues pueden obtener lo que desean de los hombres, incluso acceder a posiciones consideradas masculinas como sucede El arriero, donde la protagonista entra al mundo del narcotráfico.

Las tres películas se desarrollan dentro de la cultura narco, en la cual las mujeres generan prestigio social a los hombres, razón por la que su cuerpo debe estar enmarcado en determinados cánones de belleza, así se deba recurrir al uso de cirugías plásticas para alcanzarlo. La imagen de hombre se resalta en tanto más puede acumular capital simbólico representando por las mujeres las cuales se convierte en objeto de intercambio. La mujer fatal se resalta en contraposición a los valores que tiene la esposa, pero a su vez, es deseada porque consigue lo que quiere intercambiando sexo, esta es la posición de los tres personajes mujeres de las películas analizadas.

Por otra parte, en Masculinidades melodramáticas en tres filmes de Sandro, autoría de Santiago Navone (2019), se representan las masculinidades de tres personajes interpretados por el cantante baladista Roberto Sánchez, más conocido como Sandro. Todas de principios de los años 70 y dirigidas por Leo Flendier: Muchacho (1970); Siempre te amaré (1971), y Embrujo de amor (1971). En las tres películas, la masculinidad está determinada por la clase, la juventud y la raza, resaltando una masculinidad exótica donde el cuerpo del hombre se muestra como objeto de deseo. Los personajes en los que se centra el estudio son: el príncipe plebeyo, el muchacho y el deportista.

La música melodramática de las baladas resalta la heterosexualidad de los personajes, mostrando una masculinidad que se va a completar en el transcurso de la historia. En el caso del príncipe plebeyo, gira en torno a la libertad y la virilidad representada en la figura de un caballo domado únicamente por él, al igual que en el personaje del muchacho se alcanza cuando reciben el amor de una mujer, mostrando su exotismo con la pertenencia a una etnia. La búsqueda de la identidad es fundamental para completar la masculinidad, misma que es donada por la figura de una mujer: la abuela, por medio de la herencia y su muerte. Mientras que en el príncipe y el muchacho la esencia de la etnia es mantenida, en el deportista este debe completar su tránsito aprendiendo en el dolor y despojándose de su antigua identidad. El cuerpo es el elemento más destacado en los tres personajes, es activo, sus ropas siempre marcan y muestran su figura por medio de bailes eróticos, “La combinación de la exposición corporal con la performance de la voz y las letras de los temas en las escenas musicales termina por configurar la ambigüedad de su masculinidad”. (Navone, 2019, p. 12).

Por su parte, el trabajo de Paola Ehrmantraut: *Masculinidades en guerra. Malvinas en la literatura y el cine* (2013), investiga desde los estudios de género las masculinidades y su relación con la guerra de las Malvinas, entre Argentina e Inglaterra, y cómo este hecho es representado por el cine y la literatura en lo que ella denomina el periodo democrático. Su tesis se desarrolla a partir de la premisa de que “tanto la democracia como la dictadura demandan diferentes conceptos de masculinidad” (Ehrmantraut, 2013, p.14).

La autora analiza la construcción de subjetividades masculinas en las novelas: *Los Pichiciegos. Visiones de una guerra subterránea* (1983), de Rodolfo Fogwill; *Las islas* (1998), de Carlos Gamerro; *A sus plantas rendido un león* (1986), de Osvaldo Soriano y, en el cine en la película *Fuckland* (2000) de José Luis Márquez. El libro se divide en cuatro capítulos los cuales abordan a los hombres como combatientes, veteranos, patriotas y ciudadanos que no pueden alcanzar el mandato de la masculinidad promovida por la junta militar. Esta masculinidad no está directamente relacionada al periodo de la dictadura, continúa, aunque con variaciones en el periodo democrático argentino, por esta razón las denomina como “masculinidades en transición”. Para la investigadora “La amalgama de

violencia con masculinidad constituye todo un tropo cultural cuyos orígenes prácticamente coinciden con los de la nación” (Ehrmantraut, 2013, p.19).

La figura de los soldados que deciden no luchar en las Malvinas, se fugan y se refugian en cuevas, son los llamados los pichiciegos, considerados como los abyectos que no encarnan la masculinidad hegemónica, sin embargo todo el tiempo generan negociaciones en torno a ella. En cuanto a la concepción del cuerpo y las excavaciones, este se configura como parte del territorio y el nacionalismo, en el momento en que el soldado no tiene definido su territorio o no está dentro de él, se vuelve penetrable porque está a merced de su enemigo, en tanto una de las características de la masculinidad hegemónica es la unidireccionalidad en la facultad o capacidad de penetrar sin ser penetrado, incluso en relaciones homosexuales. “el monumento al soldado de Malvinas da cuenta de la construcción de una masculinidad hegemónica en cuya jerarquía se puede transitar desde el polo de la unidireccionalidad de la violencia, hasta el punto de ser blanco de esa misma violencia” (p, 43).

La figura del veterano va a estar asociada con la histeria, hombres atrapados en el pasado, que intentan revivirlo una y otra vez, simulando la guerra con un final donde ellos son los vencedores y este pedazo de tierra llamado Malvinas vuelve a los brazos de su madre Argentina.

La masculinidad del patriota se analiza principalmente en la película *Fuckland* (2000) de José Luis Márquez, cinta que combina los géneros drama y comedia. Este filme encarna la posición del patriota, aquel que va a la isla a vengarse seduciendo y embarazando a las isleñas con el fin de repoblar el lugar con sangre argentina. Esto marca la relación de las intenciones y sentimientos del protagonista con el discurso oficial de la junta militar para exacerbar la violencia sexual contra las mujeres, al relacionar el patriotismo de recuperación de las islas con la apropiación del cuerpo de las mujeres, de esto modo, “La guerra masculinizó la identidad nacional y extendió su influencia a toda la población”. (p.124)

En cuanto al ciudadano, es aquel que no encarna sentimientos patriotas ni fue obligado a luchar en esta guerra, debe guardar silencio, ser pasivo y sumiso (características femeninas), es amenazado constantemente por la junta para acallarlos. Los ciudadanos son aquellos personajes que se fervorizan cuando inicia la guerra, aplauden la acción del mismo gobierno que los reprime, al igual que lo hacen con el partido de fútbol entre Argentina y Holanda, donde todos festejan y celebran mientras la dictadura sigue adelante con sus propósitos.

Entre las conclusiones que más sobresalen de esta investigación es la configuración de diversas masculinidades: una dictatorial que envuelve a todos los personajes analizados y está caracterizada por “el culto al heroísmo, la retórica del sacrificio, la rígida organización jerárquica y la metaforización de lo nacional como masculino” (p.172). La masculinidad de mercado, reflejada en Los pichiciegos, justifica la eliminación de los hombres improductivos, mientras que la subjetividad de los veteranos está marcada por serios problemas psicológicos. En los patriotas el cuerpo femenino es utilizado para hacer justicia, (Fuckland y A sus plantas rendido un León) y por último, la masculinidad de los ciudadanos nunca está acabada, está siempre al margen de la masculinidad de la junta militar.

2.2 Estudios sobre masculinidades en el conflicto armado

El trabajo de Juan Manuel Ospina, Reconfiguración de las masculinidades en el proceso de reintegración para excombatientes de las FARC – EP realiza un análisis de las masculinidades antes, en medio y después de la vinculación con el conflicto armado colombiano. El enfoque investigativo es cualitativo y el instrumento de recolección de la información es la entrevista semi estructurada aplicadas a excombatientes que pertenecieron al grupo armado mencionado entre 5 y 11 años.

Entre los hallazgos más comunes se destacan la necesidad de supervivencia de los consultados a través de la adaptación a diferentes contextos; aquellos que se mostraron más dominantes llegaron a tener posiciones de poder dentro de la organización, otros se limitaron a recibir órdenes y aquellos que hacen del grupo una familia e intentan llevar una buena

relación con todos los integrantes. La mayoría de estos hombres provenían de contextos rurales, algunos de ellos no se criaron con sus padres sino con sus abuelos, lo que conlleva una confusión de autoridad, la mayoría fue reclutado de manera forzada excepto dos personas. Ospina sostiene que las transformaciones en la masculinidad de un hombre están dadas por el estado de vulnerabilidad que puede llegar a sentir al reincorporarse en la vida civil donde ya no tiene un arma para protegerse, es decir, se genera una reconfiguración de la masculinidad.

La presencia materna fue una constante en las entrevistas, pero no sucedía lo mismo con la figura paterna, y en aquellos casos donde se encontraba era vista de manera negativa a causa del maltrato que se recibía, razón por la cual vieron en la organización un espacio de protección y sentirse pertenecientes a algo. Ninguno de ellos quiso hablar en profundidad de su actividad en combate a causa del miedo a sentirse rechazados, todos los excombatientes muestran indicios de continuar reproduciendo una masculinidad hegemónica producto de lo vivenciado en su infancia o dentro de la estructura del grupo armado.

En el artículo Masculinidades bélicas como tecnología de gobierno en Colombia (Muñoz, 2011) el análisis se realiza a partir de tres tecnologías gubernamentales específicas: la disciplina militar en los grupos armados, la práctica paramilitar y de limpieza social y la promoción masiva de héroes de la patria, lo cual es denominado como gubernamentalidad bélica y produce masculinidades bélicas que son del afecto de la población colombiana y además justifica el conflicto armado.

La investigación arrojó que existen prácticas que preparan a los niños para su posterior inserción al grupo armado: cohabitar en el mismo territorio de un grupo armado, presencia normalizada del actor armado, prácticas de juegos bélicos, laborar en la agricultura a temprana edad y maltrato en el hogar. Al interior de la organización también se llevan a cabo prácticas para el disciplinamiento militar para perfilar el cuerpo y prepararlo para la guerra: resistencia física, eliminación de emociones, normalizar la muerte, pruebas para demostrar su lealtad con el grupo, indiferencia frente a la muerte y la capacidad de matar (Muñoz, 2011,

p. 98); sin embargo el autor aclara que las prácticas mencionadas que hacen parte del disciplinamiento no son las únicas que producen masculinidades bélicas, también existen otras prácticas que están más relacionadas con lo cultural pero que inciden en la “producción, reproducción y circulación de masculinidades asociadas a la guerra y el consumo cultural” (Muñoz, 2011, p. 99)

En la investigación *Masculinidades guerreras: subjetividades en el posconflicto* analiza la configuración de la subjetividad en hombres ex combatientes de las AUC, las FARC, el ELN y de las fuerzas armadas del Estado, la mayoría de ellos en edades cercanas a los treinta años, sólo algunos cercanos a los cincuenta años y otros jóvenes que se acercaban a los diecinueve años. Entre las personas abordadas hay diversidad en cuanto a sus ubicaciones, etnias, culturas, nivel educativo y jerarquía al interior de la organización en la que participó. La investigación es de corte cualitativo con enfoque hermenéutico y emplea técnicas para la recolección de la información de corte dialógico, se emplearon talleres, entrevistas abiertas, grupos focales, observación, conversatorio, además de la producción de un documental de carácter autobiográfico.

Las preguntas de investigación de este trabajo están encaminadas a comprender “cómo se configuran, consolidan y mantienen las masculinidades guerreras en un país como Colombia, cómo participan de la dinámica cultural de nuestro país, cómo estructuran y son estructuradas en las relaciones de poder en contextos, por grupos e instituciones particulares, y cómo se interiorizan en las particulares formas de pensar y actuar de los sujetos”. (Escobar, Castillo, Rivera y Camargo, 2018, p. 19).

Los autores ratifican que en Colombia existe una masculinidad que es socialmente consentida no sólo por hombres, sino en algunos casos también por mujeres y que se reitera gracias a dispositivos como los medios de comunicación, diversas instituciones a través del discurso político y militar. Más que caer en los discursos esencialistas, busca entender las dinámicas, tendencias, configuraciones de las masculinidades y su apropiación por parte de los individuos que integraron grupos armados en Colombia, aunque consideran que “que esta

masculinidad sí ha tenido un efecto hegemónico”, en tanto es promovida y propagada ampliamente, por ejemplo, a través de los desfiles militares del 20 julio (Escobar et al., 2018, p. 20).

Dentro de las conclusiones más sobresalientes de este trabajo se destaca el hecho de que la sujeción corporal en la guerra es la herramienta más frecuente de control, esta se da a través del entrenamiento para el sometimiento del sujeto. En todas las organizaciones este elemento era parte fundamental para pertenecer al cuerpo armado; el cuerpo debía condicionarse, aunque esta preparación tiene algunas diferencias según el grupo armado: en las FARC el acondicionamiento era igual para hombres y mujeres con una alta carga de preparación ideológica, aunque en el entrevistado ex combatiente del ELN la mujer se concebía en una condición de debilidad según su “naturaleza”, en las AUC se marcan con mayor detalle las diferencias entre sexos, donde las mujeres se les cataloga en una posición inferior no aptas para el combate que se debaten entre el deseo que causan a los hombres integrantes y la sospecha de ser infiltradas de la guerrilla y por lo tanto se convierten en amenaza. (Escobar et al., 2018, p. 57) Es así, como la configuración del hombre paramilitar se basa en la protección que dice brindar en las zonas donde tiene injerencia, por esta razón, es común que mujeres tengan relaciones sentimentales con paramilitares, lo que le genera cierta condición de estatus en relación con otros hombres.

Producto de la anterior investigación, Escobar escribe el artículo *Huella racial y masculinidad: negros combatientes en el conflicto armado de Colombia* (2019), allí deja entrever que existen unos prejuicios según huellas de raza que se les asignan a los hombres negros o indígenas que hacen parte del conflicto armado en Colombia y cómo se les asocia con ciertos atributos como la fuerza, el brío, el salvajismo; estos hombres eran esclavos en la época colonial, obligados a luchar para obtener su libertad. El autor, destaca que indígenas y negros fueron traicionados por la élite criolla, con esta idea se funda el Estado-nación colombiano lo cual ha perdurado hasta la actualidad donde es evidente el abandono del Estado a estas poblaciones, lo cual se refleja en instituciones estatales donde los negros no

sólo son tratados de la peor manera, sino además se les niega la posibilidad de ascenso al punto de que sólo haya en el ejército un general negro.

Los trabajos analizados de manera más reciente son: Masculinidades insurgentes: El grupo armado como tecnología de género (Neira, 2020) con un enfoque feminista, analiza las masculinidades de los ex combatientes de las FARC durante tres periodos de sus vidas: ingreso, permanencia, desmovilización y transición a la vida civil de este modo logra complejizar la noción de masculinidad militarista, a diferencia del anterior enfoque, como plural y compleja donde los grupos armados se conciben como tecnologías de género diversas, en este sentido, Neira construye la noción de masculinidad insurgente como tipo de masculinidad militarizada pero no como único modelo. Este abordaje teórico será desarrollado más adelante en el apartado de masculinidades del conflicto armado. El otro artículo es: “Hombres de verdad”: urdimbres y contrastes entre masculinidades paramilitares y farianas (Neira y Castillo, 2020), allí exponen su análisis donde se contrastan las complejidades en la configuración de las masculinidades en los dos grupos armados.

Como se pudo evidenciar existen investigaciones que estudian las masculinidades y el cine y otras, que se han interesado por la relación entre las masculinidades y la guerra o el conflicto armado las cuales profundizan en las subjetividades principalmente de excombatientes. A pesar de esto, el eje temático: masculinidades-cine-conflicto armado aún le falta mayor desarrollo, de hecho, la única investigación que estudia esta triada es el libro de Paola Ehrmantraut, anteriormente mencionado; a pesar de ello, su reflexión es de la guerra de Las Malvinas en Argentina, no sobre el conflicto armado colombiano, su representación en el cine y su labor como coproductor de masculinidades militarizadas que se entrecruzan con otros órdenes sociales.

3. PERSPECTIVAS TEORICAS ACERCA DE LAS MASCULINIDADES, CONFLICTO ARMADO Y MASCULINIDADES Y CONFLICTO ARMADO

3.1 Masculinidades

Los estudios de las masculinidades tienen sus raíces en la teoría feminista (Minello, 2002) y los estudios LGBTI (Núñez, 2015), se separan como categoría autónoma para algunos, en la década de los ochenta (Viveros, 2011) y para otros se configuran en los setenta con los llamados “men’s studies” (Minello, 2002), como aliados del feminismo o como estudios autónomos (Gomáriz, 1992, p.16).

Ciertos investigadores hacen énfasis en abordar este campo como estudios de género de los hombres y las masculinidades y no sólo de estudios de los hombres, en tanto que el primero los concibe dentro de un conjunto de significaciones, subjetividades, identidades relacionadas al género como construcción social; mientras que el segundo campo se basa en la naturalidad o en esencias que se necesitan reconstruir para salvaguardar la salud mental y social de los hombres (Núñez, 2015).

En América Latina, surge la categoría de masculinidades asumiendo que existe una diversidad en las formas de “ser hombre”, estos estudios emergen con Heilborn y Carrara quienes en 1998 publican el Dossier sobre masculinidades (Aguayo y Nascimento, 2016, p.208); ese mismo año, Olavarría y Valdés señalan que los hombres se convertían en objeto de estudio para analizar las desigualdades entre géneros y el desinterés de estos por transformarlas. El centro de las investigaciones es la configuración de las masculinidades y cómo se reflejaban en lo laboral, lo sexual, la reproducción, la paternidad y la violencia (Olavarría, citado en Aguayo y Nascimento, 2016, p.208).

Los campos disciplinarios que han abordado esta categoría en América Latina son diversos, entre ellos se encuentran la antropología con los estudios de las colombianas Mara Viveros, Sara Fernández y el chileno Sebastián Madrid; la medicina con el mexicano Benno de Keijzer; la psicología con los estudios del brasilero Benedito Medrano y Jaime Barrientos de Chile; las ciencias sociales con el argentino Luciano Fabri entre otros. Entre los temas frecuentemente abordados se encuentran: la existencia de una pluralidad de formas de ser

hombre, la salud mental y física, el estudio de los hombres desde una posición no dicotómica fundada en el sexo/género, la homofobia en América Latina, colectivos de varones y los feminismos, el estudio con hombres anti patriarcales y de izquierda en Argentina, la construcción de la masculinidad en clases dominantes y demás. (Aguayo y Nascimento, 2016, p .214).

Un gran número de investigaciones han girado en torno a la masculinidad hegemónica, dominante o heteronormativa, la mayoría apuntan básicamente a tres líneas teóricas: aquellos que parten del análisis individual (algunas teorías psicoanalistas) y conciben las características de dominación masculina como parte de la subjetividad, con diversas variaciones o como un rasgo de la personalidad con cierto grado de estabilidad; los que se basan en los aportes de la biología (teorías esencialistas) para pensar la diferencia entre hombres y mujeres de forma inherente y natural y por lo tanto inamovible (Minello, 2002, p. 720), y aquellos que se ubican dentro de la teoría social o los estudios sociales. Entre estos últimos se encuentran aquellos que parten de enfoques teóricos como el género, relaciones de poder, hegemonía, interseccionalidad, teoría queer y la performatividad para analizar esta categoría.

Los campos teóricos que exploran las masculinidades son diversos, por consiguiente, es necesario abordar cada uno de ellos, de esta manera, es posible escoger el enfoque guía de esta investigación. Como se mencionaba anteriormente, el interés de este proyecto se centra en los enfoques teóricos que abordan los estudios de las masculinidades desde un enfoque feminista y relacional donde lo masculino y lo femenino se entienden como ficciones que se coproducen y que al reiterarse obtienen el velo de ser posiciones estables y duraderas. Para esto, es necesario entender que el campo de las masculinidades no es coherente y totalizador ni que puede llegar a producir estudios unívocos y totalizadores, sino todo lo contrario.

3.1.1 ¿El género una categoría útil para analizar masculinidades?

Para responder la anterior pregunta es necesario indagar por algunos de los usos que ha tenido la palabra género. En un primer momento se empleó el término construcción cultural para referir que existía una parte biológica en los cuerpos, el sexo, y la otra parte, el género, era un asunto cultural. Algunos estudios de las masculinidades aún las asumen como propias de los varones. Para Minello (2002) el género puede ser entendido de múltiples formas: como aquellas características propias de los hombres en diversas proporciones; parte de la personalidad relativamente constante; como esencia natural del sexo; como rol social; aquello exclusivo del pensamiento o el hacer del hombre; lo que se hace y se piensa para ser hombre; lo que hacen o piensan algunos hombres modelo; o de forma relacional.

Desde esta perspectiva las masculinidades estudiadas desde el género constituyen un alto número de las investigaciones desarrolladas en las últimas décadas, algunas conciben la masculinidad o las masculinidades dentro de un “sistema sexo-género” de manera diferencial, el cual determina el tipo de relaciones sociales según el sexo asignado al nacer; como el género no es natural, es posible que se transforme y reorganice según Núñez (2015). Desde esta mirada las subjetividades se configuran lejos de: el esencialismo como existencia previa; el biologicismo al otorgar al sexo caracteres naturales; el ahistoricismo, que niega la transformación del género y por último se aparta del individualismo, excluyendo al sujeto actor social.

Para Minello (2002) el género debe ser entendido como categoría analítica y también como concepto en construcción ya que “abandonar un concepto meramente empírico para convertirlo en analítico permitirá comprender tanto el plano individual como el social, la historia y las estructuras, el cuerpo, las normas, las prácticas sociales y sus significados culturales; supone reconocer que el género se organiza en el encuentro o conflicto con otros sistemas de diferenciación social” (p.718).

Con los desarrollos de algunas teóricas como Butler, Haraway y Lauretis, se puso sobre la mesa que la distinción entre sexo y género no tenía sentido si los dos son productos discursivos. “De hecho, era el género el que le atribuía a la biología su significación supuestamente innata” (Scott, 2011, p. 95); por lo tanto, si el género es discursivo, la masculinidad también tiene un carácter ficcional, producido por reiteraciones performativas de género (Butler, 2007); idea que se desarrollará más adelante. A partir de estos postulados Scott (2011) entiende el género como una fantasía. “Desde esta perspectiva, se indica que los significados de la diferencia sexual se ofrecen en los dominios de la fantasía individual y el mito colectivo, pero no necesariamente tienen sincronía ni determinan la manera como los individuos se relacionan con la masculinidad o la feminidad. La teoría no parte de una definición fija de masculino-femenino, sino de cómo fue producida” (Scott, Citada en La Furcia, 2016, p.60). En este sentido, entender la masculinidad como fantasía de “vivir como si”, desnaturaliza la idea del sexo, sólo develando su carácter fantasioso, inestable y variable. Más que definir el género lo que importa es entender cómo fue producido.

Lo masculino-femenino, no son identificaciones deseables de lo que una persona quiere ser racionalmente, sino que “son intentos (a menudo no efectivos) de eliminar la confusión psíquica que genera la diferencia sexual, de alinear la fantasía individual con el mito cultural y la organización social” (Scott, 2011, p. 101); “El eco de fantasía sería el medio por el cual se mantiene de modo contingente un conjunto de repeticiones imaginadas y repeticiones de parecidos imaginados” (La Furcia, p. 60), en este sentido, el género puede llegar a ser una categoría de análisis útil si revela la desnaturalización de las diferencias sexuales y permite ver las identidades como fantasiosas.

El género es una categoría útil para el estudio de las masculinidades, por una parte, sólo si va más allá que la mera descripción del significado “hombre” o “mujer” desde una posición fija. Por otra parte, si no totaliza las investigaciones de las masculinidades en la categoría de género, porque esto puede llegar a invisibilizar otros matices otorgados por aspectos como la clase social, la etnia, el color de piel, el contexto social. las masculinidades desde el género pueden llegar a confluir con el análisis de diferentes relaciones sociales.

Como el objetivo es entender más que describir el sistema sexo-género, Joan Scott (2011) propone dos alternativas para el estudio del género: como fundamento de las relaciones sociales que se nutre de las diferencias sexuales, encontrando en esta opción: los símbolos culturales de representación social, los códigos normativos que refuerzan dichas representaciones, producto de esto, la influencia en lo político, las instituciones y las organizaciones y por último las apropiaciones subjetivas de todo esto. La otra alternativa es el género como forma de las relaciones de poder, rebasando el elemento relacional descrito anteriormente, para enfocarse en la forma en que son creados y cómo se configuran.

3.1.2 Masculinidad y relaciones de poder

Desde las relaciones de poder, Oscar Guasch (1996) afirma que el término masculinidad es una categoría que puede ser empleada para entender el género como parte de una estructura social, piensa la masculinidad como forma de género que debe ser concebida históricamente, pero que no es inmutable ni natural, está enmarcada dentro de unas relaciones de poder. La masculinidad debe ser entendida como un producto de unas estructuras de género que imponen una organización de la identidad como de los roles sociales. En este sentido se afirma el carácter relacional de la masculinidad, toda vez que, si bien se establecen parámetros de lo que implica una corporalidad masculina.

En relación con el poder ejercido por los hombres, Kaufman (1995) afirma que es “una parte estructurada de nuestras economías y sistemas de organización política y social; hace parte del núcleo de la religión, la familia, las expresiones lúdicas y la vida intelectual. Individualmente mucho de lo que nosotros asociamos con la masculinidad gira sobre la capacidad del hombre para ejercer poder y control” (p. 1). “El poder no se relaciona con el desarrollo de capacidades para hacer, no hacer o transformar, sino como posibilidad de imponer el control sobre otros y sobre nuestras indómitas emociones” (Kaufman, 1995, p.5), reflejo de una sociedad formada en jerarquías y clases sociales.

Estas relaciones de poder son una base para la dominación de las mujeres, son complejas en el sentido de señalar pautas de crianza interiorizadas y expresadas en el ejercicio del poder hacia otros hombres por el hecho de no representar estándares sociales, como en el caso de los homosexuales, y también contra ellos mismos cuando se coartan de sentir o tener manifestaciones que no están acorde a lo que en su esencia debería “ser”, debiendo reafirmar constantemente su virilidad. Michael Kaufman (1995) afirma que estas relaciones de poder, no siempre se presentan como un privilegio, representar y adoptar esta masculinidad también implica para los hombres enfrentarse a estereotipos de virilidad, rudeza, fuerza, violencia física o psicológica, que desafían su identidad con el miedo constante de no responder a las características impuestas.

La concepción de poder enunciada hasta el momento está sustentada sobre un enfoque estructuralista donde el poder se entiende como una realidad aplastante y unidireccional, lo cual se aparta de la idea de poder que orienta esta investigación, por cuanto aquí se considera que a pesar de la existencia de aparatos e instituciones que promueven la configuración de relaciones desiguales, el poder requiere del consentimiento de los subordinados; es decir, que se entiende más como una red discursiva no sólo con facultad restrictiva o negativa sino que asimismo engendra una dimensión de transgresión positiva, que muchas veces tiende a ser olvidada, es decir que el poder puede solidificarse pero también romper con lo cristalizado, no está establecido de manera previa ni permanece inmutable porque los actores pueden actuar desde los intersticios para subvertirlo (Foucault, 1999).

A pesar de que el poder tiende a reacomodarse para absorber y neutralizar la resistencia, ese mismo proceso le implica unos desplazamientos que producen grietas, espacios, por medio de los cuales se pueden generar resquebrajamiento como es el caso del filme *El día de las Mercedes* (1985) donde la relación masculinidad-poder transita por varios personajes, es decir, que no es una posición fija; en un primer momento, está en cabeza del alcalde del pueblo, producto de su posición laboral; luego esta transita a los militares, quienes se imponen a través de las armas y al final; se da un giro inesperado en esta relación de poder

cuando en la última escena de la película son estas quienes ejercen una relación de poder la cual usan para quemar y abandonar el pueblo.

3.1.3 Masculinidades hegemónicas, subordinadas, cómplices y marginadas

Para Connell las masculinidades son entendidas en términos de relaciones sociales, como posiciones y prácticas variables que generan unos efectos no sólo en la individualidad sino también en la cultura, por esta razón no se habla de tipos de masculinidades sino de relaciones entre estas que deben ser pensadas de manera contextual, atendiendo a los diferentes entornos sociales, históricos, políticos y económicos. Desde esta perspectiva el género es una práctica que, si bien constantemente aterriza sobre los cuerpos, no puede ser reducido únicamente a estos. La masculinidad y feminidad son proyectos de género que se enmarcan en prácticas sociales más amplias, por lo tanto, no pueden ser limitadas de manera exclusiva al ámbito de la identidad.

Las relaciones entre masculinidades se pueden abordar en diferentes niveles, pero se debe tener cuidado con el efecto simplista y combinado de pensar que existen varias masculinidades sin detenerse a entender la relación entre ellas; es restringido argumentar que hay una masculinidad negra, otra indígena u obrera toda vez que operaría una suerte de determinismo si no se profundiza en estas relaciones de género.

Esta apuesta teórica considera valioso entrar a analizar las relaciones de género entre hombres, más allá que como una mera descripción de caracteres físicos y psicológicos. De este modo, la masculinidad hegemónica propuesta por Connell no es un tipo de carácter fijo como se ha malinterpretado, sino que es una posición que siempre está en disputa y es históricamente móvil, no hace referencia a aquel lugar donde se desenvuelven personas con poder o dinero, porque, aun así, en un ámbito personal podrían estar lejos de alcanzar el modelo hegemónico. Lo hegemónico en esta situación no debe ser entendido como aquello negativo que arruina la vida de las personas sino como un posición disputable; sin embargo,

esta norma no siempre es la misma, está sujeta a cambios y a alteraciones, y lo que hoy puede ser norma hoy, mañana no.

Otros órdenes de las relaciones intragénero desarrollados por Connell (2015) son: la subordinación: la jerarquía de hombres, para ser jerarquía, debe tener entre sí mismos, a grupos que sea posible demostrar la supremacía que el hegemónico quiere imponer, en este caso, los hombres negros o los asiáticos, donde en un mundo occidentalizados, son vistos como muy por debajo del hombre blanco hegemónico que es común en occidente; complicidad: dentro de estos mismos grupos, la cofradía que tienen los hombres a la hora de beneficiarse de los privilegios que les son dados es más fácil cuando no están en grupos de extremos y pueden defenderse diciendo que ellos también “aportan en el hogar”, teniendo en cuenta que no son ellos los que violan o maltratan mujeres, pero siguen beneficiándose de cierto dividendo patriarcal; y por último, la marginación: aunque no es la palabra que Connell quiere usar, esta escala baja demuestra que los hombres no sólo marginalizan y dominan a las mujeres, sino que entre ellos también hay divisiones frente a lo que no es norma. Estas relaciones que se inscriben en posiciones de marginalidad, subordinación y complicidad son lugares por lo que se transita, además se pueden asumir de forma simultánea.

En: *El día de las Mercedes*, *Golpe de Estadio* y *Monos*, las masculinidades también son una posición disputable, es decir, que no están en cabeza de una sola persona o una estructura. En estos filmes los tránsitos entre las masculinidades se marcaron a través de un cambio en los arcos dramáticos reflejados en los encuadres quienes producen un nuevo marco de interpretación de las diferentes corporalidades. Por lo general, quien gana la disputa es el personaje que emplea las armas o su fuerza física para mantener su posicionamiento, aunque no siempre será suficiente para mantenerse en una posición de privilegio como lo muestra *El día de las Mercedes*, donde los habitantes del pueblo cansados de los abusos y atropellos por parte del ejército deciden, adentrarse en el monte y quemar el pueblo para limitar el paso de la Fuerza Pública en impedir el regreso al caserío. En *El río de las tumbas* la masculinidades se mantienen, ninguno de los cambios narrativos logró generar una transformación en las relaciones de poder allí producidas.

En suma, la masculinidad hegemónica, es el marco donde surgen múltiples subjetividades que todo el tiempo están interactuando y negociando, no puede considerarse de forma estática pues estas relaciones cambian y se reconfiguran. En los diferentes momentos históricos no ha existido una sola masculinidad, sin embargo, para que las relaciones de poder se mantengan, se necesita de unos lugares de privilegio que sean deseados por otros para ser reforzada. Este proceso de jerarquización, normalización y exclusión de determinadas corporalidades es más complejo que atribuirlo únicamente al sistema sexo genérico, toda vez que confluyen con otros marcos de interpretación como la clase, la raza, la etnia, etcétera.

La expresión de la masculinidad hegemónica se puede ver representada en los medios audiovisuales en la creación de personajes con determinadas características según el tipo de sociedad a la que esté haciendo eco y el momento histórico, a pesar de que el espectador sepa que lo que ve en pantalla es una ficción y nunca actuaría como tal, sí consume esta imagen como producto de entretenimiento (Connell citada en Ehrmantraut, 2013, 29).

Desde la mirada de Connell (2017) los enfoques discursivos se han centrado de manera exclusiva en las políticas identitarias con lo cual se han dejado de lado sus relaciones con la desigualdades sociales, el conflicto global y políticas económicas nacionales y transnacionales, por esta razón, el llamado es realizar una reconciliación entre los campos discursivos y estructurales desde un enfoque situacional sin descuidar ni dejar de lado dinámicas globales que también influyen en lo particular, es decir, entender el funcionamiento de la globalización del género donde el Estado y otras corporaciones también están marcadas por el género.

3.1.4 Masculinidades e interseccionalidad

La interseccionalidad se desarrolla a partir de mitad de la década de los años 80's gracias a las feministas materialistas y feministas de color quienes comienzan a hacer críticas en un primer momento al feminismo blanco al señalar que universalizaba las experiencias de

subordinación de todas las mujeres al no tener en cuenta las diferencias de género, jerarquías sociales y relaciones de poder que se fundaban a partir de “la etnicidad, la nacionalidad, la clase social, las identidades racializadas y las orientaciones sexuales” (Viveros, 2007, p. 27).

Algunas activistas y teóricas del Black Feminism como: Patricia Hill Collins, Patricia Williams, Michelle Wallace, Angela Davis, bell hooks han señalado las experiencias particulares de los hombres negros, los cuales a pesar de tener réditos de las masculinidades hegemónicas no están al mismo nivel de las masculinidades de los hombres blancos, muchas veces a partir de la exaltación de sus atributos sexuales los cuales son leídos como particularidades de hombres salvajes, incontrolados y naturalmente violentos. A pesar de nombrarse feministas no se consideran separatistas y no excluyen a los hombres de las luchas. “Han expresado su solidaridad con los hombres negros progresistas que luchan por sus derechos señalando que luchan junto a ellos contra el racismo, pero que a la vez luchan contra ellos por el sexismo (Viveros, 2007, p. 27). A las feministas negras se les unen las feministas del Tercer Mundo también con sus críticas al feminismo blanco de occidente y eurocéntrico, el cual considera a estas mujeres no occidentalizadas como oprimidas por no seguir parámetros occidentales, despreciando así las luchas de resistencia de esas otras (Curiel, 2007; Viveros, 2016; Menjívar, 2017;).

Este enfoque teórico posibilita entender las relaciones de poder de manera imbricada a través de categorías como el sexo/género, raza y clase, entre otras, las cuales se reproducen, coproducen y actualizan según los diferentes contextos, momentos históricos y experiencias particulares. En Colombia desde los años 90’s surgen estas apuestas que articulan con diferentes niveles de las relaciones sociales, para adentrarse en los procesos de subjetivación y construcción de identidades masculinas; asociadas con la racialización, que se configuran a partir del modelo blanquitud/negritud o modernidad/salvajismo que genera la sexualización de lo racial y la racialización de lo sexual según distinciones étnicas, de generación y región (Viveros, 2009), en la cual unos hombres son identificados como quebradores, corporalidades negras asociadas a características sexuales, capacidad de injerir licor y tendencia al baile y la fiesta, frente a otro considerado como cumplidor el cual se produce

dentro de la cultura y la región paisa, exaltado como buen padre de familia, responsable y exitoso que constituyen las masculinidad hegemónica en Colombia blanca/mestiza.

Algunas contribuciones feministas han señalado que la interseccionalidad debe tensionar dos niveles: macro (relaciones de poder a diferentes escalas) y micro (la experiencia subjetiva). Desde este punto de vista, intersectar no es sumar o añadir distintos criterios de discriminación ni entender, por ejemplo, categorías sociales como: “mujer” u “hombre” de manera universal, toda vez que esta mirada buscar entender la particularidad de los diferentes contextos y experiencias. Uno de los problemas que puede acarrear la interseccionalidad es que se establezca de manera fija la existencia de grupos que están en el centro atravesados por las marcas de sexo, género y clase como determinados, para negar la posibilidad de transformación de estas relaciones sociales de dominación; la capacidad de agencia. También podría propiciar la división de los movimientos sociales (Lugones citada en Viveros, 2016, p. 9) al acentuar el particularismo de cada uno como única lucha. Para evitar la inamovilidad de este campo, las relaciones sociales deben ser comprendidas como consubstanciales, porque las experiencias no pueden ser separadas y co-extensivas, porque se coproducen de manera conjunta y a diferentes niveles no es unidimensional; es decir;

“En algunas ocasiones, el género crea la clase, como cuando las diferencias de género producen estratificaciones sociales en el ámbito laboral. En otras, las relaciones de género son utilizadas para reforzar las relaciones sociales de raza, como cuando se feminiza a los hombres indígenas o se hipermasculiniza a los hombres negros; inversamente, las relaciones raciales sirven para dinamizar las relaciones de género, como cuando se crean jerarquías entre feminidades y masculinidades a partir de criterios raciales” (Kergoat, citada en Viveros, 2016, p. 8).

Si las relaciones sociales se entienden de manera entrecruzada, la raza, la clase y demás, atraviesan el campo de las masculinidades y viceversa. La interseccionalidad no puede entenderse como la suma de opresiones; asumir que una persona es doblemente dominada

por el hecho de ser negra y pobre aplanar y simplificar el conocimiento de su contexto y las posibilidades de fuga y resistencia.

3.1.5 Masculinidades y decolonialidad

Los estudios decoloniales también han abordado las masculinidades, varios desde las perspectivas del feminismo decolonial, el cual surge y se desarrolla desde la crítica al feminismo blanco al considerarse estructurado sobre unos privilegios de clase, sexualidad, geopolíticos entre otros; su oposición a la universalización de la categoría Mujer y el análisis del colonialismo¹ como hecho geopolítico u geohistórico que ha profundizado los conflictos entre las relaciones ficcionales: sexo/género, clase y raza y que continúan vigentes en la actualidad.

Los cruces analíticos entre los estudios sobre masculinidades, las estructuras de existencia social y la dominación colonial confluyen para el desarrollo del término: Masculinidad Neocolonial, entendida como acción social que produce comportamientos a partir de la relación y el contacto de hombres colonizadores con los hombres que llegaron a colonizar, pertenecientes a comunidades indígenas, esto impuso un modelo de masculinidad que otorizaba, exotizaba y devaluaba las masculinidades indígenas, para afirmar el poder masculino colonial se empleaban elementos como: la idea de raza²; diferentes tecnologías de

¹ Para Anibal Quijano la colonialidad y el colonialismo son conceptos diferentes pero relacionados. Por Colonialismo se entiende “una estructura de dominación una estructura de dominación y explotación, donde el control de la autoridad política, de los recursos de producción y del trabajo de una población determinada lo detenta otra de diferente identidad, y cuyas sedes centrales están, además, en otra jurisdicción territorial. Pero no siempre, ni necesariamente, implica relaciones racistas de poder”. La colonialidad se origina en el colonialismo, pero lo rebasa en tanto ha perdurado más que el colonialismo (Quijano, 2014, p. 285). La propuesta de dominación de género de Quijano es criticada por feministas decoloniales como María Lugones (2008) quien señala que de nuevo las relaciones subordinadas de género se ocultan de nuevo bajo la división internacional del trabajo, porque se naturaliza al género como algo previo a la sociedad, de este modo, lo concibe como un asunto natural e irrefutable, fundado en relaciones heterosexuales. “la colonialidad del poder no puede ser pensada bajo el uso de categorías sociales de análisis en niveles jerárquicos o sumatorias, sino que, (...) esta se produce como matriz, en la medida que raza, etnia, clase, género y sexualidad están imbricados simultáneamente” (La Furcia, 2016, p. 69).

² La idea de raza es entendida por Quijano como “construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo”. (Quijano, citado en Menjívar, 2017, p. 359).

dominación y por último, la jerarquía de género, no sólo hacia las mujeres, sino también hacia otros hombres (Menjívar, 2017, p. 263).

La Masculinidad Neocolonial está estructurada “por relaciones capitalistas de producción, por relaciones de poder institucionalizadas de carácter colonial, por formas de control del conocimiento, de producción de subjetividades y de miradas antropológicas igualmente coloniales, así como de un deseo sexual con tendencias no consensuales” (Menjívar, 2017, p. 27). Sin embargo, no es una masculinidad que está determinada y consolidada, sino que se encuentra en permanente “proceso de estructuración” (Menjívar, 2017, p. 27) toda vez que se relaciona con los cambios de las sociedades según los diferentes contextos histórico-temporales y la transformación de las relaciones sociales, pero al tiempo, consolida este tipo de relaciones jerárquicas.

Varios estudios (Lugones, 2008) mostraron que algunas comunidades previas se caracterizaban por tener una estructura social bilateral complementaria (jefa interna y jefe externo); la comprensión del género se desmarcaba de lo biológico; algunas veces asignado según los sueños o seleccionado de manera libre. El tercer género más que una tercera clasificación es un desprendimiento del marco binario y jerárquico del género que muestra otras opciones diferentes (sodomía, berdache). Estas sociedades precoloniales pasaron de ser igualitarias y ginocéntricas (centralidad de la mujer como elemento sagrado y elemental) a ser patriarcales y jerárquicas por medio del desplazamiento de la figura femenina por la figura masculina impuesta por el cristianismo; la destrucción de las prácticas espirituales y ecológicas del tejido de las comunidades; la expulsión de las tierras y de su control, - convirtieron estas tribus en dependientes del colonialismo patriarcal para su supervivencia- y el remplazo de la organización del clan por la familia nuclear. La asignación sexual de occidente y producto de esto las diferencias sexuales, son una construcción al igual que la raza, en la que el género es previo a los denominados “rasgos biológicos”.

La dominación y transformación de las prácticas tribales desarrolló la inferioridad de las hembras colonizadas al estar subordinadas por el género y además por la raza y contó con la

complicidad de los hombres colonizados quienes, aunque intentaron resistir en un primer momento los cooptaron para ocupar roles sociales patriarcales, algunos fueron llevados a Europa para ser educados según sus estándares. Todo esto se enmarca en la imposición de la heterosexualidad, donde las mujeres no blancas se consideraban como animales y las blancas como reproductoras de la raza y la clase (Lugones, 2010, p 92). Las mujeres colonizadas llevaron la peor parte al ser objeto de violencia no sólo de los colonizadores sino también de los hombres de sus propias comunidades cuando les cedieron roles patriarcales.

Las masculinidades desde la perspectiva decolonial se preocupan por leer la historia en clave de género para asimismo entender la marca de la colonialidad en la construcción de hombres y mujeres y en la configuración del género en la modernidad.

3.1.6 Masculinidades sin hombres

Pensarse en la posibilidad de analizar unas masculinidades sin hombres fue posible gracias a aquellos enfoques teóricos que subvierten las identidades de género, de este modo se introduce la discusión en torno al género y su relación con el sexo y la sexualidad desde lo que se denominó como teoría queer la cual señala a una buena parte de los estudios feministas de centrarse y sacralizar identidades colectivas como inmutables y originales sin tocar o criticar la matriz heterosexual la cual se funda en los binarios hombre/mujer, macho/hembra, homosexual/heterosexual para marcar unos lados como abyectos que constituyen los márgenes de los cuerpos legibles (Butler, 2012), por esta razón esta corriente busca superar el género al entenderlo como un acto performativo (ampliado en el siguiente aparte) constituido por una repetición estilizada de actos que le dan su apariencia de original; tan falsa como aquello que se considera una copia o imitación.

Para esta corriente tanto la masculinidad como la feminidad son posiciones vacías que pueden ser habitadas por hombres o mujeres, es decir, que cualquier corporalidad podría ocupar estos espacios con sus variaciones sin que le pertenezca más a unos cuerpos que a otros. Este posicionamiento también señala la sobreproducción de estudios que se centran en categorías fijas y con esto se han invisibilizado los espacios para concebir las transmascarlinidades y las

masculinidades femeninas como parte importante en los estudios de las masculinidades. Vincular este enfoque en las investigaciones es importante inclusive como posicionamiento político, para desvirtuar la idea que los estudios de las masculinidades exclusivamente pertenecen a los varones, nacidos hombres o interpretados como tal. “En definitiva, no tendría por qué existir certeza de que los estudios sobre masculinidades se hacen con hombres, cuando las fantasías destotalizan el concepto y se convierten en uno de los mecanismos de su producción” (La Furcia, 2016, p. 64).

Una masculinidad sin hombres es pensada, defendida y profundizada por Judith Halberstam (2008) quien muestra sistemas alternativos de género (no son copias) que rompen los binarismos a través de las culturas de butches y drag kings. La potencia de este posicionamiento se basa en la posibilidad que brinda para entender las masculinidades como flexibles y variables porque ni la anatomía ni la fisiología pueden ser determinantes para concebir cuándo algo o alguien pertenece a esta categoría o se excluye, des totalizar la categoría “hombre” implica además desarmar el imperativo de la matriz heterosexual porque concibe el género como la suma de hombres y mujeres. Las críticas realizadas a este enfoque se han centrado en el privilegio que le otorgan a lo discursivo sobre una realidad material que se basa en la opresión de las mujeres; se les señala de poner encima lo individual y desconocer los efectos reales en la sociedad; sin embargo, considero que la potencialidad de la experiencia en este enfoque es fundamental para pensarse el campo de las masculinidades.

3.1.7 Performatividad del género, materialidad del cuerpo y el lugar del sexo: "Ser hombre" o "ser mujer" son cuestiones internamente inestables

3.1.7.1 Performatividad

La performatividad es aquella práctica referencial y reiterativa por medio de la cual el discurso produce aquello que nombra (Butler, 2002, p. 18). No es un acto único y singular desplegado de la voluntad de un individuo que da vida a lo que nombra y que puede escoger, por ejemplo el género que desea “usar”, sino que es el poder reiterativo del discurso que

precede, obliga y excede a quien efectúa la acción; por lo que al repetirse como acto en el presente, se invisibiliza. Este acto es una cadena de citas en el tiempo donde el llamado de esta conforma su carácter y fuerza performativa: histórica pero encubierta.

Los actos performativos habilitan o inhabilitan acciones, de este modo ejercen su poder vinculante por medio del llamado que genera la acción; por ejemplo la interpelación de la norma del matrimonio para “declarar” el vínculo jurídico que surge entre dos personas y las sanciones correspondientes si se llega a incumplirlo. El discurso produce lo que nombra, no es la voluntad de la persona que hace el llamado quien constituye el poder de la norma; es la citación la génesis de este poder performativo que emerge en el acto mismo. El discurso habilita al sujeto y lo reconoce en ese aparente acto del habla de “declarar” la unión matrimonial. Este tiene un carácter histórico formado por la sedimentación de actos performativos previos que siguen llamando la norma y tienen poder vinculante; más que una voluntad presentista el discurso es una constitución histórica.

La performatividad entonces no es un acto singular deliberado ni la repetición de actos que permanecen idénticos y estáticos en el tiempo. Es en cambio, un proceso temporal que necesita de la reiteración para generar un efecto sedimentado de prácticas que se muestran de forma naturalizada. La repetición del acto es del pasado que quedó forcluido de un acto anterior semejante que no puede ser recordado: “lo irrecuperable, y, por lo tanto, como el espectro temible de la deconstitución del sujeto” (Butler, 2002, p. 29). En la misma necesidad de reiteración de la norma para regular y producir aquello que nombra se generan resquicios y brechas que forman zonas de inestabilidad del poder discursivo, ya que la reiteración puede superar la norma o escapar a los efectos que quiere producir. Es decir: que el discurso se puede rearticular y volver en contra del poder constitutivo de su historicidad (Butler, 2002, p.319).

Desde esta perspectiva, el sexo es una práctica reguladora que produce y regula los cuerpos que controla; no es algo que uno tenga, una realidad simple o una condición estática del cuerpo sino una construcción ideal que se materializa de manera obligatoria en el tiempo.

Como dice Butler (2002) “será una de las normas mediante las cuales (...) “uno” puede llegar a ser viable” (p. 19). A través del discurso, el sexo logra su efecto naturalizado e invisibilizado para que se acepte lo binario; así se instala como norma hegemónica que se fija en los cuerpos y les otorga inteligibilidad cultural junto con conceptos como la raza, la clase, entre otras. La asunción del sexo es obligada, la aparente libertad que se muestra radica en la posibilidad de elegir sólo dentro de las opciones permitidas; es el ejercicio reiterativo, repetitivo y constante, lo que define la norma del género y del cuerpo como sexuado.

Asumir el sexo implica unas prácticas identificatorias que no son imitativas sino el lugar de emergencia del yo dentro de un marco de inteligibilidad que no es estático; es revisado para producir los cuerpos que importan (Butler, 2002, p. 34, 35). Así, la norma heterosexual define los contornos, las fronteras del cuerpo a través de la materialización del sexo. Esta asunción, por lo tanto, es una cita de la norma que “se fortalece e idealiza repetidamente como la ley sólo en la medida en que se le reitere como ley, que se produzca como tal, como el ideal anterior e inaproximable mediante las citas mismas que se afirma que esa ley ordena” (Butler, 2002, p. 37). A través de la cita, la norma se articula, se reitera y se consolida con su propio poder; sin embargo, la norma es inestable porque la reiteración no puede fijarla por completo. En estas brechas se abre la posibilidad de rearticulación y de deshacer los efectos naturalizados que estabilizan al “sexo”.

El género como acto performativo hace parte de los efectos sedimentados de la práctica reiterativa; de su materialización en el cuerpo que apela a la cita y a la que responde en concordancia con la identificación del sujeto, la cual no se desprende de manera voluntaria e independiente. Esto es lo que Butler (2002) ha nombrado la paradoja de la sujeción en la que el sujeto que resiste y rearticula las normas es producido y regulado por las mismas. La norma del sexo adquiere su poder cuando se cita como norma y cuando impone las citas que diferencian lo “masculino y “femenino” con el vínculo heterosexual. Esto no niega la posibilidad de acción del sujeto, cuestiona lo determinante en la producción de la generización porque la asignación de género nunca se asume por completo según el ideal o

la expectativa. Al ser la encarnación un proceso iterable³ es posible que se generen lugares problemáticos y subversivos.

El travestismo parodia la norma heterosexual con su exposición, pero esto no implica en sí la subversión porque estas prácticas pueden incluso reidealizar la norma sin cuestionarla (Butler, 2002, p. 325), aunque pone en evidencia la incapacidad del régimen heterosexual para contener lo que idealiza, no basta para subvertirlo.

La rearticulación y subversión de la norma se puede identificar en la rehabilitación de lo que se ha nombrado como queer; término configurado como producción humillante de algunos sujetos a partir de una cadena de citas pasadas (eco de acciones encubiertas) que resuenan como presente y acumulan su fuerza para sancionar la homofobia. Como la reiteración no es una repetición de lo mismo, se generan unos espacios que dan lugar a la rearticulación de este llamado cuando aquellos que son producidos en este marco, resignifican y se apropian del término para consolidar una política que desvía y se opone al carácter histórico del mismo. A partir de la ocupación política y resignificación de lo “queer” que emplea el uso performativo del discurso, lo rearticula y lo rehabita.

Para comprender la performatividad se debe considerar, por una parte, que en la performatividad del género no se puede separar de las prácticas reiteradas y obligatorias de los regímenes sexuales que moderan y regulan el cuerpo. En este sentido la agencia no está relacionada con un voluntarismo propio del sujeto que escoge; por otra parte, la matriz heterosexual contornea y demarca la materialidad del sexo que se produce y sostiene a través de la materialización de las normas reguladoras, que en parte son las de la heterosexualidad pero también hacen parte los ideales regulatorios de raza, clase, la ubicación geográfica, entre otros. Para que dicha materialización ocurra es necesario una identificación con esas normas reguladoras y una apropiación del sujeto de esas identificaciones previas a él, aunque no

³ La iterabilidad es un término que Butler utiliza de Derrida para entender todo acto como una recitación de otros actos previos, esto es, que se conforma a partir de una cadena de citas anteriores que se configuran en un acto presente quitándole su condición de “actualidad” Butler, 2002, p. 29).

siempre las adopta de manera estricta. De la misma forma, la materialidad del sexo, así como constituye unos cuerpos y los legitima, expulsa otros no considerados cuerpos porque no llegan a materializar la norma; por ende, no importan.

En conclusión, las normas reguladoras del sexo operan de manera performativa para constituir la materialidad del cuerpo que lo produce, demarca, diferencia y materializa: el sexo en el cuerpo, las diferencias sexuales que consolidan el imperativo heterosexual y la regulación de unas prácticas identificatorias que rechazan aquellas que no concuerdan con el ideal regulatorio.

3.1.7.2 Materialidad del cuerpo: cuerpos en escena

Dentro de la literatura feminista es central la discusión alrededor del sexo y el género. Algunos desarrollos teóricos han entendido estas categorías a través de la relación naturaleza-cultura que concibe al sexo como natural, algo dado en el cuerpo a partir de caracteres nominados “biológicos”, mientras que el género se ve como una construcción cultural. En esta tensión el cuerpo aparece como elemento pasivo que contiene ese algo particular que justifica la diferenciación entre unos cuerpos con otros y los clasifica en géneros binarios, jerárquicos delimitados en las fronteras de masculino o femenino; sin embargo, según Butler (2002), no hay una oposición entre naturaleza y cultura donde la primera se impone sobre la segunda, es decir, que la idea “naturaleza” también es una construcción de las reglas sociales; que se refleja como efecto naturalizado y además, regula, expulsa, deslegitima y anormaliza aquellos cuerpos que no concuerdan con ese “algo dado”.

En ese sentido, el cuerpo es una construcción constitutiva del discurso, es decir, que se produce bajo un esquema regulador altamente generizado (Butler, 2002, p.14). Estas normas que lo regulan determinan sólo la existencia y validez de determinados cuerpos: hombre-mujer y de este producto un deber ser; empero esto significa que: ¿los cuerpos son únicamente discursivos?, ¿qué sucede con los cuerpos que experimentan el dolor, el placer, la violencia, la muerte? Entender la materialidad del cuerpo en línea con Butler involucra

también preguntarse: ¿qué es el cuerpo?, ¿cómo se relacionan la performatividad del género y la materialidad del cuerpo?, ¿cuál es el lugar del sexo en esta relación?, ¿cuáles son los límites del cuerpo?, ¿cuáles cuerpos importan?

Reconocer que existe un cuerpo material que vive y muere, siente dolor, desea, es violentado, implica asimismo que esos componentes fácticos son interpretados y dotados de significado por un marco cultural y dado a la transformación. El cuerpo se relaciona con el sentido que le otorga el discurso, no hay un cuerpo que se encuentre en un estado de pureza, un cuerpo fuera del marco de inteligibilidad discursiva; es a través del discurso que se accede al este sin que esto indique que el discurso es quien lo crea. No se niega la existencia del cuerpo, pero esta corporalidad también se constituye al margen de la interpretación discursiva, aunque el cuerpo tampoco es asumido en su totalidad por el lenguaje; toda vez que existen varios marcos de referencia. No hay una separación tajante entre el cuerpo y lo discursivo o mejor dicho entre materialidad y lenguaje; están dentro de un vínculo complejo que no permite reducirse en uno o en el otro, lo que hay es una mutua interdependencia.

La materialidad no se reduce al sitio o a la superficie pasiva de inscripción, debe entenderse “como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder” (Butler, 2002, p.18); en tanto logra invisibilizarse y mostrarse como un efecto naturalizado que constituye al cuerpo, sus contornos y movimientos conectados a la materialidad de la norma reguladora. La materia es entonces “un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia” (Butler, 2002, p.28)

El cuerpo es producido, delimitado, diferenciado, circunscrito por el poder regulador del sexo, que no sólo es normativo sino también es un ideal regulatorio que gobierna los cuerpos. Para que el sexo se materialice en el cuerpo y se imponga, -o no- y para materializar las diferencias sexuales que fija el imperativo heterosexual, se necesitan de prácticas reguladoras reiteradas a través del tiempo que actúan de manera performativa. En este sentido el sexo es un proceso más que algo fijo o una realidad del cuerpo. El hecho de necesitar esta reiteración

implica que la materialización nunca es completa porque los cuerpos no acatan enteramente las predisposiciones de esta, por lo tanto, este proceso abre la posibilidad de rematerialización que cuestiona la fuerza hegemónica de las normas reguladoras (Butler, 2002, p. 18).

El sexo, desde la posición de Butler, será una de las normas que califica al cuerpo para que sea legible, inteligible, viable, para que su vida sea pensable. Entender al cuerpo dentro de esta idea de materialidad implica: la relación indisociable del cuerpo con las normas que lo regulan y lo significan, en tanto es el resultado de una dinámica de poder. El sexo materializa los cuerpos, es una norma cultural no una descripción estática del cuerpo; el sujeto adopta esta norma cultural no en el sentido del sometimiento sino como una asunción del sexo. Ese asumir del sujeto está relacionado con un proceso de identificación fundado en la heterosexualidad, lo que da lugar a unas identificaciones sexuales que excluyen a otras como ilegibles para el individuo; esto a su vez construye una matriz excluyente que forma a los sujetos.

En conclusión, la materialidad del cuerpo se da de manera forzada. Es la asunción obligada del sexo en el cuerpo que se impone por medio de una matriz de heterosexualidad para articular el cuerpo sexuado a partir de la “acumulación de citas o referencias (...) que produce efectos materiales” (Butler, 2002, p. 34). Los cuerpos que alcanzan esa materialidad son aquellos que importan. Butler también presenta elaboraciones de los cuerpos como precarios y vulnerables que serán desarrolladas más adelante.

3.1.7.3 Abyección

La materialidad del cuerpo se establece en tanto se puede identificar un él o un ella; estos son los márgenes en los que operan los actos performativos del género. El ser hombre o mujer se convierte en una identidad performativa histórica y dinámica (porque varía en el tiempo y según la cultura) que crea jerarquías entre los que están y los que no, de lo que implica el ser. No pertenecer significa no tener, no tener ni siquiera cuerpo, pero estar sometido a la sanción y violencia social que produce el miedo y repudio de eso “otro” para que no sea lugar de

deseo, por esta razón, se le patologiza, se excluye de la protección legal del Estado y otras esferas y la vida comienza a tornarse invivible.

La norma como restricción con poder productivo genera cuerpos inteligibles, aceptables, reconocibles, pero también aquellos cuerpos impensables, ilegibles; cuerpos abyectos que espantan a los primeros en tanto les muestran el rostro de su imposibilidad, es decir, que marca el límite con aquel lugar deseado a partir de los cuerpos abyectos y por esta razón se cuestiona su humanidad. Así es como opera el género. A través de esos campos repudiados sobre los cuales se constituye lo humano como oposición, supresión y exclusión de lo inhumano, negándoles legitimidad simbólica e inteligibilidad cultural porque no están generizados empero se consolidan como exterior constitutivo de los sujetos para que se identifiquen con el ideal normativo del sexo producido con la materialización de este en el cuerpo, que a su vez genera unas identificaciones válidas.

La abyección es una condición de exclusión del campo de la sociabilidad; es una zona ampliamente habitada por los no sujetos en tanto no son reconocidos como tales. Esta zona de lo inhabitable es necesaria porque delimita lo habitable; el campo de los sujetos que se constituyen a partir de identificaciones temidas como espectro o amenaza, de este modo el sujeto se configura por la “fuerza de la exclusión y la abyección”, (Butler, 2002, p. 20) las cuales componen un marco exterior que a la vez es interior en tanto repudio fundacional, es decir, hay una necesidad de la aversión de lo abyecto para que el sujeto emerja gracias al miedo de caer en esta zona.

Los cuerpos abyectos no son solamente inteligibles por no estar generizados y no articularse dentro de la matriz de heterosexualidad y la materialidad del sexo. También incluyen aquellos cuerpos expulsados de otras matrices de inteligibilidad establecidas como la clase, raza, etnia, nacionalidad; todas ellas dentro de la categoría de imposibles, invivibles e inhabitables. Para el caso del presente estudio surgen en relación con los filmes las siguientes preguntas: ¿qué masculinidades se excluyen?, ¿por qué no se consideran masculinas? ¿qué prácticas se

repiten para reforzar la exclusión de los abyectos?, ¿cómo actúa la matriz heterosexual para establecer lo legible de lo ilegible? ¿qué otros juegos de exclusión se producen?

El hecho de que las normas reguladoras deba iterabilizarse indica que no son completas ni se fijan de manera permanente en los sujetos porque siempre se genera un exceso que se debe eliminar. Ocupar esos espacios de la abyección y resignificarlos podría generar una subversión que permita rearticular la norma, lo que legitima, y el campo de la inteligibilidad que impone a partir de la desidentificación con estas normas reguladoras y el desmantelamiento de aquellas con apariencia de sustancia; sin embargo, como se verá más adelante, la desnaturalización no implica necesariamente la subversión de la norma.

3.1.7.4 Interpelación

En la interpretación que Butler realiza de Althusser, el concepto de interpelación en este autor es el llamado que hace la norma para que el sujeto se produzca en relación con la sujeción a estos llamados interpelantes con el fin de entrar en el espacio social y ser reconocido. Para Butler, el llamamiento es ambivalente e impredecible en la producción de sujeción, a pesar del poder la fuerza obligatoria, la intromisión y violencia que la ley desprende, el sujeto interpelado en este mismo acto puede repudiarla, constituirse más allá del binomio obedecer/desobedecer el mandato que lo interpela. La sujeción tiene un sentido habilitante, es decir, que puede ocupar la ley de modos diversos, de tal manera que no sólo se rechace la ley sino también la quebrante y la obligue a una rearticulación que reinvierta y desplace sus pretensiones originales a partir de un cumplimiento hiperbólico; una repetición paródica o capacidad de acción.

Cuando se interpela a una persona a través de la cita ¡es un niño! se espera que se cumpla el ideal simbólico y la expectativa; el poder que confiere el llamado para que sea legible y viable no es una decisión “libre” de un sujeto sino es la obligación que se despliega de la fuerza de la cita “cuya compleja historicidad no puede disociarse de las relaciones de disciplina, regulación y castigo” (Butler, 2002, p.326). A pesar de esto, la ley no logra producir

enteramente lo que está nombrado u ordenado, incluso genera un exceso que no contemplaba crear, con el cual podría perder su rango performativo; esto significa que la norma es ambivalente. Si bien el individuo no puede escapar de manera voluntaria, es posible que tampoco acate la ordenanza de la ley en sentido estricto; se abre así un espacio para reelaborar la sujeción (Butler, 2002, p.184).

En el abordaje del capítulo El género en llamas: cuestiones de apropiación y subversión de su libro *Cuerpos que importan*, Butler (2002) analiza el filme *Paris en llamas* dirigido por Jennie Livingston. Los personajes del documental son personas gays, transexuales y travestis provenientes de comunidades pobres, latinas y negras en Nueva York de los años 80 que participan en concursos transformistas; compiten en categorías cuyo objetivo es personificar de la manera más original el “hombre” o la “mujer” “real” requerido según la categoría en la que se participa. Algunas se basan en normas sociales blancas como la clase, el estudiante de una universidad prestigiosa o el ejecutivo; o están marcadas por lo “femenino” o lo “masculino”; otras, en cambio, se basan en la cultura negra heterosexual como el “bangie” (p. 184).

Los cuerpos capturados por la cámara se producen y a la vez se violentan por la norma que intenta destruir lo monstruoso, aberrante, irregular; pero al mismo tiempo genera resquicios “en los que pueden parodiarse, reelaborarse y resignificarse esas normas aniquiladoras, esos ideales mortíferos de género y raza” (Butler, 2002, p. 183,184). Sin embargo, la parodia y la repetición que genera la desnaturalización del género no siempre terminan por subvertir las normas sino reidealizarlas.

En esta lógica el travestismo tiene un potencial en cuanto puede cuestionar “la verdad” del “sexo” y sus raíces heterosexistas cuando exhibe que hay un interior que no corresponde con el género; es decir, se expresa como contradicción que cuestiona aquella esencialidad. El género entonces no es ni verdad interna (algo oculto) ni se reduce a una apariencia superficial, más bien tiene un carácter variable entre lo psíquico y lo aparente que intentan ser enmarcados por la norma, sin lograr su objetivo (Butler, 2002, p. 328). Los concursos

transformistas que se muestran en el filme mencionado son un ejemplo de la ambivalencia de la norma. Estas personas ocupan la norma heterosexista, clasista y racista de manera diversa a través de la parodia, la transgresión; aunque también esta habitación paródica genera una réplica de las jerarquías sociales.

3.1.7.5 El género travestido: masculinidad y femineidad idealizadas

El género es travestido porque la imitación es parte central de la heterosexualidad del binarismo de género y de sus idealizaciones, que intentan imponerse por medio del disfraz de “originalidad” que se genera en las reiteraciones de esta norma, pero que no puede cumplir ni ocupar por completo. La idea del travesti, de la drag queen permite pensarse en si existe algo de original o natural en el género. ¿De qué manera los discursos sobre el género y la sexualidad naturalizan unos marcos para entender la masculinidad y la femineidad?

La matriz heterosexual ejerce violencia cuando establece restricciones que “no sólo producen sino que además regulan los diversos seres corporales” (Butler, 2002, p. 13), es así como se establecen unos ideales en cuanto al ser que incluyen el dimorfismo sexual, la idea de la complementariedad de los cuerpos (hombre/mujer); la aceptación o el rechazo sobre determinadas expresiones de la masculinidad y femineidad y la inscripción de tabúes como el incesto y la homosexualidad.

Esta matriz heterosexual está inscrita como “rejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan, cuerpos, géneros y deseos” (Butler, 2007, p. 292), determina qué cuerpos son legítimos y cuáles no según la coherencia que manejen entre el sexo, el género y el deseo: hombre, macho, masculino, que siente atracción por las mujeres o, mujer, hembra, femineidad, que desea hombres. La matriz opera por medio del binario macho-hembra, el cual no tiene el mismo valor cultural en ambos lados, sino que opera de manera jerárquica; ubica siempre a la mujer debajo, en un efecto naturalizado que no permite la transferencia de los atributos de una parte del binario a la otra. Aunque estas experiencias no pueden universalizarse porque

varían según los diferentes momentos históricos y contextos culturales; en todos estos la constante es la relación desigual entre hombres y mujeres.

El género no es la expresión naturalizada del cuerpo ni es una elección, sino es un acto performativo que está inscrito dentro de la matriz heterosexual, donde el individuo no es previo a la acción sino que se produce en el despliegue mismo de la acción, de este modo se descarta la idea de que existen unos géneros originales; el de la mujer cisgénero, y que hay otros que son meramente imitativos como por ejemplo, el de las travestidas porque no hay una identidad preexistente y primaria para poder comparar si algo corresponde o no a la idea “original” y definir si es verdadero o falso. Para Butler (2002) la parodia que se genera a partir del drag cuestiona la idea de que haya algo original y/o natural en el “ser mujer o hombre”; lo cual abre la posibilidad de desestabilización del género (p. 188). En este marco, tanto hombres-mujeres cissexuales como las-los travestidas están imitando una serie de normas e ideales producidas y reguladas socialmente, es decir, que las dos son copias.

La parodia tiene la capacidad de desnaturalizar estas prácticas idealizadas de género, “Así como las superficies corporales se representan como lo natural, estas superficies pueden convertirse en el sitio de una actuación disonante y desnaturalizada que descubre el carácter performativo de lo natural en sí” (Butler, 2007, p. 284) y la incapacidad de la norma de contenerlo todo, donde aquello que se ha mostrado como esencial u original también son meros efectos: como la heterosexualidad o los cuerpos inscritos en las categorías hombres y mujeres y su carácter ontológico. El hecho de que la heterosexualidad hegemónica deba repetirse para lograr el efecto que nombra, que establezca qué prácticas son repudiadas y cuáles no y que deba imitar sus propias idealizaciones, implica que su ideal no está acabado y que es una pretensión constituirse como originalidad, aunque no lo sea.

El género contiene, pero a la vez excede a la matriz heterosexual, es decir, que la sexualidad no siempre determina al género; empero no se debe descartar la relación -no causal ni reductora- entre ambos. La homosexualidad en estos momentos es más aceptada socialmente en varios países; sin embargo, lo que no se permite es que se pierda el género que le

corresponde: un hombre puede ser gay siempre y cuando no deje de ser “masculino” o, al contrario, una mujer puede ser lesbiana siempre y cuando no deje de lado su “femineidad”.

Los homosexuales se convierten en abyectos cuando son “afeminados” en el caso de los gays y tomboys en las mujeres lesbianas; estas personas se convierten en excesos que deben ser eliminados porque no responden a su género, de este modo, a través de la sexualidad se revisa e intenta estabilizar al género y viceversa, a partir de la revisión del género se regula la sexualidad. Dentro de las prácticas sexuales heteronormativas el hombre es quien ocupa la posición dominante, activa y la mujer está en posición de subordinación sexual, por lo tanto, es pasiva, posiciones que algunas veces permea las relaciones homosexuales como mecanismo de vigilancia del género (como la norma no puede contener lo que produce no siempre se da de esta manera). Aunque el género y la sexualidad se relacionen esto no se da de modo causal no siempre las relaciones sexuales determinan diferencias de género. Por lo tanto, a pesar de concebir su carácter relacionado algunas veces, otras, se hace necesario separar las dos esferas.

Para entender de manera dinámica la sexualidad y el género se debe partir de la relación entre la identificación y el deseo donde identificarse como “hombre” no implica necesariamente un nexo con el deseo de una mujer, o desear una mujer no implica una identificación “masculina”. En este sentido, “la matriz heterosexual se manifiesta como una lógica imaginaria que demuestra insistentemente que no puede ser manejada” (Butler, 2002, p. 336), porque necesita que la identificación y el deseo sean contrarios: hombre que ama a mujer, pero no existe sólo una forma de masculinidad o feminidad, es más, existen variaciones en las identificaciones “masculinas” y “femeninas” no hay universales que indiquen que ser hombre o mujer se da en una única dirección ni las identificaciones con el deseo no son únicas, en el caso de las relaciones homosexuales, las identificaciones gays o lesbianas son bastante variadas que describe un juego, una variación y la desestabilización de las identificaciones masculinas y femeninas. (Butler, 2002, p. 336).

En últimas, las relaciones de género y sexualidad deben concebirse de manera relacionada pero no causal ni reducida sino dinámica en su interrelación constitutiva, pero además tanto

el género como la sexualidad, deben ser analizados dentro de un marco de poder más amplio que incluye la interacción y la articulación de otros regímenes; como la raza, sectores geopolíticos específicos entre otros para evitar centrarse en un solo ámbito que excluya a los demás y no permita ver los intersticios por medio de los cuales surgen unos otros excluidos.

3.1.7.6 Producción del Sujeto: deseo

En el documental *Paris en llamas* los-las participantes de los concursos transformistas buscan ganar en la categoría en la que compiten a través del elemento de autenticidad de modo tal, que puedan ocultar que el personaje encarnado es una imitación y logren producir un efecto naturalizado donde la representación y el ideal no se logren distinguir. Sin embargo, estas parodias sobre hombres y mujeres de clase media-alta heterosexuales no necesariamente se convierten por sí mismas en un acto de subversión, toda vez que “el travestismo bien puede utilizarse tanto al servicio de la desnaturalización como de la reidealización de las normas heterosexuales hiperbólicas de género” (Butler, 2002, p. 184). En las prácticas trans, si bien pueden incluir elementos que cuestionen algunas normas de la matriz de género, también puede contener otros que las idealicen.

Dentro de la competencia de baile existen unos sujetos que se desean alrededor de lo que consideran como auténtico, empero estas normas a alcanzar, que son los estándares por medio de los cuales se evalúa a los participantes, al igual que el deseo, son fantasmáticas; necesitan y se sostienen gracias a estos ideales (fantasías) para seguir siendo consideradas como auténticas. El sujeto de la competencia no sólo se constituye en torno a la diferencia sexual, sino también de manera imbricada alrededor de las normas de clase y raza y, las normas simbólicas por medio de las cuales se evalúan al sujeto también son concepciones del sexo intersectadas por la raza. (Butler, 2002, p. 191).

Butler afirma según el argumento previo que “*París en llamas* no documenta ni una insurrección eficaz ni una resubordinación dolorosa, sino una coexistencia inestable de ambas” (Butler, 2002, p. 199). Esta coexistencia de contrarios está relacionada a la

complejidad de los actos y como tal de la agencia, la cual no está determinada únicamente por la reproducción o la subversión, sino que es más complejo, esto es, que hay efectos que los personajes no logran determinar de manera previa y que pueden contener efectos incluso contrarios.

En este sentido el travestismo puede ser desnaturalizante de la matriz heterosexual porque revela el carácter performativo del género y demuestra que “ser mujer u hombre” se han mostrado de manera “original”, pero son simples efectos creados en el acto mismo de la repetición, también devela que la coherencia entre el sexo y el género y la prohibición de cruzar de una parte del binario a otra son supuestas y no esenciales, además el travesti se apropia “de las normas racistas, misóginas y homofóbicas de opresión y a la vez las subvierte” (Butler, 2002, p. 188,189); pero el travestismo por medio del acto de la imitación asimismo puede reforzar la división binaria al intentar encajar en una u otra categoría del binario. Es así, como la parodia trans es ambivalente; puede desestabilizar algunas normas de la matriz heterosexual y dejar intactas otras, incluso puede llegar a reproducirlas.

El género es travestido porque produce la noción de originalidad por medio de la fuerza de la performatividad, aunque esto no es suficiente, porque el género puede tener manifestaciones que escapan a esta interpretación como las operaciones psíquicas del mismo que se organizan a partir de la negación y el rechazo que conforman la melancolía de género, en el caso del performance del travesti “lo que se exterioriza o manifiesta sólo puede entenderse haciendo referencia a lo que ha sido excluido del significante y de la esfera de la legibilidad corporal” (Butler, 2002, p. 329).

¿Es la actuación del travesti una melancolía de género? La melancolía es la nostalgia por una pérdida a la que no se le hizo luto, por lo tanto, hay un apego para no dejarlo ir, es una pérdida no reconocida que se incorpora en la identificación que se adopta y que idealiza al género porque no es posible ocuparlo por completo. El travesti hombre que actúa como mujer sabe que nunca podrá llenar por completo el género que personifica por lo tanto realiza una alegoría frente a aquello que no puede dejar ir; el “hombre” que actúa como “mujer” se resiste a soltar aquello que perdió, en este sentido, la identificación de eso que no se tiene y se

despliega por el travestismo es una de las formas de fijar la heterosexualidad y el género binario donde las actuaciones hiperbólicas femeninas o masculinas que acogen el objeto fantasmáticamente y excluyen la posibilidad de la homosexualidad que se desprende de la melancolía heterosexual, “en este sentido, la lesbiana melancólica “más auténtica” es la mujer estrictamente heterosexual y el gay melancólico “más auténtico” es el hombre estrictamente heterosexual” (Butler, 2002, p. 331).

El hombre y la mujer heterosexual son figuras que no pueden llorar la pérdida del amor homosexual, en el caso del primero “llega a ser (imita, cita, se apropia y asume el rango de) el hombre al que “nunca” amó y cuya pérdida “nunca lloró” (Butler, 2002, p. 331) En este sentido la violencia que se despliega producto de la homofobia contra hombres homosexuales implica una relación de amor/odio en contra de aquello que se perdió, pero nunca se hizo el duelo.

Venus Xtravaganza, una mujer trans que aparece en el documental era aclamada dentro de las competencias porque podía engañar al ojo inexperto y pasar por una “auténtica mujer”, a pesar de esto, es asesinada aparentemente por algún cliente a quien no pudo convencer de esta autenticidad. Para Venus, ser mujer no es algo temporal de concurso, ni mucho menos una parodia que expone las normas que la degradan, sino que su deseo está enfocado en alcanzar esta legibilidad, para lograrlo, quiere cambiarse de sexo y de esta forma acercarse más a eso que considera como “original”. Pero además desea casarse, tener una casa, un esposo que la cuida e hijos. La posición de Venus no implica una parodia que desplaza, sino que reconsolidada las normas de género y de sexo toda vez que su deseo es encarnar el marco normativo de la heterosexualidad, el mismo que la lleva a la muerte.

Según toda esta lógica, para esta investigación surgen los siguientes interrogantes: ¿cómo se constituye el deseo fantasmático de querer ser un “hombre real” en los filmes?, ¿qué promesas fantasmáticas se desean alcanzar?, ¿qué hace o debe hacer para lograrlo?, ¿cómo son deseados los sujetos por los otros personajes? ¿con cuáles otros marcos de legitimidad se articula el deseo?

3.1.7.7 Articulación del género, la raza y la clase.

Las normas simbólicas que prefiguran al sujeto no son decididas por este de manera coherente, toda vez que se moviliza a través de diferentes identificaciones que lo producen como el sexo, el género, la raza y la clase, las cuales se instituyen y se sostienen gracias a la iterabilidad de las actuaciones del sujeto que busca de manera fantasmática esa supuesta promesa de autenticidad (Butler, 2002, p. 192).

El género en el caso de Venus, “es el vehículo de la transformación fantasmática de ese nexo de raza y clase, el sitio de su articulación” (Butler, 2002, p. 190,191), es así, como se genera una posibilidad fantasmática de acceder a unos privilegios de clase y raza que no tiene en ese momento y por los que es violentada. Encarnar una “mujer real” le permite pensar una promesa fantasmática del “rescate de la pobreza, la homofobia y la ilegitimación racista” (Butler, 2002, p. 191). Venus no sólo quiere acceder a lo que considera que es una “auténtica mujer” sino a la promesa fantasmática de los privilegios de clase y raza que conllevaría serlo. Suponiendo que Venus, lograra transformar su sexo obteniendo una “autenticidad” relacionada con su cuerpo, no escaparía a la violencia y exclusión que le significaría la norma simbólica que la enmarcaría como mujer latina, es decir, el hecho de llegar a alcanzar la promesa fantasmática no implica que supere las demás normas simbólicas. Del mismo modo el “ser un hombre auténtico” que no ocupa cierta posición económica o en la construcción de la idea de raza; no es blanco, tampoco podrá superar estos marcos como la clase y la raza que lo degradan; aunque lo ubica en una posición de mayor privilegio que la de la mujer pobre, negra y/o latina en el marco de legibilidad cultural.

Una mujer negra y lesbiana de ninguna manera se constituye como una promesa fantasmática de privilegio y por lo tanto de deseo, estas se excluyen de todo marco de inteligibilidad, se producen en el marco de la abyección. La idea fantasmática de querer encarnar una mujer negra creyendo que tiene una posición de poder y por medio de la cual se puede encontrar un hombre protector, desdibuja la situación real que afrontan las mujeres negras intersectadas

por la marca de raza; es decir que la norma simbólica en este caso se erige como una negación de las condiciones materiales reales de lo que implica ser mujer además negra (Butler, 2002, p. 191). En esta situación hay un exceso fantasmático que se produce según Butler, por una lectura equivocada del mapa social de poder donde se asume que “ser una auténtica mujer” va acompañada de forma inherente de privilegios sociales, de clase y protección.

Esta articulación que propone Butler es ampliada por la interseccionalidad (desarrollada en un apartado previo) que se funda como crítica de la universalidad del sujeto del feminismo; mujer blanca, heterosexual, de clase media-alta que abarcaba a todas las mujeres y desconocía aquellas experiencias marcadas por las diferencias de clase, raza y sexualidad de otras mujeres que no entraban dentro de este sujeto universal. La interseccionalidad permite comprender de manera imbricada los diferentes sistemas de opresión, que entendidos de manera separada o por categorías desdibuja a determinados sujetos.

3.1.7.8 Marcos de guerra

Colombia es un país caracterizado por su prolongado estado de guerra que atraviesa e influencia diferentes épocas y contextos sociales, políticos y económicos que han sido de inspiración para la producción de diversos filmes no sólo documentales sino también de ficción, que incluyen en sus narrativas este escenario de enfrentamiento armado; en especial el conocido como conflicto armado.

A partir de la idea de marcos, Judith Butler articula la relación entre guerra y las culturas visuales para replantear la noción de materialidad, en el sentido de que no se considera que algo/alguien esté vivo o muerto sin relacionarse con el marco; lo que este circunscribe no es sólo la organización de la experiencia visual también es el mecanismo mediante el cual hay vidas que se pueden reconocer como aprehensibles, legibles, vivibles, pensables, necesarias, reales y otras que no. El asunto no se da en la lógica de exclusión/inclusión de personas dentro de las lógicas normativas existentes “sino considerar cómo las normas ya existentes asignan reconocimiento de manera diferencial” (Butler, 2010, p.20).

Por lo general hablar de guerra implica mencionar los instrumentos materiales con los cuales se causa daño (armas), pero es difícil imaginar que las cámaras también sean instrumentos para hacer la guerra, es decir, se considera que por una parte se desarrolla la guerra y por otra su representación, entendiendo a la cámara como instrumento que manipulan las personas y que poseen una materialidad diferente de los instrumentos con los que se destruye. Sin embargo, en línea del planteamiento de Butler (2010), habría que cuestionar el papel de la cámara no como objeto que asiste a la guerra sino como agente que convierte a las personas en instrumentos visuales útiles y desechables al mismo tiempo; además que se configura como extensión de esa materialidad de la guerra.

El control de las dimensiones visuales y narrativas implica no sólo intervenir la comprensión de la guerra por medio de lo visual y auditivo, sino también establecer qué criterios conforman la realidad misma (aquello que puede ser visto y oído) (Butler, 2010, p. 13). Por una parte, hay una ubicación epistemológica cuando se escuchan o se ven noticias o sucesos de guerra (algunas veces puede fragilizarse), por otra parte, está la posición de pasividad del espectador del que se espera que acepte tanto la constrictión que impone el marco como la interpretación presentada como realidad. Esta regulación de la comprensión de la violencia en sí misma se hace violenta al igual que las armas, no en el sentido del daño físico sino en cuanto a la idea de penetración; en este sentido, podría afirmarse que hay varios instrumentos para hacer la guerra, entendiendo la materialidad y la violencia de manera diversa.

Para comprender los marcos que se producen en el cine sobre conflicto armado como parte de la materialidad de la guerra, es necesario ver el contenido entrelazado con el modo en que se exhibe la violencia porque también se da de manera encuadrada, la construcción de la comprensión pública de la violencia no sólo se da como objeto de consumo, sino que permite asimismo la inteligibilidad de la guerra. Para lograr un encuadre específico se expulsa cierto contenido que deslegitima o desrealiza otras visiones de la guerra, es decir, que el contenido antes de su aparición ya ha sido moldeado. En este sentido el marco que encuadra la guerra muestra lo que es, la manera en que debe interpretarse y su justificación. La función del marco además del contenido y la forma de su exhibición elabora una estrategia de contención;

en tanto produce y hace cumplir de un modo selectivo aquello que contará como realidad y aunque no siempre pueda contener lo que trata de hacer visible y legible, deja afuera e instrumentaliza otras versiones de la realidad.

Los marcos son múltiples y dinámicos, pueden variar, se pueden modificar al igual que su encuadre, funcionan a partir de la reiteración esto implica que la materialidad nunca se da de manera completa, lo que genera fisuras, por lo tanto su inestabilidad y la posibilidad rematerialización (Butler, 2002, p.18); los marcos “solo pueden circular en virtud de una reproducibilidad, y esta misma reproducibilidad introduce un riesgo estructural para la identidad del marco como tal” (Butler, 2011 p.44), lo que pone en entredicho su validez - aunque esto no implica que de manera determinista se vaya a romper y dejar de producir los efectos que nombra-, pero esta extraña ruptura con el contexto, hace que el marco cada vez que se reproduce se rompa a pesar de intentar reorganizarse no puede contener todo lo que quiere transmitir, contener, determinar etc.

En la época digital, la reproducibilidad del marco no se puede controlar lo cual abre la posibilidad de rearticulación y puede crear incluso los efectos contrarios a los que se tenían establecidos con su origen; al estar la imagen expuesta y su circulación incontrolada se pueden generar otros modos de exhibición que pueden hacer frágiles los motivos de la guerra; socavar la capacidad de centrarse en los efectos de la guerra hasta naturalizar la guerra y sus efectos (Butler, 2011, p. 17). Esta vulnerabilidad y en sí misma su inteligibilidad radica la posibilidad de fisurarse, de abrir paso a la posibilidad de subversión o su instrumentalización; “lo que se da por supuesto en un caso se tematiza críticamente, o incluso incrédulamente en otro” (Butler, 2010, p. 26).

Esta posibilidad de desestabilizar el marco consiste en la interpretación de “framer framed”, enmarcar el marco, esto es, que se ponga en tela de juicio, desenmascarar que nunca incluyó el escenario que pretendía contener, de este modo realizar un desplazamiento crítico que perturba al marco, a partir de aquello que excede este enmarque de los contextos, donde lo de afuera suple y es constitutivo de lo que está adentro y que no está completo.

Para preparar el terreno epistemológico y afectivo para la guerra se debe preparar y estructurar la comprensión pública de lo que es la guerra a través de la producción del campo sensorial; el sonido y la imagen son piedras angulares para la producción de una realidad que justifique el apoyo y el consenso sobre la guerra y evite la organización de revueltas en contra, “En cierto modo, toda guerra es una guerra sobre los sentidos. Sin la alteración de los sentidos, ningún Estado podría hacer la guerra” (Butler, 2011, p. 20).

Una guerra implica la privación de la vida de las poblaciones que se enmarcan por un marco como “objetivo”, que les atribuye el estatus de objeto y les extrae su humanidad, de este modo, se precisa qué vidas deben ser conservadas y cuáles no. Con estas marcas la guerra no sólo produce sino reproduce la precariedad de los cuerpos en tanto clasifica unos que merecen ser llorados y otros que no, porque son producido como desechables, sosteniéndolos en el límite de la muerte, usando sus cuerpos como escudos para justificar el ataque en el que se ven implicados civiles; aunque no se aniquile a toda la población para mantener esa precariedad como normalidad para luego dominarla, empleándola como mano de obra barata en su propia reconstrucción y al servicio de los que perpetraron el conflicto.

En este sentido, los cuerpos también son precarios y vulnerables, no obstante, algunos están más sujetos a la precariedad que otros, es decir, que adolecen de los mínimos de asistencia económica y social, razón por la cual están más expuestos al daño, la violencia y la muerte; es una condición políticamente inducida (Butler, 2010, p. 46). La precariedad es una condición compartida de interdependencia por todos porque dependemos unos de otros para existir, somos precarios desde que nacemos, hay una condición compartida de vulnerabilidad en la cual, “mi existencia no es solamente mía, sino que se puede encontrar fuera de mí, en esa serie de relaciones que preceden y exceden los límites de quién yo soy” (Butler, 2010, p. 72), esto nos expone no sólo frente a aquellos que conocemos sino también con los que no conocemos (Butler, 2010, p.30) y por lo tanto, no podemos controlar.

El cuerpo se sostiene a través de las relaciones sociales, si ese otro no me reconoce como humano, se entra a considerar la posibilidad de poder vivir una vida digna, lo cual revela una condición precaria. En este sentido el cuerpo tiene una condición pública atravesada por un marco de inteligibilidad que reconoce unos cuerpos y otros no. Si bien este marco es dinámico, organiza y decide qué vidas son legibles y cuáles no.

La vida misma está expuesta a una vulnerabilidad maximizada de manera arbitraria a causa de la violencia de Estado y otras amenazas de las que este no protege. Aquellos que no viven su género según las normas de inteligibilidad cultural están más expuestos a ser violentados: un cuerpo interpelado como varón, que se identifica más con las normas de la feminidad, y que desea cuerpos masculinos podría llevar una vida invivible respecto a aquellos que se sitúan acorde a las normas sexo-genéricas. Luchar contra la norma o adherirse a ella marcará el espacio de aquello que se concibe como humano, una categoría que va más allá de un atributo individual; es aquello que se construye a partir de la relación con otros y admite unas vidas vivibles y otras invivibles.

Los marcos por medio de los cuales se concibe la guerra definen no sólo aquello que se excluye y establece los bordes, sino también marca “los límites de lo pensable” (Butler, 2010, p. 24), cuándo una vida se puede considerar como pensable o impensable, definir estas fronteras permite que hacer la guerra y eliminar a los impensables resulte más fácil porque no son merecedores de duelo. Estas muertes no se consideran como violentas sino justificables.

Evaluar y pensar la guerra en términos de cifras, implica también que estas enmarcan y desenmarcan las vidas que son tolerables de ser perdidas y las que no, estas últimas, son las vidas que son contadas en el sentido de que se consideran como valiosas, en últimas contar no importa cuando los cuerpos están enmarcados como instrumentos, como desechables y en últimas se justifica su destrucción porque se producen como una amenaza del cuerpo que cuenta como vida. Butler no está de acuerdo en que una vida vale más que otra, sino que en sí misma la vida debe ser protegida ubicando como cuerpos dignos de ser vividos, más que

como partes de una metralla o como escudos que reciben los ataques, porque de esta manera se les sustrae de su vida incluso antes de perderla o poder vivirla.

Pienso, por ejemplo, en el marco de la guerra contra Venezuela, la noticia que se genera sobre la presentación del informe por parte del gobierno colombiano en cabeza del presidente Iván Duque ante la ONU, donde probaba por medio de un material fotográfico el vínculo de Venezuela con la guerrilla del ELN. La credibilidad del documento se rompe cuando producto de su circulación en diferentes diarios, se confirma que varias de las fotos incluidas en el informe son falsas porque no correspondían con los hechos que se estaban narrando. El marco que pretendía probar los vínculos de Venezuela con las guerrillas colombianas se rompe, sin embargo, esto no puso fin a la guerra contra Venezuela, en este caso el marco se reconfiguró e intentó sacar de su encuadre este suceso: se piden disculpas, se dice que eran fotografías de contexto, etc. Pero esta ruptura genera mayores posibilidades para que las personas no acepten de manera afectuosa esta guerra, aunque también podría suceder que este suceso pase inadvertido y el marco continúe produciendo los efectos que nombra.

Estos marcos de interpretación se reproducen en el cine, el cual puede ser una materialidad extendida de la guerra en tanto precariza unas vidas o una poblaciones y establece la diferencia entre lo pensable o impensable de una vida en relación con su pertenencia a un grupo armado, por las marcas de raza, clase, sexualidad y género, por las etiquetas que se producen al vivir en un espacio geopolítico asociado como territorio enemigo, pueden justificarse como merecedoras de exclusión social, de dolor y hasta de la muerte. En consecuencia, cabría preguntarse sobre los filmes que se analizan y en el marco que producen y reproducen: ¿qué vidas merecen ser vividas y cuáles no?, ¿qué cuerpos son valiosos?, ¿cómo se construye la idea de población objetivo?, ¿qué marcas hacen que una vida sea considerada como pensable de dejar de existir?, ¿cómo produce el cine colombiano el marco de la inteligibilidad de las masculinidades en relación con el conflicto armado?

3.2 Estudios sobre el conflicto armado colombiano

3.2.1 Trabajos pioneros sobre la violencia en Colombia

Son abundantes los estudios que se han realizado sobre el conflicto armado en Colombia, en esta literatura existen diversos enfoques teóricos y metodológicos para la explicación e interpretación de este fenómeno. En este apartado se realiza una breve exposición acerca de algunos desarrollos investigativos sobre esta temática y se presenta la perspectiva desde la cual se asume el conflicto armado en función de la investigación que se propone.

En el trabajo desarrollado por Jaramillo, se hace un seguimiento sobre los acontecimientos del conflicto armado a partir de dos acontecimientos: la creación de la Comisión Nacional Investigadora de las Causas y Situaciones Presentes de la Violencia en el Territorio Nacional mediante el decreto 0165 del 21 de mayo de 1958 y la publicación del libro *La Violencia*. Respecto a la comisión, esta fue encabezada por la Junta Militar de transición. La investigadora como se le conoció a la Comisión estaba conformada por integrantes de los partidos liberal y conservador, la Iglesia Católica y las Fuerzas Militares. (Jaramillo, 2012, p.36). Sus fines fueron: realizar una radiografía local, regional y nacional de la violencia y llevar a cabo “procesos de pacificación, rehabilitación y asistencia social humanitaria en las zonas más afectadas, especialmente los departamentos de Caldas, Quindío, Risaralda, Valle del Cauca, Cauca, Huila, Santander y Tolima”, (Jaramillo, 2012, p.37) pero no escapó a los propósitos de la naciente alianza de los partidos tradicionales; por esta razón, la Investigadora jamás realizó un informe oficial escrito.

El libro *La violencia* tomos I (1962) y II (1964) fueron escritos por Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna. Es considerado por algunos especialistas como el estudio pionero sobre la problemática del conflicto armado. Este texto realiza un análisis sobre La violencia que vivió el país durante los años 30 al 58 y se publica en los inicios del Frente Nacional. En este sentido, el libro se convirtió en una plataforma de denuncia que incluía algunos de los hallazgos de La investigadora y los acopló con aspectos etnográficos,

sociológicos y aspectos jurídicos, Según la formación y enfoque de cada autor, es así como este texto “pasaría a convertirse en el primer relato emblemático académico de la violencia en un país latinoamericano y en uno de los mojones fundacionales de la ciencia social profesional en el país” (Jaramillo, 2012, p. 39). El carácter explicativo del libro tenía como fin “estudiar las causas objetivas, próximas y remotas del fenómeno (...) para construir una visión explicativa sobre el pasado, el presente y el futuro de la Nación” (Jaramillo, 2012, p. 39,41).

A diferencia de otra literatura que se venía escribiendo respecto al tema, la cual pretendía mostrar una responsabilidad compartida entre los partidos y de este modo evitar la particularización de la responsabilidad, este libro quiso mostrar este periodo como un proceso social “haciendo una radiografía de lo sucedido desde “diversos ángulos”, más allá de las visiones de “cada uno” sobre dicho periodo” (Jaramillo, 2012, p. 43), a partir de testimonios de campesinos que habían tomado las armas, combatientes y líderes políticos. Pone la cuestión agraria como la causa estructural de la violencia. De este modo, este texto se convierte en vehículo de la memoria del país y “deja el embrión explicativo de muchas vetas para las nascentes ciencias sociales del país: las guerras, las negociaciones, las amnistías, los actores, las dimensiones estructurales del conflicto, los desplazamientos, los despojos, las colonizaciones, la degradación de los grupos y el conflicto armado”. (Jaramillo, 2012, p. 47) La importancia de *La violencia en los posteriores escritos sobre el conflicto armado* radica en las implicaciones que tiene en la construcción de la memoria en un país que para la época en que se escribió el texto continuaba en guerra, es decir, era una historia de guerra dentro de la guerra misma que venía en desarrollo paulatino (Jaramillo, 2012, p. 48) y que para ese momento se convirtió en una molestia para la élite política y la iglesia católica.

En la década de los setenta no se conocen estudios debido al panorama de represión en el país. El único texto que circulaba era *El libro negro de la represión* escrito por el Comité de Solidaridad con los Presos Políticos (CSPP) el cual se considera uno de los primeros informes sobre derechos humanos en el país. En este texto se documentó y publicó las violaciones a los derechos humanos por parte del Estado a la población. En la década de los 80 resalta la

labor de la Comisión de estudios sobre la violencia y el informe Colombia: Violencia y democracia es un informe presentado al Ministerio de Gobierno en 1987 describe y caracteriza las violencias en Colombia.

3.2.2 **Análisis de las perspectivas investigativas sobre el conflicto armado**

El ensayo Hacia la verdad del conflicto: Insurgencia guerrillera y orden social vigente escrito por Víctor Manuel Moncayo, surge de los informes generados a partir de las investigaciones ya realizadas en el territorio, que fueron presentados en la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas (CMHV), creada en la mesa de conversaciones de la Habana, allí se abordan diversas posiciones respecto a la génesis y causalidades del conflicto armado; desde la tensión entre “sistemas o estructuras y actores o motivaciones individuales, para plantear luego la dualidad insurgencia-contrainsurgencia como elementos propios o congénitos del orden social vigente y, por consiguiente, como dimensiones indisociables de la explicación histórica del conflicto” (Moncayo, 2015, p. 12).

Según este texto las causas que llevaron al desarrollo del conflicto armado en Colombia se han concebido desde dos posiciones: la primera, aquella que aduce que esta situación proviene del orden social, el cual es básicamente capitalista mirada que no alcanza a ser de corte estructuralista toda vez que “ (...) este enfoque privilegia la existencia de un sistema social determinado, como necesario referente de los procesos y acciones que acontecen en una sociedad dada, sin determinismos mecánicos ni causalidades directas, pues no existe analogía alguna con lo que acontece en el mundo físico” (Moncayo, 2015, p. 13).

La segunda posición es aquella que argumenta que el conflicto armado se desarrolló de manera independiente al orden social, entiende que el contexto o las estructuras no han incidido de ninguna manera en su desarrollo. Aquí prevalece la voluntad individual de los actores basada en una pluralidad de propósitos, de este modo se aleja de la posición estructural. Existe otra reflexión que maneja la dicotomía entre sistema/actores, pero ubica principalmente las diferentes voluntades y motivaciones de los sujetos que actúan en el

conflicto, esto es, se favorecen los factores subjetivos toda vez que son diferentes en cuanto a su protagonismo y las motivaciones para pertenecer a uno u otro grupo armado.

Otra explicación sobre la génesis del conflicto armado aboga por el fenómeno de la exclusión social para justificar el origen del conflicto armado y los relaciona con fenómenos como el narcotráfico y el secuestro (el narcotráfico es tomado como un medio de economía no como actor armado). Asimismo, se ha gestado una teoría que cita que las causas del conflicto son diversas “confronta al Estado con las organizaciones armadas subversivas, usando cada una de las partes el mayor número de posibilidades para alcanzar la victoria; o la aproximación al conflicto como enfrentamiento de guerrillas, Estado, paramilitares y narcotraficantes, alimentado por la debilidad e imperfección del Estado y el comportamiento de las elites dominantes” (Moncayo, 2015, p. 15).

Existen otras posiciones que resaltan una específica dimensión como causal del enfrentamiento armado como la injerencia de Estados Unidos o la cuestión agraria en el país. (Moncayo, 2015, p.15) Estas últimas aproximaciones detentan un análisis desde una óptica más amplia que contempla un intervalo de mayor espacio de tiempo “desplaza el análisis de los sujetos o agentes o de las presentaciones historiográficas, a las estructuras, a las redes de relaciones sociales, enlazando múltiples explicaciones causales mediatas o derivadas”. (Moncayo, 2015, p. 15)

Estas últimas tesis abogan por la vigencia del orden social capitalista el cual es enfrentado por las prácticas subversivas. Esta es la tesis que se defiende en el ensayo de Moncayo, en el cual se considera que es el orden social el detonante de la conflictividad del país y el surgimiento de la subversión, por lo tanto las causalidades del conflicto armado para este autor van más allá de ser “el resultado de decisiones subjetivas ni del consenso, ni sólo una construcción institucional, sino un producto histórico que ha echado raíces en Colombia, como en los distintos espacios y colectivos del planeta, en momentos temporales distintos, con características relativamente comunes pero con importantes y significativas especificidades” (Moncayo, 2015, p. 16).

En cuanto a la dualidad: insurgencia/contrainsurgencia según el enfoque que se emplee denota significaciones diferentes, aunque siempre los dos conceptos se encuentran en lados opuestos y conforman los actores del conflicto armado, cada lado en defensa o contraposición al orden social vigente (Moncayo, 2015, p. 17).

La insurgencia o subversión es aquel lugar de resistencia que puede ser aceptada por el Estado o no cuando su propósito es romper con la normalidad a través de la violencia para sustituir ese orden por otro. En el caso colombiano la ruptura se da a partir del problema agrario el cual se va extendiendo hasta anhelar el cambio de toda la sociedad, propósito truncado muchas veces por la economía de los narcóticos y el paramilitarismo. Esta situación de violencia ha sido cotidiana en la historia de Colombia y abarca las guerras civiles del siglo XIX generales, locales e internacionales (con Ecuador y en el siglo XX con Perú), pasando por la guerra bipartidista de los 40 y 50 para llegar a la gesta del conflicto armado y la participación de “organizaciones guerrilleras, los paramilitares, los carteles y agrupaciones de la economía de los narcóticos, y la acción militar y policiva del Estado, con el apoyo económico y técnico de los Estados Unidos de América” (Moncayo, 2015, p. 18).

El surgimiento de la insurgencia del conflicto armado se encuentra en las FARC y su actuación en el territorio de Marquetalia en mayo de 1964, organización que detenta sus raíces desde el conflicto del campesinado, la violencia bipartidista, huellas que también influyen posteriormente otras organizaciones guerrilleras como el ELN y el EPL. Algunos informes no asocian la insurgencia como manifestación del orden social sino como anomalía superable (Moncayo, 2015, p. 19), pero no cuestionan la existencia misma del sistema económico capitalista sino a una incapacidad del gobierno de garantizar mínimos de existencia o producto de factores de exclusión.

Otros informes por el contrario sí manejan la relación subversión-capitalismo como respuesta a este último, la cual puede ser violenta o no, u otros para quienes se centran en la

contrainsurgencia como parte del sistema, o la justifican a través del problema agrario en Colombia.

Moncayo, no está de acuerdo con la posición de Pecaut, ampliada en el informe de Duncan, quien argumenta que los conflictos armados son producto del interés por la apropiación de bienes y que los argumentos sociales, políticos e ideológicos nada tienen que ver toda vez que estas organizaciones han utilizado prácticas como el secuestro y el narcotráfico para lograr esos fines económicos. Si se acoge esta teoría la guerrilla sería más una organización criminal que subversiva que busca el lucro económico.

Moncayo sostiene que en la mayoría de los informes se asocia el surgimiento de la guerrilla al problema agrario “a las nuevas condiciones del desarrollo del capitalismo en la segunda posguerra, a la consolidación del mismo durante el Frente Nacional, hasta llegar a las circunstancias más contemporáneas de la nueva fase global del capitalismo” (Moncayo, 2015, p.21), en este sentido, las guerrillas representaron una alternativa al orden social capitalista; “no puede desconocerse por la práctica tributaria sobre las organizaciones de la economía de los narcóticos, o por otras formas de captación de recursos de algunos sectores de la sociedad, seguramente tipificadas como delictivas pero esencialmente conexas o asociadas al propósito subversivo del orden y no a finalidades independientes y autónomas de lucro o enriquecimiento” (Moncayo, 2015, p.21).

La contrainsurgencia por su parte, es considerada como la expresión del malestar del sistema social producto del sistema imperante, a diferencia de la insurgencia/subversión no está relacionada a un momento específico sino que hace parte de todo el siglo XX comenzando por las prácticas de policías subnacionales que ejercían labores como agentes privados en las luchas bipartidistas, posteriormente se asumen bajo la modalidad de autodefensa creadas legalmente por decreto hasta 1989 para llegar a consolidarse como las Cooperativas de Seguridad CONVIVIR del 94 al 99. Algunos autores rastrean la contrainsurgencia por medio de la aparición de la Ley 69 de 1928 o Ley heroica o de defensa social como estrategia

contrainsurgente la cual ampara la masacre de las bananeras ese mismo año. (Moncayo, 2015, p. 23-24).

En el informe de Pecaute se identifica los inicios de esta situación en el año 1936 en los discursos de Laureano Gómez que defendían, y estaban en consonancia con el franquismo, y se materializa cerca de los años 48 hasta el 58 idea permeada por la guerra fría para ilegalizar el partido comunista producto de los discursos promovidos por la iglesia católica, se conforman los cuerpos privados de las fuerzas armadas conocidas como los chulavitas o los pájaros de ideología conservadora y la expedición del Estatuto de seguridad (Moncayo, 2015, p. 25). Asimismo, esta amenaza continuó permeando el panorama hasta llegar al gobierno de Rojas Pinilla y el periodo denominado como Frente Nacional donde hubo injerencia de Estados Unidos para la contención subversiva según el informe de la CIA 1959-1960.

La Ley 135 de 1961 para la reforma agraria producto de la alianza y presión con Estados Unidos, es encabezada por Lleras Restrepo y hace parte dentro de la larga lucha por la tierra desde los años 20. Esta reforma buscaba dar prioridad a la mediana propiedad y debido al descontento de los conservadores al considerar que esta ley enfrentaría a propietarios y campesinos no logró su cometido en cambio, se acrecentó más la concentración de la propiedad (Molano, 2015, p. 179) y se acrecentó la colonización de tierras y el fortalecimiento de las agremiaciones campesinas.

Frente al miedo de la conformación de las repúblicas independientes que en palabra de Gómez desconocían la soberanía del Estado se conforma en alianza con Estados Unidos el Plan Lazo de 1964 que autorizaba a la fuerza pública el control del orden público y por consiguiente la toma de Marquetalia para recuperar otros territorios a través del establecimiento permanente del Estado de Sitio, establecido por medio de la Ley 48 de 1968, inicia el enfrentamiento constante con la naciente guerrilla, esto generaría en los años 70 la conformación de los grupos de autodefensa legalizados por medio del Decreto 356 de 1994 dando paso a las Cooperativas de Vigilancia y Seguridad Privada (Convivir) actúan del 94 al

99 con vínculos cercanos con el narcotráfico, se alían con el paramilitarismo cuyos integrantes pertenecían a altas esferas sociales, políticas y militares del país.

La relación del Estado y sus agentes con la conformación de grupos ilegales como estrategia contrainsurgente y la colaboración de sus agentes armados legales para el despliegue de operaciones militares. El Estado se considera como débil razón por la cual viola sistemáticamente Derechos Humanos.

Existen otras tendencias como la de Duncan, Jorge Giraldo y Torrijos que señalan la insurgencia y la contrainsurgencia como organizaciones establecidas para acceder a recursos económicos a través de actos ilegales, de este modo se elimina el componente político e ideológico que pudieran tener estos grupo, en el caso de la contrainsurgencia: la defensa del orden social existente relacionado con la acción del Estado, es decir, que las motivaciones de pertenencia son meramente personales incluso algunos las asocian a desórdenes mentales, como lo plantea en su informe Torrijos, (Moncayo, 2015, p. 26) o señalan sus inicios como respuesta a acciones subversivas como el secuestro contra narcotraficantes o sus familiares dando origen a organizaciones contrainsurgentes como Muerte a Secuestradores (MAS), quienes posteriormente se nombrarán anticomunistas cuando comienzan a participar en acciones con la fuerza pública y se fortalecen con la autorización legal para las CONVIVIR y la organización de las AUC en todo el territorio.

El informe Estrada “encara la contrainsurgencia, no como un problema individual ni como imperfección o desviación de las prácticas estatales, sino como una dimensión estructural de la sociedad capitalista” (Moncayo, 2015, p. 28), toda vez que considera que la misma naturaleza del orden social es violenta porque se basa en la desigualdad, razón, por la cual ubica de forma antagónica a quienes desean preservarlo contra aquellos que lo quieren derribar. El bloque que desea salvaguardar y reproducir el orden establecido es lo que se ha denominado contrainsurgencia no se asocia a un periodo determinado de tiempo porque es congénito al sistema capitalista; no sólo actúa como aniquilamiento sino también como prevención y en los años 80 se fueron afinando rasgos como la relación con las altas esferas

del poder que estaban relacionadas con la economía del narcotráfico financiada muchas veces por el Estado.

En el informe de Renán Vega es fuerte el argumento de la injerencia de Estados Unidos en el conflicto armado colombiano que ha atravesado varias épocas históricas, como la misión que fue Dirigida por William Yarboroug en febrero de 1962 de la que se produce un informe donde se aconseja la creación de grupos paramilitares para combatir el comunismo y el uso de la tortura (Moncayo, 2015, p.30), documento que sustenta el ataque contra las Repúblicas independientes en cuya organización habían militares estadounidenses (Moncayo, 2015, p. 31), también esta influencia se va a ver reflejada en el Plan Colombia en el gobierno de Pastrana, el cual se consolida en la política de Seguridad Democrática que establece en el año 2010 bases militares estadounidenses en el territorio con colaboración con grupos paramilitares y la labor de inteligencia del DAS que se vinculan para el asesinato de los llamados “falsos positivos”.

Para Moncayo los orígenes del conflicto armado son producto del orden social de características capitalistas, aunque no se inscribe dentro de una lógica estructuralistas, los actores armados que considera más relevantes son la insurgencia como contrarios al orden y la contrainsurgencia conformadas para la protección del orden y la cual ha contado con apoyo de las fuerzas armadas y Estados Unidos. En su posición el narcotráfico es considerado más como una práctica económica que no infiere en la posición política del grupo. Esta economía del narcotráfico se relaciona más con las organizaciones paramilitares y es un “actor de persistencia del conflicto armado” (Moncayo, 2015, p.56).

Para Fajardo el narcotráfico es parte de la economía internacional del país, sus registros se encuentran desde inicios de 1930 con el tráfico de drogas, hasta llegar a la producción, procesamiento y comercio en 1960. En los años 70 los campesinos despojados de sus tierras fueron persuadidos para el ingreso en esta economía toda vez que no contaban con los medios para competir con otras agriculturas que eran subsidiadas en otros países y a su vez se enfrentaron al desplome el Pacto Mundial del café. (Molano, 2015; Fajardo, 2015). Lo

anterior significa que el narcotráfico se convirtió en una alternativa de vida para los desposeídos y una manera más rápida de ascender en el poder político y los niveles de consumo por parte de quienes estaban asociados en esa actividad, recurriendo a la apropiación de tierras con ayuda de paramilitares y la participación de autoridades locales de estos sectores marginados.

3.2.3 Producción del Centro Nacional de Memoria Histórica

En el informe Regiones y conflicto armado. Balance de la contribución del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) al esclarecimiento histórico, los actores armados no están conformados por guerrillas y paramilitares sino también de manera específica: la fuerza pública bajo tres modalidades: a través de su injerencia con estructuras criminales compuestas por narcotraficantes, sicarios y grupos paramilitares lo que se denomina como paramilitarismo de primera generación de los años 80 y finales de los 90; la alianza con grupos paramilitares reflejada en su acción u omisión, conocido como paramilitarismo de segunda generación y por último, se encuentran las actuaciones directas de los militares que causaron hechos violentos y ejecuciones extrajudiciales. Además, otros actores que este informe muestra son las estructuras criminales conformadas por narcotraficantes y grupos criminales (CNMH, 2018, p. 19,20).

La tenencia, propiedad y uso de la tierra al igual que la limitación en la participación política han sido el principal detonante para los enfrentamientos que precedieron e influenciaron el nacimiento del conflicto armado. La instauración del Frente Nacional venía acompañada de una larga historia de pugnas entre proyectos políticos que de una parte favorecían la acumulación de grandes extensiones de tierra en manos de terratenientes y por otra, la estimulación del desarrollo económico del país apoyado en la clase media rural por lo que se apoyaba la entrega de terrenos baldíos a colonos. Esta última posición era apoyada por cada vez más campesinos y trabajadores del campo quienes no estaban dispuestos a conciliar con el poder terrateniente (Fajardo, 2015, p. 104).

Están tensiones políticas y económicas se heredarían y regresarían una y otra vez detonando una nueva ola de violencia en el país, esto es, que producto de esta acumulación de tierra entregadas por el Estado a grandes propietarios continúa vigente, producto no sólo de intereses internos sino también externos provenientes de las intervenciones de Estados Unidos en la política y economía territorial.

En conclusión, las miradas sobre el conflicto armado son diversas, están relacionadas también con la posición política de los autores. Esto implica que existe diversos marcos de análisis sobre este acontecimiento. La posición que se va a tomar en esta investigación respecto al origen, causas, actores armados del conflicto armado está basada en el informe presentado por Alfredo Molano ante la Comisión Histórica del Conflicto armado y sus víctimas porque permite contrastar el marco de interpretación producido por los filmes seleccionados con una perspectiva histórica del conflicto armado caracterizada por asociar los orígenes del conflicto armado al control de la tierra y el Estado, la injerencia internacional en la situación social del país.

3.3 Masculinidades y Conflicto armado

En este apartado me interesa dar puntadas sobre la manera en que entiendo y abordo las masculinidades en escenarios bélicos, tan cotidianos en el contexto colombiano, donde ni después de la firma de un acuerdo de paz es posible sostener que la guerra ha terminado toda vez que siempre se produce un nuevo enemigo interno que amenaza la seguridad nacional. Este abordaje es importante como fundamento de mi decisión teórica final que me llevó a comprender las masculinidades militarizadas como diversas, dinámicas y en permanente tensión y reconfiguración. La primera vez que me acerqué teóricamente a las masculinidades y la guerra, terminé asumiéndolas como una fábrica productora de guerreros que siempre entregaba el mismo producto final: hombres sin agencia, que se limitaban a obedecer órdenes, sin pensamientos, sentimientos, deseos sexuales -fisiológicos, es decir, como cuerpos cuyo único sentimiento era la sevicia y la venganza; de este modo, había inventado un cuerpo -no

humano- velado por prótesis que permitían causar el mayor daño posible al adversario, creo que esto se debe en parte a que no captaba las masculinidades de la guerra como tonalidades, anudamientos y articulaciones complejas que no están relacionadas de manera exclusiva al uso de las armas y, también, a que desconocía que estas fantasías no siempre interpelan a los individuos como se espera.

Después de ser asistente y monitora durante tres semestres del curso: No todos los hombres son iguales: Género y masculinidades desde una perspectiva interseccional de la Universidad Central⁴, pude ampliar y complejizar mi insípido punto de partida; por una parte, corroboraba que si bien existen prácticas performativas comunes al interior de los diferentes grupos armados como el uso de armas, la disciplina militar, el aguante físico, la capacidad de matar y la normalización de la muerte (Theidon, citada en Neira, 2021, p. 3), asimismo, internamente concurren lógicas particulares que marcan diferencias no sólo entre los diversos grupos armados, sino también al interior de los mismos; por otra parte, al complejizar el anterior asunto, podía vaciar y resignificar la categoría masculinidades militarizadas, esta vez entendiéndolas de manera amplia incluyendo no sólo las prácticas y subjetividades de los actores armados marcados como varones, sino aquellas lógicas discursivas que se producen y reiteran en la política, la población civil, en los negocios, la escuela, la familia, el cine y, que, del mismo modo, son matices y coproductores de masculinidades militarizadas.

El estudio de las masculinidades y su conexión con la guerra ha tenido varios desarrollos y definiciones conceptuales; se han entendido como: masculinidades bélicas producidas por tecnologías de gobierno como: la disciplina militar al interior de los grupos armados, la práctica paramilitar y de limpieza social y la promoción masiva de héroes de la patria. La producción de cuerpos a través de la disciplina militar hace parte de una gubernamentalidad

⁴ Me vinculé a este curso, justo después de haber tomado la materia electiva: *Feminismos y género* que inscribí también impartida por la Universidad Central en cabeza de la docente Andrea Neira, destacada por sus investigaciones en el campo de las masculinidades militarizadas con quien realicé mi pasantía y posteriormente me vinculé contractualmente en el proyecto de investigación: Economías comunitarias y feministas.

bélica entendida para Muñoz (2011) como “tecnología de poder que se materializa e institucionaliza en la guerra y en las estrategias y tácticas bélicas” (p. 99), se puede consolidar a través políticas de Estado, pero también opera fuera de esta institucionalidad, va más allá del daño a la vida toda vez que esto es una dimensión represiva; también es un poder que incluye la administración de la vida por medio de la opinión pública y su simpatía hacia la guerra, a través de la gestión de la seguridad y la libertad y promesa de protección.

Desde la anterior mirada, en La disciplina militar se centra la producción individual del cuerpo para que responda a los ideales de masculinización, por esta razón, “el cuerpo se convierte en objeto y blanco de poder: se le da forma, se le manipula, se le educa, se le somete a fin de multiplicar y encausar estratégica y bélicamente sus fuerzas” (Muñoz, 2011, p. 102), esto es, que el cuerpo del soldado es fabricado, su masculinidad se hace resistente, arrojada, sin ninguna clase de temor, “Encarnada en un cuerpo que tiene como mandato sobre exigirse a sí mismo y multiplicar todas sus fuerzas por propia voluntad” (Muñoz, 2011, p. 102), aunque no siempre se produce de esta manera, porque los individuos pueden no identificarse con estas prácticas ya que tienen capacidad de agencia. Otras tecnologías de gobierno para Muñoz (2011) son: Las prácticas paramilitares y de limpieza social que en este grupo armado se generaron a partir del endurecimiento emocional frente al dolor propio y ajeno; es un actuar bélico sobre la población, donde el objetivo es la producción y eliminación de un enemigo por medio de la circulación de panfletos que anuncian y publican aquellos cuerpos observados como amenazas para la moral que estaban defendiendo. Consecuencia de estas prácticas se produce una masculinidad “temeraria, implacable y cruel, cuyo modo de funcionamiento principal es la estigmatización, la amenaza y, en no pocos casos extremos, la aniquilación de cuerpos marginalizados” (Muñoz, 2011, p. 103).

Pero ¿de quién se limpia la ciudad? Se higieniza de todos aquellos sujetos y sujetas que hacen ver y oler mal las calles y ponen en riesgo el proyecto de nación: indigentes, putas, las maricas, disidentes, críticos, vagos, negros, indios, campesinos, ñeros y por supuesto, no podía faltar el nuevo enemigo interno que amenaza la seguridad nacional: los pobres. Todos

estos monstruos tan asquerosos pero necesarios para el sostenimiento de los valores nacionales y las buenas costumbres heredadas de la conquista.

Otro desarrollo teórico en este campo de estudio son las masculinidades guerreras esgrimidas por Escobar (2018) en colaboración con otras investigadoras que se preguntaron por la configuración y transformación de las subjetividades en los excombatientes. Para este enfoque los modelos de masculinidad están asociados al control de la sociedad y el territorio por parte de un grupo armado que feminiza a su contrincante, constituyen y expresan las experiencias del país, “Son masculinidades preformadas por y en la guerra, por y en la violencia. Por tanto, posicionarse como hombre en Colombia ha implicado el referente de unas masculinidades de corte bélico, que ni son todas iguales, ni convocan a todos los individuos de la misma manera, pero que operan como ideal del varón deseable y legítimo” (p. 16).

Desde esta conceptualización, cuando una persona abandona el uso de las armas se genera una transformación en la subjetividad; de “máquinas de guerra nómadas en máquinas de inclusión adaptadas a las diferencias culturales de la producción material e inmaterial”, (Escobar et al., 2018, p. 42) que busca que el individuo pase a formar parte de la producción del país (no sólo económica sino también simbólica). Por máquinas de guerra Escobar (2018) “se refiere a la condición nomádica de desterritorialización” (p. 43), este estado es impredecible y cambia constantemente como en el caso de la insurgencia donde sus integrantes se resisten a desarrollar el modelo de sujeto propio de la sociedad moderna caracterizada por la inestabilidad, por lo tanto, estos seres deben desarrollar atributos como el cambio y la preparación ante la adversidad constante. Por su parte “El concepto de máquina de inclusión consiste en la capacidad para cooptar la resistencia y convertirla en producción económica” (Escobar et al., 2018, p. 47).

Theidon (2009), optó por la masculinidad militarizada configurada a partir de la “fusión de ciertas prácticas e imágenes de la virilidad con el uso de armas, el ejercicio de la violencia y el desempeño de una masculinidad agresiva y con frecuencia misógina (p.7). Esta autora no

niega la diversidad que existe al interior de los grupos armados, pero insiste en recalcar la masculinidad hegemónica que tienen en común. Para Theidon en la figura del excombatiente se involucran a guerrilleros y paramilitares sin distinción alguna.

Neira (2021), retoma las masculinidades militarizadas y las complejiza al abordarlas como plurales y heterogéneas, desde una posición foucultina y feminista, que parte de Teresa de Laurentis, considera que “los grupos armados deben ser entendidos como particulares tecnologías de género que, entre otros efectos, constituyen masculinidades militarizadas” (p.8), de este modo, los procedimientos de género encarnados al interior de estas organizaciones armadas también son heterogéneos; en tal sentido, las masculinidades insurgentes; asociadas a las FARC, son una de las tantas formas que asumen las masculinidades militarizadas, estas son diferentes de las masculinidades de los paramilitares (defensores del estatus quo), en cuanto a sus discursos emocionales en el que se enfrenta un “nosotros colectivo” apropiado por el grupo insurgente contra un “yo individual y heroico” abanderado por los paramilitares, defensores de los valores propios del capitalismo (Neira, 2021p.9).

Además de la influencia que recibí de la profesora Neira producto de nuestra constante interacción académica, mi interés por las masculinidades militarizadas se escuda asimismo, en que estas hacen referencia por una parte, a la militarización entendida como el uso directo de las armas pero por otra parte, alude al militarismo el cual asumo como la sedimentación de prácticas que legitiman el uso de las armas, en este sentido, las masculinidades militarizadas no sólo se relacionan con los grupos armados y sus integrantes sino también atañen a aquellos que promueven un discurso guerrerista para solucionar los problemas sociales del país, aquí están involucrados desde altos mandatarios y empresarios hasta personas del común, del campo y la ciudad, que reiteran prácticas performativas bélicas y van posicionando un ideal de masculinidad de corte guerrero como el deseado, pero que no interpela a todas las corporalidades de la misma manera. (Neira, 2021)

En las masculinidades desplegadas en un contexto cotidiano de guerra, el ideal del guerrero se reitera a través de diversas instituciones, está orientado no sólo hacia combatientes, sino también se erige como modelo de hombría en toda la sociedad en las diferentes capas sociales, de aquí la proposición de entender las masculinidades militarizadas como heterogéneas porque no son iguales y tampoco se producen de manera exclusiva en los cuerpos armados, ni siquiera al interior de un mismo grupo (Neira, 2021), además en Colombia, las masculinidades también varían en las diferentes culturas y regiones del país, estas, asimismo se anudan a marcas que atraviesan los cuerpos para afianzar relaciones de subordinación.

Las masculinidades militarizadas están organizadas en diferentes estratos, cuando hablo de estratos me refiero a las diferentes capas que conforman un fenómeno, el cual tiene caracteres comunes que se integran entre sí para formar un producto histórico y que a su vez tiene sus propias particularidades, incluso se pueden generar fracturas y producir variaciones y transformaciones al interior del fenómeno como es el caso de las masculinidades femeninas militarizadas las cuales no están relacionadas directamente con la virilidad, ni los nacidos varones y tampoco se asocian de manera exclusiva al uso de las armas, pero son esa fisura que puede incomodar y generar molestias y muestran posibilidades alternas a las hegemónicas. Estas serán ampliadas y desarrolladas de manera profunda más adelante.

En un primer estrato de las masculinidades militarizadas, se encuentran aquellas asociadas al brazo armado del Estado: militares, policía, fuerza armada, Instituto Nacional Penitenciario y Carcelario (INPEC), Escuadrones Móviles Antidisturbios (ESMAD) y todas aquellas personas que se relacionan con la seguridad o acompañamiento privado las cuales están contratadas por empresas especializadas en la protección a la propiedad privada y de individuos. La particularidad de estas configuraciones se centra en la exhibición del cuerpo del soldado en espectáculos públicos como los desfiles militares que se celebran cada año en todo Colombia, las propagandas que aluden a estos cuerpos como héroes de acero; entre otras.

Las motivaciones individuales para querer hacer parte de la guerra son muchas, pero la extracción de clase pesa bastante; en situaciones en las que hay opciones de vida limitadas y donde la violencia hace parte del panorama en un contexto de paupérrimas oportunidades laborales, sólo se tiene el cuerpo y su capacidad física para ofrecer en el mercado laboral, es decir, que hay una economía política de las masculinidades militarizadas (Theidon, 2009), los soldados de base, la mayoría, provienen de familias de escasos recursos y ven en esta oportunidad una opción de vida y trabajo, la mayoría provienen de zonas rurales o barrios pobres de la ciudad, circunstancia que puede llevarlos a enlistarse de manera voluntaria porque dentro de la institución tienen garantizado el alimento, la dormida y un salario mensual al igual que en los grupos paramilitares, esto difiere de la guerrilla donde no hay un sueldo como tal.

Argumentar que estas personas ingresan sólo por condiciones de pobreza es aplanar de manera inmediata la contradicción, también pueden ingresar por la distinción, orgullo y jerarquía que en otra situación les sería vedados. En últimas, estos cuerpos (hablo de los soldados más rasos) no importan, son precarios y vulnerables, sus vidas pueden ser fácilmente reemplazables por otras porque se consideran más como una extensión del arma que empuñan, es decir, hay una extracción su humanidad, tampoco gozan de los privilegios de esos otros que están en altas esferas o tienen cargos militares de mayor jerarquía (Butler, 2010).

No se trata tampoco de justificar su accionar sobre todo cuando hay un despliegue de violencia injustificado, desproporcionado y cruel; en especial, hacia la población civil; por ejemplo en el caso del ESMAD, Policía Nacional y Ejército en movilizaciones sociales, pues todos ellos tiene la posibilidad de discernir las órdenes de sus superiores; con esto trato de apuntar que existe una tensión entre violencias estructurales como la pobreza y la miseria y la capacidad de agencia de cada subjetividad.

En un segundo nivel se apuntan las organizaciones armadas ilegales al Estado, las cuales, de igual modo, son heterogéneas, con prácticas ideológicas disímiles que abarcan desde el

sicariato y su relación con el narcotráfico, los paramilitares defensores de una moral y valores institucionales, abiertamente contrainsurgentes y, de igual modo en este estrato, están las guerrillas y los diferentes grupos subversivos que existen y han existido en Colombia (Neira, 2021).

Estas masculinidades no pueden desligarse completamente de los demás estratos, aunque tienen sus propias particularidades, tejen conexiones y anudamientos con los otros niveles de estos actos performativos militarizados; “Aunque se pueden trazar semejanzas entre las distintas masculinidades militarizadas, no es equiparable el juego de seducciones y ansiedades articulado por unas masculinidades militarizadas que producen la figura del sicario en los años ochenta en los barrios populares de Medellín, al juego articulado en los diferentes interfaces del paramilitarismo en los años noventa, impuesto desde la economía del terror en disímiles zonas del país” (Neira, 2021, p. 10).

En este sentido, las masculinidades que se producen en los grupos armados ilegales están relacionadas con un ethos existencia, es decir, la subjetividad está en correspondencia y/o fricción con los ideales de la sociedad moderna y sus transformaciones; según el modelo de Estado Nación que se esté defendiendo, ya sea porque se abanderan los valores institucionales o se esté en contra de ellos, se prefiguran unos modelos de masculinidad militarizada como los fantaseados.

En términos generales se puede argumentar que el imperativo moral del guerrero está orientado a aniquilar la diferencia, se considera que los ideales que defiende son los correctos, por lo tanto, parte de su labor es defenderlos y castigar a aquellos que van en contra, algunas veces se sustenta en el discurso estatal de la higiene y la salud para justificar sus actuaciones basadas en el miedo y la violencia como mecanismos de control. Este orden se instaura como norma a través de la repetición de este discurso; el acto es performativo, gracias al poder que tiene el discurso para producir efectos en las subjetividades; sin embargo, el marco de inteligibilidad moral no es estático; puede transformarse y movilizar aquello que está en los bordes e integrarlos, es decir, que se fija una y otra vez como práctica reiterativa.

A pesar de que en los combatientes o las personas que se preparan para serlo, el entrenamiento militar es un mecanismo de control para adoctrinar el cuerpo; donde se genera una pugna entre dolor ajeno y sufrimiento propio, los efectos de la disciplina como práctica performática de corporalidades militarizadas, operan de manera diversa en los grupos armados y las subjetividades ilegales que se han consolidado en Colombia, por ejemplo, para los paramilitares, en este disciplinamiento se desplegaba una pedagogía de la crueldad, que está marcada por el horror hacia otras corporalidades y su exhibición ante otros pares del grupo para que identifiquen al enemigo como un ente malvado sobre el cual se justifica la violencia y la sevicia (Segato, 2013). Para Neira esta preparación militar no generó los mismos efectos en la guerrilla, quienes posibilitaron la reafirmación de relaciones sociales colaborativas, de cuidado al interior de las filas y hasta forjaron una cultura propia (2021, p. 9). Enfatizar en las diferencias entre estos grupos armados no implica defender el accionar de ninguno de los dos sino analizar la complejidad de la configuración de las masculinidades militarizadas con sus anudamientos las cuales se entienden como dinámicas en movimiento que generan fisuras que favorecen su subversión.

En un tercer estrato de masculinidades militarizadas se encuentran aquellas corporalidades que producen y reproducen discursos bélicos, son los altos mandatarios y empresarios, personas que resuenan en la cotidianidad, influencers políticos, que están interesados en promover el conflicto armado como parte de su bandera política-electoral y económica pero no están dispuestos a participar de manera directa en los enfrentamientos bélicos. Los que están en este estrato de masculinidad militarizada, tienen alguna o mucha influencia social toda vez que son figuras públicas que promueven los principios de la modernidad, asociados de manera indiscutible con el capitalismo y un modelo de nación fundado en el ideal de blanquitud europeo adaptado a la figura del mestizaje en el caso colombiano (Viveros, 2013). Uno de los matices que se pueden encontrar en este nivel son los discursos que incitan el odio y promueven la guerra -bala y plomo es lo que hay- como mecanismos de protección y defensa de sus intereses políticos (Neira, 2021).

En este estrato entrarían las masculinidades que Connell (2015) denomina masculinidades ejemplares, las cuales hacen referencia no a un adjetivo positivo o negativo sino a aquella masculinidad encarnada por figuras sociales consideradas como líderes. En el caso de las FARC, estas masculinidades fueron fundamentales porque para sus integrantes representaban los valores propios del grupo como la colectividad, el rechazo de la propiedad privada, entre otros. Dichas masculinidades simbólicas facilitaron la producción de sujetos acorde con los fines perseguidos (Neira, 2021, p. 12); pero de nuevo insisto en que no se trata de absolutos, toda vez que los individuos no son interpelados de la misma manera, como es el caso de aquellos ex subversivos del M-19 que ahora son miembros activos del partido Centro Democrático y son más uribistas y de derecha que el propio Álvaro Uribe Vélez.

En un cuarto estrato de masculinidad militarizada están las personas del común, el ciudadano que pertenece a diferentes clases sociales que, si bien no hace parte de algún grupo armado, reitera prácticas militares y las reproducen diariamente. Esta población se cautiva con la guerra y los guerreros muchas veces porque encuentran una promesa de seguridad y protección de sus intereses. Las fuerzas armadas del Estado no son las únicas que puede cumplir estos ofrecimientos a su ciudadanos; en zonas del país que tienen baja o ninguna presencia estatal otros grupos armados suplen esta necesidad, incluso ejercen funciones administrativas y judiciales. El cumplimiento de estas garantías influye para que la población solicite la intervención bélica y el control de sus territorios por parte de alguna organización, así deban sacrificar otras libertades o exponer a las mujeres a agresiones sexuales y otros tipos de violencia.

3.3.1 **Performatividad de las masculinidades militarizadas**

Las reiteraciones de las masculinidades militarizadas abarcan diferentes escenarios y contextos, algunas son promovidas desde la institucionalidad, reproducidas por los colegios a partir, por ejemplo, de las aburridas y desesperantes izadas de bandera, las cuales promocionan los valores que deberán adoptar los futuros patriotas, construidos como cuerpo homogéneo en el que la lucha de clases sociales ha sido desdibujada. Estos actos escolares

construyen cuerpos uniformados y obedientes, allí los estudiantes ubicados en fila y por orden de estatura deben participar en la repetición y exaltación de símbolos patrios como la bandera y los himnos; hay uno o varios profesores que pasan por todas las filas verificando que los chicos demuestren el debido respeto. En este espectáculo teatral, los estudiantes más sobresalientes de cada curso (casi siempre por su rendimiento académico) son premiados con un banderín barato comprado previamente por las profes encargadas; son nombrados y pasados al frente para ser exhibidos como tributos para exaltar el modelo a seguir de los futuros soldados. Antes o después de ser cantados los himnos, se recitan los siguientes versos que configuran la oración patria:

Colombia patria mía:
Te llevo con amor en mi corazón,
Creo en tu destino
y espero verte siempre Grande,
respetada y libre.
En tí amo todo lo que me es querido;
tus glorias, tu hermosura, mi hogar,
las tumbas de mis mayores,
mis creencias, el fruto de mis esfuerzos,
la realización de mis sueños.

Ser soldado tuyo, es la mayor de mis glorias.
Mi ambición más grande
es la de llevar con honor
el título de colombiano,
y llegado el caso,
Morir por defenderte.

Otra práctica que reitera la configuración de subjetividades militarizadas es el tradicional desfile del 20 de julio que se lleva a cabo cada año en Colombia, el acto teatral es una muestra de una dinámica en la que interactúan, por una parte, los soldados que están directamente involucrados con el conflicto armado y, por otra parte, la población civil que asiste y se aglutina para admirar a estos personajes emblemáticos y agradecer su entrega y sacrificio. La relación existente entre los dos lados está marcada por la unidireccionalidad, el desfile se convierte en un espectáculo de dominación que no es recíproco; los actores del show bélico desean exhibir su poder y capacidad de daño al sacar todas aquellas prótesis que reafirman

su masculinidad militarizada como armamento y vehículos de combate (Escobar, et al., 2018).

En este escenario se exponen todos los atributos y cualidades para ser nombrado guerrero y poder nombrarse como tal; allí se hacen visibles las intervenciones en los cuerpos producto de las huellas del combate que exhiben la calidad adquirida y el sacrificio de pertenecer a un cuerpo armado que desdibuja la individualidad, y en el que la posibilidad de perder la vida es bastante alta:

“La exhibición de cuerpos adquiere múltiples connotaciones: como forma de imponer un orden, sistema de clasificación o emplazamiento del triunfo y coraje como atributos de virilidad propios de una masculinidad dominante al tiempo que constituyen una especie de dinámicas coreográficas, Parrini (2016) que dan cuenta de un entramado de representaciones de poder, deseo y violencia, una lógica de exhibición, como practica que exponen al aire los cuerpos y a su vez configura una atmosfera particular, tanto un escenario de guerra, como una oportunidad para la celebración bélica de la nación.”. (Escobar et al., 2018, p. 32)

Cada año las Fuerzas Armadas del Estado exhiben sus cuerpos en un escenario público para mostrar las cualidades de los hombres de acero (como los nombran las propagandas oficiales), allí se organizan según el sistema sexo-género, por jerarquías y tipos de armadas; muestran disciplina, formación y exponen su dedicación y amor por la patria que juran defender (Escobar, et al., 2018). Se espera que cada integrante del desfile demuestre que su compromiso por Colombia es tan grande que está dispuesto a entregar su vida para proteger el orden que defienden, como sucedió con los dos suboficiales de la Fuerza Aérea que, en la celebración de la Feria de las Flores del año 2019, en la ciudad de Medellín, salieron colgados de la bandera izada por un helicóptero y perdieron la vida porque los arneses que los sostenían se rompieron.

Los actores principales de esta función no hacen conexión con el público porque lo que persigue el evento es acentuar posiciones de subordinación/subordinado, donde un cuerpo impenetrable por su posición de poder penetra a otro inferiorizado. Lo mismo sucede con las

estructuras militares, los que están en un rango superior poseen la capacidad simbólica o material de penetración unidireccional con las bases. (Ehrmantraut, 2013, p. 38). Este poder se produce como una marca de jerarquía, sin embargo, esa misma unidireccionalidad en determinados contextos puede volverse y configurar un cuerpo penetrador en penetrable, por ejemplo, cuando es atravesado por una bala, derribando el mito de la masculinidad fálica hermética e invulnerable.

En el ámbito de la propaganda y los medios de comunicación también existen prácticas performativas que reiteran masculinidades militarizadas, en especial, aquellas que corresponden al brazo armado legal del Estado. La promoción masiva de héroes de la patria es un despliegue productivo y persuasivo que abarca desde los desfiles militares hasta la producción de propaganda que promueve y exalta el cuerpo bélico, esto puede seducir a la población para que forme parte de las filas militares, como se lo proponen los comerciales del Ejército Nacional de Colombia: en uno de ellos hombres de la ciudad y del campo toman maletines del ejército y cuando se los cuelgan en la espalda se transforman en soldados; al final del comercial se hace una invitación para ser parte de la vida militar que se muestra como toda una aventura, además de la promesa de ser tratado como héroe por “llevar en el morral la patria, la fuerza y el honor por tu país a un nivel multi misión... ¡incorpórate ya!” (Ejército Nacional de Colombia, 2017).

En los grupos subversivos la performatividad de estas masculinidades militarizadas no opera a través de la exhibición del cuerpo del guerrero, todo lo contrario, aquí el efecto se produce por medio del repliegue y ocultamiento del cuerpo; la invisibilidad es un modo de supervivencia, unas veces se oculta el rostro, se camufla con los colores de algún lugar en el que se quiera pasar desapercibido, otras veces se esconde el cuerpo entero y en algunos casos, se aprende a transformar la mirada como extensión de su armadura para obtener mayor respeto o como mecanismo para seguir con vida, como lo muestra la entrevista realizada a un excombatiente:

“Lo primero que uno va a hacer cuando saluda a un militar es poner la mirada firme. Nunca se agachan los ojos porque si se hace, él inmediatamente va a preguntarse qué es lo que uno esconde. ‘Oiga, usted, ¿por qué está mirando al piso? No me quiere mirar, ¿por qué?’ Los militares quieren cogerlo en la mentira. Por eso en las FARC nos enseñan cómo mirar, cómo utilizar el rostro. Tuve que hacer esto muchas veces” (Theidon, 2009, p. 18,19).

Ataque y repliegue al igual que el control del miedo y en general de las emociones, se convierten en estrategias para salvaguardar la vida propia y del colectivo, por ejemplo, a través de la prohibición de tatuarse para no ser reconocidos fácilmente (Theidon, 2009, p.18).

3.3.2 Relación masculinidades militarizadas y feminidades ¿Cómo se coproducen?

La guerra configura unos cuerpos que importan y otros que no, los límites morales que se defienden definen cuándo una vida debe ser leída como pensable o impensable de ser vivida. Las masculinidades militarizadas en sus diferentes órdenes reproducen la heteronorma y vigilan los comportamientos de género, aquel o aquella que no actúe acorde a los imperativos morales genéricos está más expuesto a ser violentado-a porque se prefigura como amenaza al orden moral que se protege.

En la guerra el control de los comportamientos de género también ha servido como parte del dominio territorial, cualquier “anomalía” conlleva a la ejecución de sanciones, algunas veces, el castigo debe ser exhibido como elemento aleccionador social que opera de manera diversa en los grupos armados; mientras que para los paramilitares el castigo de la homosexualidad “se corrigió” en gran parte por medio de asesinatos de los cuerpos considerados como desviados por maricones, para la guerrilla a pesar de que la homosexualidad no era bien vista y se consideraba como parte “del degenere del capitalismo”, la muerte como punición no era común (Neira, 2021).

Las masculinidades militarizadas producen sus efectos cuando se mantienen vivos y vigentes discursos que se sustentan en la oterización, donde aquel cuerpo que no cumple con los

términos referidos por una o varias tonalidades de estas masculinidades es rechazado, expulsado y deviene en abyecto porque no se lee según lo que debería ser “un hombre”, “Se feminiza, infantiliza o anormaliza cualquier configuración de masculinidad que no responda a los imperativos de la dominación y la muerte” (Neira, 2021, p. 10). Estas masculinidades posibilitan a su vez el acceso a esos otros cuerpos considerados como aberrantes y precarios porque les permiten reafirmarse como inteligibles; “por tanto el marica, la loca, el marihuanero, la prostituta, el herido en combate, el enfermo de guerra, representan en distinta medida, aquellas corporalidades que discrepan de dicho orden moral y se atreven a impugnar el modelo impuesto que se supone debe reinar producto del poder impuesto en los territorios” (Escobar et al., 2018, p. 38).

Los diferentes grupos armados detentan lógicas discursivas que envuelven una moral e ideología y, con base en esto, estipulan binarios entre lo que está bien y lo que está mal, entre lo correcto e incorrecto, entre lo masculino y lo femenino (se eliminan otras posibilidades de identidad de género), de este modo evalúan y clasifican el accionar propio y ajeno, es decir, se generan unas formas de representar lo que está de lado de su accionar y lo que se contrapone a ello de manera hegemónica; también así se justifica la guerra: por un lado, el querer controvertir el orden instituido, por el otro, protegerlo y perpetuarlo.

El binario de género exhibe la guerra como un escenario propicio para el hombre porque le atribuye características bélicas innatas, en cambio las mujeres que quieren ser partícipes deben desarrollarlas o parecer que las tienen y convencer al ojo experto de esto, algunas incluso se masculinizan para poder habitar y transitar por el territorio guerrero, tal como lo narra el siguiente apartado de una entrevista realizada por Escobar, Castillo y Rivera (2018):

“Yo me acuerdo de una negra que vi en las fuerzas especiales de las Farc, y esa hembra era una mancancana, ni se reía, sería esa hembra, eso ella cogía ese fusil, era como un hombre, no se reía ni nada, entonces yo le decía al comandante, oiga esa vieja no tiene un man, mamola decía, era brava, con ese porte” (Escobar et al., 2018, p. 35).

“Ella vestía igualito a un hombre, usábamos las botas brahmán y ella usaba su pantalón así, su correa igual al hombre gruesa, bien atalajada, su mochila y su pistola, hasta los manes

que eran mando que estaban a nivel de ella le tenían respeto, esa vieja tuvo” (2018, p. 35,36).

No siempre las mujeres logran ser vistas como guerreras, en algunos casos no se consideran aptas para el combate y se les asignan labores subsidiarias como el cuidado del guerrero, el trabajo de informantes o la complacencia del deseo sexual en particular, para los paramilitares, quienes hasta normalizaron y justificaron las relaciones sexuales con menores de edad (Neira, 2021); esto no implica que en grupos subversivos como las FARC, que contó con una fuerte presencia de mujeres combatientes, no se visibilizaran prácticas heterosexistas; sólo que estas adquirirían otras dinámicas que se precisa socavar. Si se quiere complejizar el fenómeno que se estudia en este trabajo, es necesario analizar los matices que posibilitan estudiar las masculinidades militarizadas como heterogéneas con encuentros y desencuentros entre sus estratos.

Los cuerpos militarizados no sólo engendran ciertos modelos de masculinidad y viceversa; también se producen y reiteran unas feminidades normadas; aquellas parejas deseables que participan en la reproducción y deseo de determinados cuerpos y prácticas legitimadas como masculinas que generan un sentimiento de protección y algunas veces prestigio; como se visualiza en una de las entrevistas realizadas por Theidon (2009);

“veamos al tipo que sale todos los días, lleva su almuerzo, va a trabajar y va del trabajo a su casa. Incluso, saca el tiempo para estudiar. ¡Ah! ¡Ese tipo es un chiste, un tonto! No es como el tipo que va de arriba abajo con su pistola y su motocicleta. A las mujeres les gusta ese tipo, tiene poder y puede cuidarlas” (p. 20).

Como se mencionó anteriormente hablar de los estratos de las masculinidades militarizadas no significa que sólo coexisten como partes aisladas de una realidad, es decir, que operan como lógicas independientes; sino que están entrelazadas y se coproducen; un ejemplo de este entrecruzamiento se puede observar en los trinos del expresidente Álvaro Uribe Vélez quien en medio de las masivas manifestaciones sociales desplegadas desde el 28 de abril y los primeros días de mayo del 2021, producto del descontento con la situación económica, social y de derechos humanos del país, escribió varios tuits incendiarios, uno de ellos

eliminado por Twitter al considerar que violaba la política que prohíbe la glorificación de la violencia, el mensaje era el siguiente⁵:



Figura 3. Captura de pantalla cuenta oficial de Álvaro Uribe.
Fuente: Twitter (2019).

Allí resuena de nuevo la misma palabra que desde que se desmovilizaron las FARC ha adquirido mayor fuerza en los mensajes políticos de derecha y medios de comunicación: “Vandalismo”, un discurso que busca fortalecer en el imaginario social, que quien sale a las calles a exigir sus derechos es un “vándalo” que amenaza el estado de in-seguridad. Según el senador Iván Cepeda⁶, después del trino de Uribe, hasta el día 4 de mayo se confirmaron - AL MENOS- 17 homicidios y 42 personas resultaron heridas, por esta razón, el congresista instauró una denuncia en contra del expresidente por la supuesta comisión de los delitos: hostigamiento e instigación a delinquir, porque estos pronunciamientos reproducen la estigmatización, la criminalización de la protesta social y los reduce a meros actos de vandalismo. Para esta figura política, el llamado de Uribe Vélez no sólo amenazaba derechos

⁵ Para ampliar esta noticia ver: <https://www.eltiempo.com/tecnosfera/novedades-tecnologia/twitter-borra-trino-de-expresidente-alvaro-uribe-sobre-uso-de-armas-585173>.

⁶ Para conocer más al respecto ver: <https://www.ivancepedacastro.com/ivan-cepeda-denuncio-a-alvaro-uribe-por-los-presuntos-delitos-de-hostigamiento-e-instigacion-a-delinquir/>

protegidos a nivel internacional sino, además, era una violación al decreto 3 del 2021 que prohíbe a la Policía Nacional el empleo de armas de fuego en contra de movilizaciones públicas.

Otro tuit del exmandatario fue enviado el 3 de mayo donde pedía: “Resistir Revolución Molecular Disipada (ya que) impide normalidad, escala y copa”. Con molecular Uribe se refería a las revoluciones que comienzan con estallidos cortos y van escalando hasta que generan situaciones que desembocan en una guerra civil, es decir, que en su pensar, acciones como movilizaciones y protestas sociales, terminan por crear un monstruo que amenaza la tranquilidad de los “buenos ciudadanos”; por esta razón para esta doctrina, “la Fuerza Pública tiene que atender el fenómeno de las manifestaciones como si se tratara de terroristas que ponen en riesgo la seguridad nacional” (Gómez, El espectador, 2021).

Mientras realizo esta reflexión Colombia vive uno de los meses más sangrientos en su historia: mayo del 2021, esta vez la guerra no se desarrolla en el campo, donde ha sido el espacio más frecuente del despliegue del conflicto armado; en esta oportunidad los enfrentamientos se producen en las ciudades principales entre jóvenes que conforman la llamada Primera Línea, quienes con sus rostros cubiertos, escudos bastante artesanales y piedras, protegen a los manifestantes de la Fuerza Pública provista con armamento de guerra para responder a las multitudinarias aglomeraciones sociales.

Pienso en este momento en los días 10 y 11 de mayo donde después de los trinos de Uribe anteriormente mencionados, en Cali, la gente que se autodenominó “de bien” salieron en sus súper camionetas último modelo a disparar contra todo aquel que se encontrara en alguna aglomeración, en estos hechos integrantes de la minga indígena, que se habían trasladado a esta ciudad, fueron heridos el 9 de mayo del 2021, en Jamundí sur de Cali, y el 10 de mayo en Siloé donde se reportaron varios heridos y muertos. Lo relevante del caso es que en las imágenes que circulan en las redes sociales aparecen junto a estos civiles pistoleros miembros de la Fuerza Pública, quienes justificaron su presencia en un boletín de prensa, al indicar que se encontraban atendiendo “el llamado de auxilio” de la comunidad que manifestaba estar

siendo atacados por los indígenas señalados de desplegar -de nuevo- actos vandálicos; al momento no han sido comprobadas estas declaraciones.

El comunicado emitido por la Policía Nacional en Cali también evidencia una marca de racialización, a los indígenas que habían venido a apoyar el Paro Nacional, se les asocia con el salvaje que viene a la ciudad a meterse a los conjuntos “generando disparos con armas de fuego e incitando al terrorismo” (Policía Nacional, 2021), aquí opera una lógica colonial que se articula con los diferentes estratos de las masculinidades militarizadas. El comunicado es el siguiente:

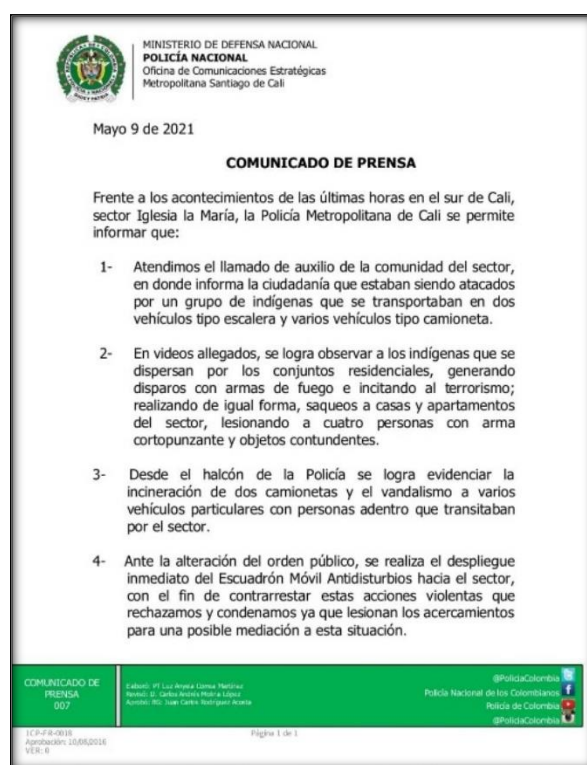


Figura 4. Captura de pantalla de comunicado oficial de la Policía Nacional de Cali. Fuente: Página web Policía Nacional (2021).

Esta condición precaria de grupos y subjetividades conforman prejuicios como el hecho de desconfiar de un soldado negro para manejar recursos económicos (Escobar, 2018, p. 8). Los atributos con los que se asocia al negro están orientados a su descomunal fuerza, valentía,

bravura, al igual que al descontrol de sus instintos, incluyendo los sexuales. Estas ideas se vienen encumbrando desde la Colonia, donde los negros eran obligados a pelear por la Independencia de Colombia a cambio de su libertad, ya que por sus atributos se consideraban valiosos, pero además porque en la batalla se disminuirían en número como se refleja en una carta que Simón Bolívar le envía a Francisco de Paula Santander:

“(...) sería justo que solo los hombres libres mueran por emancipar a los esclavos. ¿No será útil que estos adquieran sus derechos en el campo de batalla y que disminuya su peligroso número por un medio poderoso y legítimo? Hemos visto en Venezuela morir la población libre y sobrevivir la esclava...” (Carta de Bolívar a Francisco de Paula Santander en abril de 1820. (Escobar, 2018, p. 11)

Las marcas de racialización hacia identidades indígenas, negras, entre otras, hacen parte del conflicto armado; por ejemplo, en los hombres militares negros⁷ que ingresan a las filas, las labores que se les asignan están relacionadas con la idea performativa de que estas personas son bestias de trabajo, razón por la cual se les atribuyen tareas de gran esfuerzo físico, además, se les considera naturalmente violentos toda vez que “su raza” es asociada con el salvajismo, razón por la cual sus actividades pueden ser más peligrosas. En cuanto al indígena hay desconfianza frente a su intelecto y lealtad; están ubicados en un lugar inferior a la masculinidad del guerrero blanco (Escobar et al., 2018, p. 35).

En la situación descrita con anterioridad, se observa el entrecruzamiento entre diferentes estratos de masculinidades militarizadas; Álvaro Uribe Vélez pudo haber realizado sus pronunciamientos sin producir ningún efecto, pero en esta ocasión el llamado fue atendido por varias personas que se identificaban y reproducían estas lógicas bélicas, que en últimas, conllevan a la protección de su posición de clase; aunque no se debe descartar que el llamado no sólo puede interpelar a la gente que tiene algo que perder, muchos pobres también reproducen y reiteran estos discursos.

⁷ Empleado según Escobar (2018) en el sentido queer de la palabra, es decir, como reivindicación de comunidades que se identifican y reconocen de esta manera.

En síntesis y de manera general, las masculinidades para este trabajo son plurales porque existen diferentes experiencias sobre lo que es ser hombre o mujer en diferentes cartografías espaciales y temporales, donde están en permanente tensión las representaciones y las experiencias de género con la sedimentación de prácticas que producen y refirman unas masculinidades como admirables y ejemplares; “Pensar las masculinidades es, entonces, abordar la tensión entre lo uno y lo múltiple, entre el predominio de una identidad masculina que se erige como legítima en un contexto y unas coordenadas de tiempo y espacio, y una multiplicidad de experiencias y formas de ser varones que son subsumidas cuando no proscritas en el paradigma de masculinidad dominante” (Neira, 2021, p.4-5), el cual puede interpelar -o no- diferentes corporalidades.

Estos mandatos de masculinidad corresponden con el modelo de nación que se persigue según diferentes temporalidades y momentos históricos, por esta razón, no se debe dejar de lado que estas configuraciones de igual modo se articulan y se coproducen con otros niveles de relaciones sociales que desbordan al género. De esta manera las masculinidades se entrecruzan con la clase social, la región, las diferentes marcas de racialización, etcétera. (Hill Collins, 1998; Nuñez, 1999; Connell 2003; Viveros, 2001, Neira, 2021).

A pesar de la multiplicidad de experiencias que hacen pensar en las masculinidades, existen algunas que el poder restrictivo de la norma produce, acepta, hace legible, pensable y otras, que son inaceptables, ilegibles, impensables pero que son necesarias como campos espectrales de amenaza que generan repudio y rechazo, así, constituyen a las primeras para que se identifiquen con el ideal normativo del sexo: binario, dimórfico y heterosexual y su materialización en el cuerpo. Estas masculinidades inaceptables, ilegibles e impensables son abyectas, porque están excluidas del campo de la sociabilidad, es decir, que las masculinidades están organizadas de manera jerárquica según su correspondencia -o no- con el marco normativo.

En este sentido y a partir de los postulados de teóricas como Butler entre otras, las masculinidades serán entendidas como actos performativos de género que se producen a partir de la sedimentación de prácticas reiterativas para lograr su efecto naturalizado y

apariencia original. Las masculinidades al igual que el sexo son construcciones ideales que se materializan en el cuerpo a través del tiempo. En la colonización sirvió para imponer el proyecto de modernidad occidental y subordinar las masculinidades de los nativos. Para que se produzcan los efectos que se nombran es necesario un proceso de identificación y deseo que se expresa con el llamado de la norma (que no siempre genera los efectos que invoca), de esta forma emerge el individuo, dentro de un marco de inteligibilidad cultural que define las líneas entre lo permitido y lo prohibido; sin embargo, este encuadre es dinámico, es decir, que se va rearticulando, los abyectos se van redefiniendo según el contexto y las coyunturas sociales e históricas.

Como las masculinidades normadas, idealizadas y regulatorias necesitan de la reiteración para mantener su efecto de originalidad, no siempre pueden producir lo que nombran, es decir, son incompletas y no se pueden fijar de manera permanente en los cuerpos; no todos pueden constituirse bajo su marco de inteligibilidad por incapacidad o resistencia, de este modo se generan intersticios por medio de los cuales es posible rearticular la norma y subvertirla por medio de la habitación de otras masculinidades cuyas prácticas sean contrarias a la normativa para dismantelar la idea de originalidad materializada del poder performativo de género y sobre todo subvertirla a través de la ocupación política y resignificación de las masculinidades regulatorias.

El cine también es una práctica performativa, esto no implica que sea una ventana de la realidad, aunque es parte de la materialidad de la guerra que produce un marco de interpretación y comprensión del conflicto armado y de las masculinidades militarizadas, por medio de las experiencias visuales y auditivas que genera para hacerlo legible. Para analizar estos productos audiovisuales es necesario contrastarlos con otros marcos culturales como las noticias, críticas, documentos históricos y hasta las redes sociales y de este modo, poder comprender los anudamientos con otros niveles de las relaciones y marcas sociales.

El interés de este trabajo de investigación relaciona las masculinidades con el conflicto armado en el marco normativo producido por el cine colombiano; sin embargo, estas desbordan y van más allá de los actores directamente armados y se extienden a la población

civil de todas las clases sociales, regiones, y la virilidad de los citados varones al nacer; de este modo, es un propósito observar de qué manera la guerra en los filmes también ha permeado la configuración de masculinidades en las personas que no portan materialmente las armas pero ideológicamente las avalan y las trayectorias de idealización de ciertas formas de ser hombre y su consentimiento o no con la guerra en los diferentes momentos históricos de producción de las películas, lo cual se entrecruza a su vez con las masculinidades que se producen como abyectas, en desorden, monstruosas pero necesarias para constituir los inteligibles, los vivibles, los llorables; en últimas, los cuerpos que importan.

Las masculinidades militarizadas no son todas iguales, dependen de factores políticos y sociales en un contexto determinado como el conflicto armado en Colombia y su dinámica a través de más de cincuenta años de enfrentamientos bélicos.

4. METODOLOGÍA

Este apartado está elaborado a partir de la reflexión personal respecto a la construcción de la metodología para este trabajo. Intenta mostrar el camino que se trazó, los diferentes tropiezos y las decisiones que se debieron tomar para la construcción metodológica. Se pretende un desarrollo claro y sencillo para que otras personas interesadas en el análisis cinematográfico visualicen una ruta que les permita comprender de manera práctica la construcción de una propuesta de análisis de cine integral.

Para analizar cine, existen numerosas apuestas metodológicas; no hay un único camino que hasta este momento esté más avalado que otro (Aumont y Marie, 1991; Zabala, 2010). Según Zavala (2010) se han configurado básicamente dos tendencias: una de corte instrumental y otra interpretativa, se dice que es una metodología instrumental cuando el cine es tomado como fuente auxiliar de otras disciplinas, por ejemplo, de las ciencias naturales o sociales-humanas para fundamentar, demostrar o proponer una teoría o una hipótesis; es decir, es visto como medio o instrumento. En el análisis interpretativo, el cine es el objeto del estudio esto

es, que se analizan componentes como la construcción de la estética del filme, la técnica y la semiótica (Aristizábal, Pinilla y Vásquez, 2016).

Algunos de los tipos de análisis de corte interpretativo que se pueden aplicar a un filme son: análisis textual, análisis estructural del relato, análisis semántico del relato, análisis de la enunciación, análisis del espectador, análisis ético del filme, entre otros. Ninguno de estos es más válido, universal u objetivo que otro, porque no son considerados como herramientas para descubrir verdades que deben ser halladas e identificadas por el investigador, sino son diversas formas de realizar la descomposición e interpretación de un filme. Sin importar la metodología que se escoja, un aspecto importante a tener en cuenta a la hora de analizar filmes es la posición de alejamiento que se debe tener; no es lo mismo ver una película como espectador en una sala de cine a observarla como crítico o analista de cine, porque este último debe volver al texto cinematográfico varias veces, bien sea en su conjunto o en determinados fragmentos.

El análisis cinematográfico nos proporciona un conocimiento más profundo de un filme, las herramientas que suministra este tipo de estudio permiten tener una comprensión no sólo del argumento de la historia en la obra cinematográfica, sino también de la manera en que se está narrando y cómo se producen determinadas interpretaciones de una época, hecho o suceso histórico como lo es el conflicto armado en Colombia, y de este modo, poder repensar la materialidad de la guerra y sus dimensiones visuales y narrativas (Butler, 2011).

El cine de ficción referente al conflicto armado no es una representación de la guerra, sino que es una forma de hacer la guerra u oponerse a ella. De acuerdo con Butler, (2011) en este trabajo se considera que el cine, y en particular el de ficción, construye unos marcos de interpretación sobre este fenómeno de lucha armada, lo justifica -o no-; exhibe unas miradas pero también excluye otras, por lo tanto tiene una participación activa como estrategia de contención toda vez que produce y selecciona aquello que será central en la narración; sin embargo, las imágenes, las secuencias y/o las escenas, es decir, el encuadre, a veces puede

oponerse a la intención con la que se construyó y generar con su reproducción un efecto adverso al que se esperaba causar.

El cine además de regular el terreno epistemológico y sensitivo para la guerra también muestra unas vidas como pensables o impensables de ser vividas, en este sentido, puede producir y reproducir la precariedad de algunas poblaciones o de determinados cuerpos separándolos y jerarquizándolos según las formas de sexualidad, género, clase, raza, etnia, nacionalidad, entre otras marcas, que son legitimadas y autorizadas por el documento fílmico. En términos generales el análisis cinematográfico es un conjunto de operaciones que se aplican a un filme para su comprensión según las preguntas que se le hayan realizado al material audiovisual y lo que se esté buscando en él. Aun cuando este proceso de exploración y profundización puede llevarse desde diferentes posiciones o miradas, todas ellas consienten que, en síntesis, son dos los momentos que se deben desarrollar en el análisis: la descomposición (fragmentar la obra cinematográfica para identificar sus partes, la relación u oposición entre ellas) y posteriormente la recomposición e interpretación (construcción de un modelo que permita comprender el filme, su estructura, composición y establecer categorías analíticas).

Antes de seleccionar el método de análisis para esta investigación, se hizo necesario una reflexión previa respecto a qué se quería investigar en los filmes y hasta dónde se iba a realizar esta inmersión. Mi interés estaba puesto en el estudio de la configuración de masculinidades en el cine que hiciera referencia (implícita o explícita) al conflicto armado en Colombia, para llevar acabo dicho estudio me enfrenté inicialmente con dos caminos, por una parte, escudriñar el cine de manera instrumental y corroborar o invalidar los referentes teóricos en los que me sostenía, y, por otra parte, podía optar por una apuesta de análisis en la que la disociación y composición de los elementos técnicos se constituyese como parte de la producción de significados. Por último, me encontraba con la opción de ajustar una metodología propia en la que se vinculara lo teórico con el análisis cinematográfico y sus componentes técnicos para alcanzar los objetivos propuestos en esta investigación.

Tomar una decisión implicaba centrarme en varios aspectos que debían considerarse; tenía claro que era imposible separar el marco teórico de lo metodológico, por tal razón, necesitaba de una apuesta en la que los dos campos trabajaran de manera articulada. Lo primero que hice, después de construir el componente teórico, fue indagar en una metodología de análisis cinematográfico que se configurara como productor de significados, es decir, donde la cámara sea vista como un instrumento que controla e influye en el campo de la significación, así pues, el camino técnico seleccionado debía permitir el estudio y la producción de ese significado y argumentar la construcción de un significado y marco de análisis propio.

Con las anteriores claridades, para realizar un análisis cinematográfico sólido que permita analizar los marcos de producción del conflicto armado y su relación con la configuración de masculinidades, además de elementos teóricos, técnicos y estéticos, necesitaba incluir elementos contextuales: políticos, económicos, sociales e industriales que si bien son extrínsecos al filme, son fundamentales para el análisis de la construcción de significado; a su vez, estos influyen en la creación de la obra, en otras palabras, la producción de significado está integrada por instrumentos técnicos aunados a parámetros extracinematográficos que le dan mayor soporte al análisis y permiten entender el marco del texto cinematográfico. Estos elementos pueden constituirse antes de la película o posterior a su estreno, incluso varios años después de su exhibición en las salas de cine.

Algunos de los parámetros contextuales que se deben tener en cuenta para un análisis cinematográfico consistente y que surgen producto de la discusión sobre la metodología que se debía emplear son:

1. Estudio del contexto social, político y económico que la película recrea, el que se vive durante la producción y en el momento en que se realiza esta investigación.
2. Estudio de las condiciones de producción del filme.
3. Identificación de la tendencia cinematográfica del director y el equipo de producción que permitan entender la elección política de la película y la posición frente a determinado fenómeno como lo es el conflicto armado.

4. Búsqueda de las críticas que recibió el filme al momento de su estreno y posteriormente a través de los años.
5. Identificación del recorrido de la película, en relación con el número de asistencia a las salas de cine, la recepción que tuvo el público; si es favorable o desfavorable, los premios que ha ganado, entre otros.

Según Cassetti y Di Chio (1998) El discurso cinematográfico debe analizarse en los niveles particular y global y relacionarlos con su historicidad, esto es, que elementos históricos pueden dar cuenta de la discursividad de un filme, por esta razón los aspectos contextuales se hacen indispensables en el análisis cinematográfico. Identificar y vincular al análisis parámetros contextuales como los descritos permite reconocer el marco de producción de la película y aquello que encuadra, por ejemplo, la mirada y la interpretación que se tiene sobre el conflicto armado. Además, es posible comprender la construcción del significado;

“Una cámara no puede, en general, demorarse o progresar, limitarse a ser continua o discontinua; tiene que demorarse en algo, y avanzar o pasar por fundido de algo a algo. Del mismo modo que la mente por lo general no puede sólo pensar ni el ojo sólo ver, sino que tiene que pensar en algo, mirar algo o apartar la mirada de algo” (Cavell, citado en Tarín, p 37).

Para la presente investigación acorde con los argumentos expuestos anteriormente, la metodología empleada para consolidar un modelo de análisis cinematográfico debe estar contracara a una corriente positivista que establezca leyes sociales estáticas en las que el investigador se asume como ajeno al proceso mismo de la investigación, sino que la investigación precisa estar orientada por un paradigma hermenéutico que permita desentrañar procesos de significación en los que el analista-investigador esté implicado en la producción de significados.

De este modo y con todas las precesiones realizadas previamente se optó por el diseño de una metodología que incluyera en un sentido técnico el análisis textual fílmico por las siguientes razones:

1. Se centra en el análisis del discurso, lo cual permite analizar la fuerza discursiva del cine y la manera en que construye significados.
2. Permite ubicar la pieza audiovisual en un sistema discursivo aunado a condiciones contextuales, con lo cual se facilita la comprensión de diferentes marcos: social, político, histórico, cultural y de producción de un filme.
3. Establece relaciones entre un acontecimiento discursivo y las diferentes disciplinas.
4. Concibe al investigador como parte e inmerso dentro del proceso investigativo y susceptible a transformarse.

En lo referente al análisis textual filmico también existen diferentes posiciones, en medio de esta variedad de apuestas, para este trabajo son fundamentales los desarrollos teóricos de Francesco Casetti y Federico Di Chio quienes desarmen la pieza para ver su constitución interna para posteriormente volver a rearmarlo. Así, se traza una ruta que va desde la búsqueda de parámetros contextuales, el desmembramiento del texto filmico hasta su recomposición e interpretación. Las fases que conforman esta metodología son: fase previa, fase contextual-extra cinematográfica; fase de descripción; fase de descomposición; y, por último, la fase de recomposición-interpretación.

La primera fase es previa, es el primer acercamiento al filme, aquí es importante indagar por elementos como la ficha técnica, temas que aborda, sinopsis, el título, el afiche promocional, y un primer acercamiento a la identificación de los personajes primarios y secundarios. Todos estos aspectos van a ser integrados en la interpretación del filme, son una mirada inicial de la obra.

El afiche promocional puede brindar elementos valiosos para el análisis del filme. Es una pieza gráfica que busca llamar la atención del espectador y captar los elementos centrales de la película de manera sintética. El cartel cinematográfico hace parte de la cultura visual y contiene un sistema de comunicación conformado por diferentes signos: lingüísticos, icónicos y gráficos (Sánchez, 2018). El cartel puede generar un mensaje denotativo: su

relación directa y objetiva con el filme o connotativo: relacionado a los sentimientos que pretende producir, la narración y el ambiente del filme.

Un análisis del afiche se puede producir a partir de la propuesta elaborada por Irene Sánchez (2018):

Variables para el análisis visual del cartel cinematográfico										
Género cinematográfico	Tipología cromática	Dominancia de color	Colores protagonistas	Connotación gráfica	Encuadre	Ángulo de toma	Pose del modelo	Kinética	Lenguaje no verbal	Jerarquía de los personajes
Documental	Color	Negro/gris	Negro/gris	Acción	Amplio	Superior	Frontal	Estático	Alegre	Por escala
Biográfico	Blanco y negro	Blanco	Bianco	Violencia	Medio	Natural	Perfil	Movimiento	Enfadado	Por encuadre
Histórico		Azul	Azul	Pasión	Cerrado	Inferior	Tres cuartos		Triste	Por ubicación
Musical		Rojo	Rojo	Terror/suspense					Defensa	Por colores
Comedia		Amarillo	Amarillo	Diversión					Pensativo	Por lenguaje no verbal
Infantil/animación		Magenta	Magenta	Naturaleza					Actitud chulesca	
Romántico		Verde	Verde	Peligro/maldad					Miedo/inquietud	
Aventura/acción		Tierra/dorado	Tierra/dorado	Poder/lujo					Agresivo/perturbado	
Bélico		Ocres/beige	Ocres/beige	Drama/melancólico					Alocado	
Ciencia-ficción/fantasia		Morado	Morado						Tranquilo	
Drama		Naranja	Naranja						Apasionado	
Suspense										
Terror/miedo										
Erótico										

Figura 5. Variables para el análisis visual del cartel cinematográfico. Fuente: Sánchez. (2018)

Además de los elementos esbozados en la Figura 4, otro aspecto importante de analizar en el cartel es el título de la película, su tipografía, tamaño de la letra, color y diseño; qué sugiere, a qué hace referencia; la relación con el contenido de la película y; su relación con el marco del conflicto armado.

Por último, dentro de esta fase previa está la identificación primaria de los personajes, aquí se muestran los personajes principales y secundarios, pero no se profundiza mucho en el análisis porque esto se hará en otro momento de la metodología.

La segunda fase se denominó contextual-extra cinematográfica: Este momento del análisis consiste en una recopilación documental que permita conocer los elementos contextuales de los filmes, incluye los parámetros previamente esbozados, además de la búsqueda e indagación de los siguientes elementos cinematográficos: género cinematográfico, origen, recreación, narración, crítica y el análisis de personajes. Esta contextualización permite

identificar todo aquello que el encuadre de los filmes excluye en relación con el conflicto armado colombiano.

El primer elemento, el género cinematográfico, hace referencia a la tradición en la que se enmarca el filme, según Casetti citado por Pulecio el género es un “(...) conjunto de reglas compartidas que permite al realizador utilizar fórmulas comunicativas establecidas para situar al espectador dentro de un sistema propio de expectativas” (2008, p. 145). Es decir, el género surge a partir de un acuerdo entre la producción y la estrategia narrativa con las expectativas del espectador, que espera sean cumplidas.

Hacen parte de los géneros cinematográficos el drama, la comedia, la acción, el suspenso, el terror, el anime, la ficción y el documental. El género cinematográfico según Pulecio (2008) apoyado en Cawelti se entiende como:

“[El] ritual cultural”, por medio del cual se busca integrar una sociedad en conflicto, a través de la experiencia vivida en las historias narradas por el cine, ya sean historia de amor, relatos heroicos, mágicos o también, gracias a la intervención de un personaje que actúa como catalizador o mediador entre las fuerzas en conflicto”. (p. 150).

El segundo elemento es el origen, relacionado con aquellos elementos que motivaron el filme o en los que se basa: un hecho real, un libro, una historia, una tragedia griega, entre otros.

El tercer elemento es la recreación cinematográfica concebida como la relación entre la producción de la película con el contexto histórico, político y económico que allí se representa; o si estos mencionan hechos ya pasados o futuros; o si son simplemente ficción. Así, será posible identificar si la recreación influye en la narración, para el caso particular, si corresponde al conflicto armado que se narra y cómo este se relaciona con los contextos de la época en Colombia o determinar la época representa.

El cuarto elemento es la tendencia cinematográfica, aquella inclinación o posición política, artística, religiosa y/o moral del director o el equipo, lo cual determina que en el caso del conflicto armado los personajes y la trama tengan determinadas orientaciones políticas, contenga roles asociados con las masculinidades, las feminidades y otro tipo de orientaciones

sexuales, sean o no representados dentro de un binario, justificando sus acciones o resaltando atributos negativos; revelados la mayoría de las veces en relación con el trato a las víctimas y/o la vulneración de derechos humanos.

El quinto elemento es la narración que analiza la forma como se relata la historia, la narración puede estar centrada o no en el narrador. En relación con el narrador este puede ser interno o diegético si hace parte de la historia, o externo, si sólo está narrando un suceso sin verse implicado. También se puede presentar un narrador que algunas veces es interno y otras externo. Bordwell (citado en Pulecio, 2008) prefiere no centrarse en el narrador sino en la narración en sentido más amplio. La narración en el presente caso se toma ampliamente teniendo en cuenta tanto los casos en los que existe un narrador como aquellos en los que está ausente.

El sexto elemento es la crítica, compuesta por aquellos juicios de valor que se dan en el plano individual o colectivo del cine o de una determinada película, Durante la producción de la película las posibles interpelaciones de las que fue objeto en el momento de su lanzamiento, la época que se recrea –si es el caso– interpelaciones en períodos posteriores y, por último, su relación con el presente colombiano después de la firma de los Acuerdos de paz.

Por último, se encuentra el análisis de los personajes en cuanto sus características, su desarrollo, su papel en la película y los propósitos que busca. En este sentido, el análisis contiene: la descripción de los personajes, si la representación de estos hace parte de sucesos reales, el deseo perseguido, causas de sus acciones y lo que estas dicen del o los personajes, su relación con las secuencias seleccionadas, la relación entre los diferentes personajes (Pulecio, 2008).

Todos estos elementos cinematográficos-extra cinematográficos, se pueden indagar en archivos como periódicos, noticieros, filmografía, textos académicos y/o históricos, entrevistas, y en el caso de las películas más recientes hay varios elementos que los perfiles oficiales de la película en Facebook pueden aportar.

La tercera fase es la descomposición del fil nombrada por Cassetti y Di Chio como segmentación y también conocida como Découpage, implica dividir la linealidad del filme en fragmentos que tengan algún significado o sentido según el enfoque teórico y los objetivos que se hayan propuesto, esto se puede realizar a partir de: los episodios de una película, si está estructurada de esta manera; las secuencias, que son series de planos que guardan una unidad argumental o lineal, pueden tener varios tiempos, espacios y acciones dramáticas aunque una se destaca más que las otras; también están las escenas, las cuales contienen una acción dramática que se desarrollan en el mismo tiempo y espacio, no tienen ninguna clase de corte y son una unidad más pequeña que las secuencias; por último, una película se puede fragmentar por planos, que son unidades más pequeñas que las escenas.

En este sentido, los planos conforman escenas, las escenas secuencias y las secuencias configuran la película como unidad. Según lo que nos interese captar, el investigador podremos hacer la segmentación, esto nos muestra que somos nosotros quienes construimos aquellos que nos interesa analizar, por esta razón, también estamos produciendo un marco de interpretación. En este trabajo la pieza audiovisual se va a descomponer de lo general a lo particular y se centra, la mayoría de las veces en secuencias porque permiten conformar una coherencia narrativa mayor que la escena, es decir, que hacen posible la constitución de unidades dramáticas más amplias sin importar el tiempo de duración sin limitaciones a un solo tiempo y espacio como en el caso de las escenas. Segmentar el filme permite entender el corrido lineal y su composición, además permite observar la distribución de la trama principal y las secundarias; es un primer boceto de las masculinidades que ejercen los personajes y sus características en una película.

La cuarta fase del análisis es la descripción o estratificación según cassetti y Di chio. Después de descomponer el filme, realizamos un acercamiento a sus partes internas; de aquellas que decidimos otorgarle un valor esencial para el análisis que estamos realizando depende de este interés que decidamos seleccionar ciertas partes y no otras. Esto implica reconocer cómo funcionan ciertos componentes que aparecen en los episodios, secuencias, escenas, fotogramas y que dotan de particular significado a la pieza. En primer lugar, es necesario

hacer una selección de las partes que queremos analizar, posteriormente, se registran las diferentes reiteraciones que producen a un personaje a partir de componentes técnicos tales como: escenografía, sonido, registro gramático o planificación, composición cromática.

Escenografía: está compuesta tanto por los espacios (localizaciones) como el decorado del escenario, el vestuario y maquillaje de los personajes para dar vida al guion y representarlo de la mejor manera; son todos aquellos elementos que se disponen para en la construcción del filme. La escenografía permite el conocimiento de determinadas épocas; en este sentido radica su importancia, toda vez que se convierte en una herramienta de contextualización de un momento histórico determinado.

El sonido: dentro de la narrativa cinematográfica hace parte del lenguaje que contribuye a la emocionalidad del espectador, otorga significación a una escena. Una imagen sin sonido no evoca el mismo sentimiento que una imagen que lo tenga. El tipo de música está relacionado con el género cinematográfico; así, será diferente la música de una película de terror a una de comedia. Puede clasificarse en diegética, si está relacionada directamente con la acción que se muestra en la imagen o extradiegética, cuando no es parte del argumento del filme, pero ayuda a otorgar emocionalidad a la escena, como cuando se pone música de tensión a una escena; algunas veces el propósito de los sonidos extradiegético es otorgar un significado adverso al presentado en la imagen. Respecto al sonido es posible analizar palabras, ruidos, músicas, efectos sonoros.

Registro gramático o planificación: está relacionado con el concepto de espacio. En el cine este espacio se delimita por lo conocido como encuadres, los cuales a su vez son determinados por factores externos como el tamaño y formato y factores internos como las escalas de planos. El encuadre selecciona una porción de la información que quiere resaltar, esto es lo que constituye el plano, esto conlleva a que haya un punto de vista y una decisión respecto a lo que se quiere mostrar u otorgar mayor relevancia. El tamaño de una película hace referencia a la escala en la que será proyectada una obra. El formato es “la relación entre sus lados verticales y horizontales” (Aparici, García Fernandez y Ozuna, 2009, p. 165).

En cuanto las escalas de planos, estas son las posibilidades de encuadre, es aquello que se le muestra al espectador a través de la cámara, es decir, una misma escena puede tener distintos planos seleccionados según a qué se le quiera dar relevancia.

Los planos se clasifican:

1. Por tamaño: *gran plano general* (GPG), el cual es bastante abierto, permite ver la locación completa al igual que la figura del personaje o mostrar diferentes sucesos al mismo tiempo o acentuar en sentimientos como por ejemplo, la soledad; *plano general* (PG), muestra la figura completa del personaje, permitiendo analizar su movimiento corporal; *plano medio* (PM), cubre al personaje desde la cintura hacia arriba es empleado especialmente en las escenas donde hay diálogos, permitiendo captar sus gestos, expresiones y movimiento de manos; *primer plano* (PP), señala del cuello hacia arriba del personaje, se emplea para intensificar las emociones y lograr que el espectador se identifique con él o logre entender sus intenciones y, el *plano detalle* (PD) es aquel que puede ir enfocado a alguna parte específica del cuerpo, pero también se usa para enfocar objetos y dar pistas sobre lo importante de la historia. De esta forma se nombran los planos según su distancia en relación con los personajes o los objetos.

Un ejemplo de clasificación de planos por tamaño que se extrae de la película El río de las tubas es el siguiente:



Figura 6. Fotograma EL río de las tumbas. Julio Luzardo (1964).

2. Por la posición de la cámara: es decir, la posición de la cámara en relación con el sujeto-objeto que está enfocando. En este sentido los planos se nombran: *plano frontal, normal o neutral* es el más común de todos, se sitúa en frente del sujeto; *plano cenital*, la cámara se ubica arriba del personaje en sentido vertical, generando una perspectiva de extrañeza permitiendo no revelar demasiados detalles; *plano contrapicado*, grabado desde abajo hacia arriba, se utiliza para mostrar fuerza o superioridad del personaje; *plano picado*, la cámara se ubica desde arriba hacia abajo, se relaciona con la inferioridad o vulnerabilidad del personaje; el *plano subjetivo*, se toma desde la mirada del personaje e involucra al espectador como si fuese el personaje mismo; por último, el *plano nadir*, es el menos utilizado de todos, la cámara se ubica justo debajo del personaje.

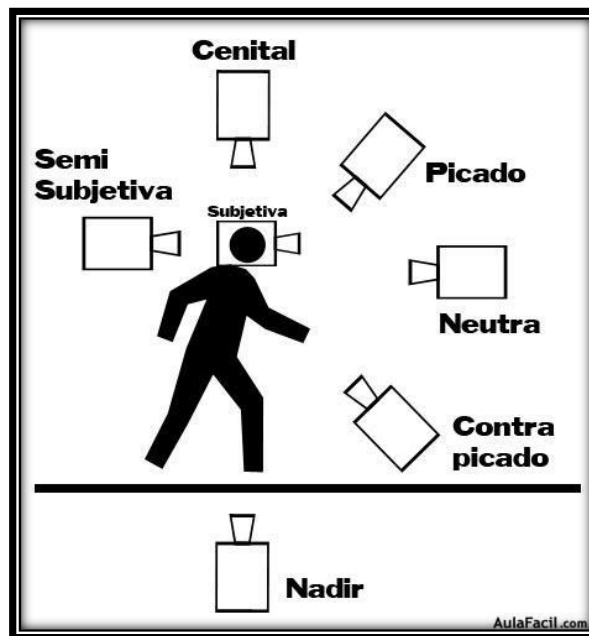


Figura 7. Ángulos de la cámara. fuente: aulafacil.com

En el ejemplo propuesto en la figura 6 está compuesto por cuatro fotogramas, allí es posible ver en una misma escena diferentes tipos de planos en relación con el mismo personaje, en el primero vemos un gran plano general en el que se puede observar la localización, el tiempo,

clima etc., pero además podemos el personaje según la posición de la cámara; en los tres primeros fotogramas vemos que hay una captura contrapicado, mientras que en el último fotograma la ubicación de la cámara es neutra.



Figura 8. Funciones y tipos de luces e iluminación en cine y fotografía. Fuente: www.youtube.com

Composición cromática: es aquella relación entre la luz como fuente y el color producto de la longitud de onda de la luz, con lo cual se transmite a su vez una experiencia sensorial. En este campo se involucra activamente la psicología del color, explorando los estados de ánimo que se pueden evidenciar por medio de este.

Según el grado de su calidez pueden denotar sensaciones sombrías, de frialdad, frío, lejanía, calma, menor peso, infinitud, cuando se emplea alguna gama de los azules o verdes; también se pueden generar atmósferas de placer, calor, cercanía, peligro, con los tonos rojos, magentas y amarillos. El color puede estar en todos lados, en el vestuario y la escenografía para construir una determinada atmósfera; sin embargo, los significados de los colores no pueden estandarizarse, toda vez que las emociones y sensaciones que producen un color dependen de cada individuo, en este caso, será necesario relacionar el color según el tema de cada filme con la intencionalidad del director y los cambios que allí se refieran. La luz es otro elemento fundamental de la composición cromática que le otorga mayor significado a determinada imagen o para expresar cierto sentimiento puede ser natural o artificial. Un esquema básico de luces es el representado en la figura 7.

La quinta fase es la interpretación, aquí se construye un modelo de la película que incluye la mirada analítica e interpretativa, esta fase está compuesta por cuatro niveles propuestos por Casetti y Di Chio: el primero es la enumeración de los fragmentos en los que se descompuso

el filme, es un inventario de aquellas secuencias, escenas, fotogramas que llamaron nuestra atención, es un informe sintético que muestra y reflexiona sobre la segmentación y la estratificación, posteriormente se procede a ordenar ese inventario según la jerarquía y el nivel de importancia que le damos a cada fragmento, el tercer nivel es la reagrupar por medio del contraste, la diferencia y/o la similitud entre unos y otros elementos, por último, se crea un modelo síntesis del filme que contenga los elementos que la componen, sus estructura, las relaciones que se entretienen y el sentido en la investigación.

A continuación, se presenta un resumen sobre el proceso del análisis cinematográfico que será aplicado en el presente trabajo de investigación:

FASE PREVIA

-Ficha técnica

-Temas que aborda del conflicto armado

-Sinopsis

-Afiche promocional:

- Variables para el análisis visual cinematográfico (ver figura 4)
- Título del filme:
- ¿Qué sugiere? ¿a qué hace referencia?
- Relación con el contenido de la película
- Relación con el contexto del conflicto armado
- Identificación primaria de personajes principales y secundarios.

FASE CONTEXTUAL-EXTRA CINEMATOGRAFICA

-Búsqueda de datos sobre el director y el filme

-Indagar por el marco del conflicto armado: contexto social, político, cultural y/o de producción durante la producción y en el momento en que se realiza esta investigación

FASE ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS CINEMATOGRAFICOS

-Género cinematográfico

-Origen

- Recreación**
- Crítica**
- Narración**
- Tendencia cinematográfica**

FASE ANÁLISIS TEXTUAL FÍLMICO Y MASCULINIDADES

- Segmentación-Découpage**
- Episodios**
- Secuencias**
- Escenas**
- Fotogramas**

Estratificación-Descripción

- Escenografía**
- Sonido**
- Registro gramático o planificación**
- Composición cromática**

-Recomposición-interpretación

- Enumerar**
- Ordenar**
- Reagrupar**
- Modelizar**

La metodología de este trabajo entrecruza los elementos técnicos para el análisis textual fílmico con los enfoques teóricos desarrollados en el marco teórico, en particular, los aportes realizados por la filósofa Judith Butler para comprender el género como un acto performativo que necesita de la reiteración para mantener su efecto naturalizado, aunque en realidad no exista ningún género original, por estas razones la recolección de datos en esta investigación se concibe como red que articula los campos: cine, conflicto armado y masculinidades.

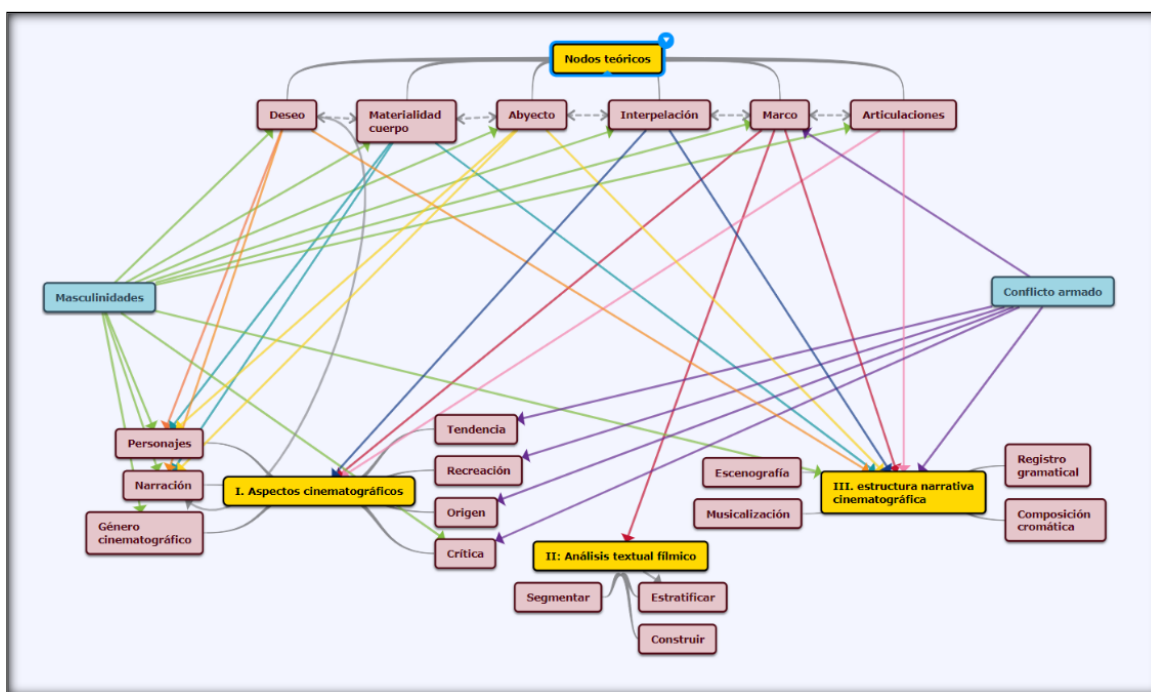


Figura 9. Metodología de investigación. Fuente: Elaboración propia.

Se hallaron más de 56 películas sobre el conflicto armado colombiano (ver anexo 1); esta selección no tuvo en cuenta piezas fílmicas relacionadas con el narcotráfico debido a la basta cantidad de material cinematográfico que existe lo cual implicaría una investigación diferente, no obstante, se considera de valioso aporte las investigaciones que profundizan en la configuración de masculinidades en un entorno como este, con lógicas y prácticas particulares. En un primer momento se seleccionaron diez películas con el fin de tener un panorama más amplio del campo de análisis; sin embargo, como suele suceder, a medida que se avanzó en el proceso, el dispendioso trabajo de esta cantidad de material desbordaba los intereses y objetivos propuestos, por esta razón, se tomó la decisión de abarcar las cuatro películas que se analizan en este corpus: El río de las tumbas (1964); El día de las Mercedes (1985); Golpe de Estadio (1998) y cierra esta selección Monos (2019).

Algunos de los criterios que se tuvieron en cuenta para selección de los filmes fueron: el cubrimiento de las diferentes épocas del conflicto armado incluyendo el periodo posterior a

la firma de los acuerdos de paz; la reiteración de diversos marcos de interpretación de la guerra los cuales se pudieran contrastar con otros documentos y la presencia de algún actor armado. Se excluyeron los documentales y cortos porque se considera que para este análisis el largometraje tiene mayor riqueza en tanto recrea mundos paralelos que pueden poner sobre la mesa ideas sobre configuraciones de diferentes masculinidades más allá de las hegemónicas o las relacionadas con la virilidad.

CAPITULO 2: MASCULINIDADES EJEMPLARES Y EMPRESARIALES: EL RÍO DE LAS TUMBAS, JULIO LUZARDO, 1964



Figura 10. Composición gráfica El Río de las Tumbas

1. FASE PREVIA

1.1 Ficha técnica

Título: El río de las tumbas

Duración: 87 min minutos

Género: Drama

Director: Julio Luzardo

Año: 1964

Fecha de estreno: 21 septiembre 1965 teatros el cid, comedia, arlequín (Bogotá)

Formato proyección: 35 MM	Locaciones: Gigante, Villavieja - huila, Colombia
Protagonistas: Carlos Duplat, Carlos José Reyes, Santiago García, Eduardo Vidal, Milena Fierro, Jorge Andrade Rivera	Guion: Julio Luzardo, Gustavo Andrade Rivera, Pepe Sánchez
Fotografía: Helio Silva	Música: trío Los isleños (incidental), Lucho Bermúdez, compositor de matambo interpretado por su orquesta con lucho garcía y Berenice Chávez. Jorge Villamil compositor de los temas musicales: espumas, la zanquirrucia, el embajador, el barbasco
Producción: Héctor Echeverri Correa	Productor: CINE TV FILMS

Tabla 1. Ficha técnica de El río de las tumbas. Fuente: elaboración propia con datos de Proimágenes.

1.2 Temas que aborda del conflicto armado: violencia, desplazamiento, homicidio, corrupción, indiferencia, conflictos políticos.

1.3 Sinopsis

Película que retrata la vida cotidiana de un pueblo ubicado a orilla de un río por donde bajan cadáveres sin que este hecho alarme de alguna manera a los habitantes quienes se muestran indiferentes ante estos sucesos. El pueblo se mueve entre los muertos arrojados al río, las fiestas, el reinado de belleza, la despescuezada del gallo, los bailes, los políticos que van a hacer campaña, la autoridad del cura enfrentada a la del alcalde, entre otros.

Los personajes y la trama están compuestos por: anécdotas que le contaban al director a su arribo a Villavieja (Huila) como el discurso del cura, las que él había vivido estando en el pueblo como el reinado y la llegada de un político, y aquellas que él se había inventado como el personaje nombrado como el bobo del pueblo y el romance entre una joven y un exguerrillero que intenta ser el argumento central de la película, pero es opacado por otros personajes.

1.4 Afiche promocional

El afiche promocional a diferencia de la filmación de la película está creado a color, con predominancia del color rojo al fondo, sus colores protagonistas son el rojo, el negro, morado y beige para iluminar determinadas partes y también para conformar el título del filme. La connotación gráfica de la imagen es de violencia y muerte, tiene un encuadre cerrado o primer plano que resalta la fuerte expresión de su rostro, el ángulo de la toma es natural o neutra, la pose del modelo es frontal y pareciera que estuviese en movimiento, dentro del lenguaje no verbal encontramos un estado anímico de rabia y violencia, hay un solo personaje en el cuadro que no es extraído de una fotografía sino es diseñado, tiene un arma en su mano que al parecer está ejecutando por la reacción de su rostro, esta persona aparece con un sombrero que muestra lo que puede ser la representación de un campesino.

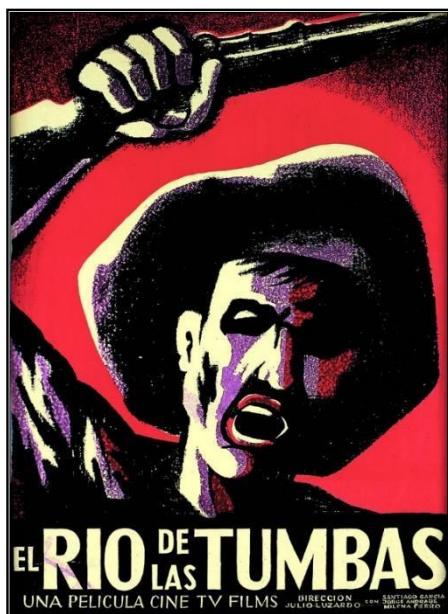


Figura 11. Afiche promocional *El río de las tumbas*. Julio Luzardo (1964).

El título de la película aparece en la parte inferior del afiche con letra grande, se resaltan las palabras escritas en mayúscula *Río y Tumbas*. El afiche está creado a partir de trazos gruesos lo cual genera una centralidad de la violencia contenida en la película. Si bien no hay alguna alusión gráfica de *río*, la fuerza radica en la tipografía. Al pasar a la relación de la imagen con el contenido de la película, la violencia de la imagen si bien parece el tema central del argumento, aparece sólo por los bordes en el filme, al inicio, en la mitad y al final del filme, pero toma más relevancia la vida y cotidianidad de los habitantes del pueblo.

En relación con el conflicto armado, el afiche podría sugerir alguna mención a este fenómeno y sus inicios en zonas rurales, donde se encuentra el campesinado y la lucha armada. La

forma en que está diseñada toda la pieza gráfica hacen de este fenómeno un hecho macabro, negativo, donde la violencia no tiene ningún fin.

1.5 Identificación primaria de personajes principales y secundarios

Los personajes principales en su mayoría son varones: el cura, el alcalde, el bobo, el borracho, el exguerrillero, el cabo, los integrantes de un grupo armado; la única mujer con un papel principal es Rosa María dueña de la cantina “La tatacoa”. El análisis de estos personajes se profundizará en un apartado posterior.

2. FASE CONTEXTUAL-EXTRA CINEMATOGRAFICA

2.1 El director: Julio Luzardo y su filme el río de las tumbas

El director del filme también guionista, productor, fotógrafo, camarógrafo y editor nace en Colombia en el año 1938. El séptimo festival de cine colombiano en el año 2009, celebrado en Medellín, le realizó un homenaje impreso en el cual se narra su niñez en Colombia, su temprano amor por el cine y su formación en Estados Unidos a donde fue enviado por sus padres después de los hechos del 9 de abril de 1948. A su regreso reconoce que el cine producido en Colombia había sido realizado por extranjeros, así da lugar a ola de cineastas que habían estudiado fuera del país y que posteriormente fortalecen la producción cinematográfica en Colombia. La primera labor que realiza Julio es la edición de la película *Carmentea* basada en la canción del mismo nombre que nunca se estrenó.

Julio Luzardo, si bien inició en el cine ficción también realizó varios trabajos en el campo denominado como cine publicitario donde ejecutó producciones institucionales financiadas por el INCORA (instituto Colombiano de Reforma Agraria) para mostrar su labor en el área rural. En la parte del turismo también se desempeñó en la filmación de paisajes donde resaltaba y promocionaba los lugares visitados.

El documental para los años sesenta tenía ya un fuerte tinte político, comienzan a aparecer algunos trabajos de Martha Rodríguez y Jorge Silva pero Luzardo no estaba interesado en temática: “para mí el cine era cine y aún no tenía tinte político. Aquí siempre se le puso tinte político al cine como si alguien le hubiera puesto un sello y hubiera dicho esto es lo único que se puede mostrar, entonces a mí me criticaban mucho por pensar de otra forma” (Citado en Mora, 2015, p.64); sin embargo, *El río de las tumbas* lejos de los argumentos de su director, parece ser un filme mucho más político: “Es la historia de un pueblo colombiano que era como si fuera Colombia en chiquita, todos los personajes son simbólicos (...) representaban lo que podía ser toda Colombia, ese era el mensaje que yo quería mostrar” (Fundación Patrimonio Fílmico, 2012). En otra entrevista Luzardo refiere que esta pieza visual sirve para “mostrar un poquito los problemas del país centrados en un solo lugar” (Caicedo y Ospina, 1975, p.13).

Este filme tuvo otros guionistas: Gustavo Andrade Rivera, Pepe Sánchez y Carlos José Reyes (Caicedo y Ospina, 1975; Cinemateca Distrital, 1981), inicia su rodaje el 20 de agosto de 1964, pero se estrena hasta septiembre de 1965 a causa de las dificultades acontecidas por el accidente de Julio, arrollado por un carro. El proyecto manejó varios inconvenientes como el apretado presupuesto estimado en ciento treinta y ocho mil pesos y la convivencia del equipo por cerca de dos meses, lo cual trajo disgustos para varias personas y el no pago para el director y los técnicos, toda vez que la película recogió en la taquilla solo seiscientos pesos (Caicedo y Ospina, 1975).

Previo a este largometraje, Luzardo había incursionado como director de cine colombiano con la producción de *Tres cuentos colombianos*⁸ en 1964, posteriormente conoce a Gustavo Andrade Rivera, escritor de obras de teatro, a quien le comparte la idea de realizar un rodaje sobre la Isla prisión Gorgona, de esta manera terminan hablando de *La violencia* en

⁸ Julio Luzardo recibió su educación en Estados Unidos, allí estudia en el departamento de cine de la Universidad de California (UCLA), donde realiza varios cortos. Regresa nuevamente a Colombia en el año 1961.

Colombia. Gustavo le comenta de un puente⁹ desde donde arrojan cuerpos al río, la indiferencia de sus alcaldes y el afán por achacar el muerto al alcalde del otro pueblo (Cinemateca Distrital, 1981), es así como Luzardo decide cambiar de idea. Descubren que los indígenas le llamaban al Río Magdalena “Guakayó” traducido como río de tumbas y nombran de la misma manera el proyecto.

Los gustos literarios de Luzardo serán claves para la ambientación de la historia, estos están influenciados por el cine italiano, en particular, el siciliano¹⁰ y los cuentos de García Márquez que aludían a esta población macondiana donde la indiferencia hacia la muerte, la corrupción y la exaltación por la llegada de un político, las fiestas y la celebración de un reinado son más importantes que los cuerpos que bajan por el río.

2.2 Marco del Conflicto Armado

Villavieja es un municipio del departamento del Huila. En el 2017 (un año antes de comenzar esta investigación) estuve un par de horas en ese pueblo, jamás me imaginé que allí se había rodado una película, sólo tuve tiempo para recorrer algunas calles y sentarme en el parque principal que era el punto de encuentro y partida para ir al desierto de *La Tatacoa*, el mismo nombre con el que bautizaron el bar de Rosa María en el filme. La percepción que tengo del lugar es que se había quedado atrapado en el tiempo, algunas de las casas que rodeaban el parque, eran antiguas, construidas con bareque o algo similar, con puertas y ventanas de madera, tenían esos huequitos que les hacen a las casas de clima caliente en la parte superior que parecen ventanitas de cemento, las calles estaban a medio pavimentar o mal pavimentadas y como en todo pueblo colombiano, en el parque había una iglesia pequeña, la misma de la película. Cuando comparé las imágenes del filme con las que busqué por Google

⁹ Según búsqueda este puente se nombró Francisco de Paula Santander, atraviesa el Río Magdalena y se encuentra ubicado al noroccidente del Huila, es una de las salidas de Neiva hacia el municipio de Palermo. Su construcción según el diario *La nación* es de 1940. A causa de su deterioro fue cerrado para su remodelación por cinco meses y reabierto en el 2017.

¹⁰ Cine caracterizado por mostrar una sociedad dividida por la riqueza-pobreza o tradición y progreso. Ver más en: https://www.lasicilia.es/cine_de_sicilia

Earth, noté que la edificación había cambiado, pero no de manera drástica, el marco de la puerta y sus arandelas en cemento era prácticamente el mismo.



Figura 13. Fotograma El río de las tumbas. Julio Luzardo (1964).



Figura 12. Fotografía actual del parque en Villavieja, Huila donde se grabó El río de las tumbas. Fuente: Google Earth (2019).

En este municipio ubicado al borde del río Magdalena se rodó *El río de las tumbas* el 20 de agosto de 1964, dos meses después del ataque a Marquetalia, Julio Luzardo menciona que todos los integrantes del equipo de producción estaban “pegados al territorio libre de Marquetalia” (Caicedo y Ospina, 1975, p.12).

Al observar un mapa de las Repúblicas Independientes e intentar ubicar a Villavieja como se observa en la figura 12 con el punto rojo, se identifica que si bien este pueblo no conformó ninguno de los territorios libres sí estaba rodeado por todos ellos, la distancia se acorta si se tiene en cuenta que el río que hace parte de la escenografía es el mismo Magdalena, cuenca hidrográfica que ha fungido como tumba del conflicto armado.

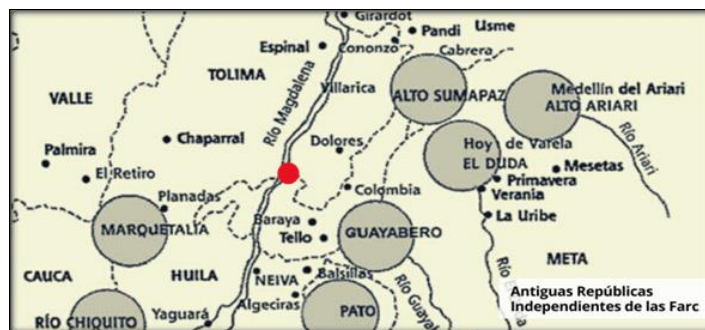


Figura 14. Mapa de las antiguas Repúblicas Independientes. Adaptado de: Diario de Paz Colombia.

¿Qué era Marquetalia? ¿Por qué es importante para construir un marco de interpretación del conflicto armado?

La operación militar conocida como Marquetalia inició el 18 de mayo de 1964, sin embargo, sus primeros pasos se rastrean el 20 de octubre de 1961 con la intervención en el Congreso de la República de Álvaro Gómez Hurtado, quien no estaba de acuerdo con la reforma agraria en el país y señaló la existencia de unas *Repúblicas Independientes* en Colombia. En ese momento en el mundo resonaba el triunfo de la Revolución cubana (1959-1960), ante el miedo del avance del comunismo en América Latina surge la Doctrina de Seguridad Nacional y la tesis del enemigo interno encabezada por Estados Unidos (el más preocupado por frenar este avance) (Molano, 2016).

Frente a esta amenaza se monta el Plan Laso (Latin American Security Operation) elaborado por el comandante del ejército Alberto Ruiz Novoa (veterano de la guerra contra Corea del norte) y ejecutado en el gobierno del presidente conservador Guillermo León Valencia (segundo presidente de la alianza conocida como Frente Nacional). Este militar bautizó el acontecimiento militar como Operación Soberanía.

Marquetalia una vereda del municipio de Planadas, Tolima en el límite con Huila, siempre ha resonado por sus estallidos de violencia que repercuten hasta el día de hoy. Son dos las razones que Molano (2016) ofrece respecto al foco prolongado de la guerra entre guerrilla y ejército en esta zona del país: la lucha por el territorio de los indígenas y la lucha campesina.

Respecto al primero, este se enmarca en las batallas lideradas por Quintín Lame entre 1922 y 1945 entre Chaparral y Tierradentro -Líbano-, Tolima para recuperar el territorio indígena del cual habían sido despojados por La República al declararlos “libres” y ser obligados a pagar a los terratenientes para poder labrar la tierra y vivir en ella, “las reivindicaciones de Lame marcan un territorio de luchas que se extiende entre el río Cauca y el río Magdalena” (Molano, 2016, p. 15); de este modo, este personaje se convierte en inspiración para la

consolidación del Movimiento Armado Quintín Lame (MAQL), primera guerrilla indígena de América Latina que operó desde los años ochenta hasta inicios de la década del noventa. Esta guerrilla surge como oposición a la brutalidad militar desplegada en la recuperación de resguardos indígenas y por el homicidio del líder indígena Álvaro Ulcué (Giraldo, 2015, p. 219).

En cuanto al segundo foco de guerra las luchas campesinas se remiten a la colonización de la cordillera central (Molano, 2016, p, 16) y la fundación de pueblos como el Líbano, Fresno y Padúa por parte de campesinos. El avance de la colonización encontró a su paso la resistencia de los terratenientes de grandes haciendas cafeteras en el sur del Tolima y Cundinamarca (Tequendama y Sumapaz) quienes empleaban campesinos e indígenas sin tierra para trabajar en estas haciendas cafeteras como terrazgueros¹¹, lo cual desencadenó la lucha por la tierra y el inicio de una ola de muerte. Frente a la intención de expansión de los terratenientes la respuesta fue la organización de treinta y tres comandos armados en las regiones del Valle, Huila y Caquetá (Molano, 2016, p.17).

Con las elecciones de 1949 ganadas por los liberales, la cordillera occidental se bañó en sangre por los grupos conocidos como *chulavitas* o *pájaros* afines a las ideas del partido conservador, se desencadenaron acciones violentas contra colonos caldenses y campesinos tolimenses. Así inicia la organización de guerrillas. La disputa por la tierra, la lucha contra la aparcería y la expansión de terratenientes trajo consigo la agrupación y consolidación de las dieciséis repúblicas independientes por campesinos sin tierra.

La zona conocida como El Davis, al sur del Tolima, fue el prólogo para la configuración de estos territorios en los que se refugiaban campesinos que se defendían de los ataques de la policía y de los grupos civiles armados (Molano, 2016, p. 21). En esta población exiliada se constituye un comando guerrillero, en el espacio no sólo había organización armada sino también de la vida misma de la comunidad; todos compartían la propiedad; los bienes y el

¹¹ Un terrazguero es un labrador que pagaba por sembrar en un pedazo de tierra al terrateniente.

trabajo eran colectivos, allí confluían liberales y comunes (comunistas); sin embargo, las diferencias entre los dos sectores trajo consigo la división del Davis que terminó por disolverse por completo con la adopción de los comunistas del programa de la Conferencia del Movimiento Popular de Liberación Nacional el 15 de agosto de 1952 celebrada en Viotá, Cundinamarca y que contó con la presencia de dirigentes de guerrillas del Llano, Santander, Antioquia y Sumapaz (Molano, p. 24, 2016); a esta reunión no asistieron los liberales lo cual marca el inicio de los enfrentamientos con los comunistas.

Con el golpe de estado que le orquesta Rojas Pinilla a Laureano Gómez se decreta una amnistía e indulto general para los guerrilleros y servidores públicos que extralimitados en sus funciones cometieron delitos, de esta manera, se invitó a la entrega de las armas la recibida más por liberales que por comunistas como Guadalupe Salcedo, guerrillero de los llanos. Los comunes del Davis no aceptaron la propuesta de Rojas Pinilla. Con esta división los comunistas crean el Ejército Revolucionario de Liberación. La propuesta de Rojas Pinilla tenía un tiempo de caducidad, cumplido este periodo decretó de nuevo la guerra y envió hombres para cercar el Davis lo cual terminó con el fusilamiento de los líderes y la disolución de ese territorio en el año 53. (Molano, p. 29, 2016).

Con Rojas Pinilla como jefe de Estado protegido por Mariano Ospina, quien para entonces presidía la ANAC (Asamblea Nacional Constituyente), se aprobaron las dos propuestas radicadas por Rojas: ser presidente legítimo de Colombia y prohibir el comunismo. En ese momento el movimiento estudiantil organizó una protesta por la memoria de un estudiante muerto en una movilización, en esta manifestación de nuevo una persona pierde la vida en la Universidad Nacional de Colombia, lo cual desencadenó disturbios que dejaron un saldo de diez muertos y varios heridos por parte del Batallón Colombia que acababa de regresar de la guerra con Corea del Norte. La reacción del gobierno frente a los hechos fue responsabilizar a los comunistas y Laureanistas hasta que tiempo después la Corte Suprema de Justicia desestimó esos señalamientos.

La Ley anticomunista daba prisión a los culpables entre uno y cinco años, según Molano (2016) con esta normativa Rojas Pinilla buscaba la simpatía de Estados Unidos para su reelección (p. 32). El inicio de la persecución contra los rojos se recrudeció con la Guerra de Villarica en el oriente del Tolima, en el páramo de Sumapaz entre 1955 y 1958 (Molano, 2016; Penagos, 2013), estos ataques contaron con la resistencia de los guerrilleros quienes hicieron frente con lo que denominaron “la cortina” toda vez que se interpusieron entre los civiles y el ejército para proteger a los primeros (Molano, 2016, p.37), hasta que el 8 de junio de 1955 los militares lograron ingresar al lugar con aviones y bombardearon toda la zona. Los comandantes guerrilleros junto con los sobrevivientes de los bombardeos de Villarica organizaron una colonización armada por medio de la estrategia militar guerra de guerrillas, mientras esto acontecía se estaba firmando el inicio del acuerdo del Frente Nacional en España con el pacto de Benidorm.

En el año 1956 se rompía la armonía de Rojas Pinilla con los partidos tradicionales ante sus aspiraciones para ser reelecto por la ANAC y el partido fundado por él: *Tercera Fuerza*. Dos hechos contribuyeron en su caída y huida al exterior en 1957: la baja tasa en el precio del café sumado a las habladurías sobre la fuente de la riqueza de su familia. Al mismo tiempo se estaban organizando de nuevo los grupos y cuadrillas de bandoleros. Su sucesor fue Alberto Lleras Camargo, durante su gobierno se crea la Comisión Especial de Rehabilitación y posteriormente La Comisión Nacional Investigadora de las Causas de La violencia, como forma de buscar una nueva desmovilización de los armados con las mismas promesas de antes: tierra, créditos al campesino, salud, educación, etcétera. Alberto Lleras Camargo puso en marcha el Plan Nacional de Rehabilitación al cual se acogió el famoso guerrillero Manuel Marulanda, pero sin dejar las armas, en 1959 este plan se llevó a cabo principalmente en Tolima porque era la zona del país más afectada y con una alta tasa de muertos, por esta razón, el gobierno comienza a construir obras públicas.

En ese mismo momento, en 1959 triunfaba la revolución cubana, lo que ocasionó que se aprobara el Plan Laso para frenar el avance del comunismo en el país; se conoció como Operación Soberanía. Para 1963 se habían incrementado las fuerzas armadas de Manuel

Marulanda en las zonas que consolidaron la república de Marquetalia, un territorio donde la organización de la vida se volvió comunitaria: el cultivo y la convivencia eran trabajos colectivos, incluso llegaron a fabricar caletas con provisiones para que las familias tuvieran sustento al menos por seis meses si llegaban a ser invadidos (Molano, 2016, p.48).

En 1964, los guerrilleros que ya esperaban los ataques por parte de las fuerzas armadas realizaron una reunión con el partido comunista, allí se nombró un secretariado de resistencia; Marulanda también participaba. Todos los integrantes escribieron una carta al gobierno de Guillermo León Valencia en la que comunicaban: ““Nuestro delito”, que la locura de vuestra excelencia estimula, reside en nuestra firme oposición al sistema bipartidista Frente Nacional” (Molano, 2016, p. 49). Ante la posibilidad de una invasión evacuaron a los civiles de la zona y se quedaron sólo aquello que iban a enfrentar el ataque.

El 18 de mayo del 1964 los medios de comunicación informaban sobre el inicio de la Operación Soberanía en Marquetalia a cargo del batallón Colombia quienes contaban con el apoyo de aviones y helicópteros y una vez más, con la participación del ejército norteamericano, como continúa hasta el día de hoy. El 20 de mayo se genera el primer combate que culminó con una emboscada de la guerrilla al ejército; sin embargo, el 14 de junio el territorio de Marquetalia fue bombardeado, este ataque culminó con el abandono de lugar por parte de los guerrilleros, varios niños que estaban escondidos en el monte resultaron muertos, los militares no asumieron la responsabilidad por estos hechos, pero sí por usar napalm con el que generaron llagas en la piel y altas temperaturas. (Molano, 2016, p. 52). El 18 de junio de 1964 el ejército aseguraba su victoria y el 22 del mismo mes retomaba el control del territorio.

El secretariado de resistencia el 20 de julio aprobó el Programa Agrario el cual da origen oficial a las Fuerzas Armadas Revolucionarias- Ejército del pueblo (FARC- EP), en este documento se revelan las causas que desembocaron en la decisión de lucha organizada y armada:

“Nosotros somos nervio de un movimiento revolucionario que viene de 1948. Contra nosotros, campesinos del Sur de Tolima, Huila y Cauca, desde 1948 se ha lanzado la fuerza del gran latifundio, de los grandes ganaderos, del gran comercio, de los gamonales de la política oficial y de los comerciantes de la violencia. Nosotros hemos sido víctimas de la política de “a sangre y fuego” preconizada y llevada a la práctica por la oligarquía que detenta el poder”. (Farc -EP, 1964).

En este programa también señala a Estados Unidos como un país imperialista con injerencia de sus tropas en Colombia, a partir de ese día se declaran como movimiento guerrillero cuyo programa político se centraba en: una reforma agraria que otorgara tierra gratuita a los campesinos y asimismo se les entregaran herramientas y animales con el fin de limitar el poder de los latifundistas, la legalización de los predios para los colonos, el respeto a la propiedad de los campesinos ricos que trabajan ellos mismos la tierra, un sistema de créditos para campesinos con facilidades de pago, educación y salud. Este programa también incluía la protección de las comunidades indígenas y de sus territorios arrancados por los terratenientes.

El ELN se forma en 1965 con fundamentos ideológicos Guevaristas. Uno de los golpes más fuertes que recibió fue el desmantelamiento de su red urbana con el enfrentamiento en el Sur de Bolívar en 1972, donde un grupo contraguerrilla logra incautar correspondencia y planes político-militares de la organización. Otro duro golpe se orquestó con la operación Anorí, donde murieron altos mandos como el cura español Domingo Laín y Pedro Solano; años atrás ya había fallecido en el 66 el emblemático cura Camilo Torres (Behar, citado en Narváez, 2012).

El EPL aparece en 1966, su posicionamiento ideológico inicial se construyó sobre las bases Marxista-Leninistas-Maoísta y como escisión del Partido Comunista Colombiano, operaba con una estrategia de guerra de guerrillas en la que el propósito era cercar la ciudad desde el campo para obtener el poder. En el año 1975 producto de la ola de arrestos que se generaron en el gobierno de Alfonso López Michelsen y las contradicciones al interior de la organización influyen para su desarticulación en 1977.

Los años sesenta están marcados por el surgimiento y organización de diferentes agrupaciones armadas guerrilleras, pero además por la popularidad que adquiere Rojas Pinilla a partir del juicio político realizado en diciembre del 57 donde la coalición bipartidista le intenta atribuir las consecuencias de La violencia y, termina en el 59 con la declaración de su culpabilidad por el Congreso Nacional; aunque posteriormente en el año 66 le devuelven sus derechos políticos. Todo este descontento social desemboca en la conformación de la Alianza Nacional Popular (ANAPO) en 1961 y se fortalece en el 62; un movimiento político que apoyó la candidatura de Rojas en las elecciones donde disputaba el cargo presidencial con Misael Pastrana Borrero el 19 de abril de 1970; este último gana por tan sólo 57. 000 votos a favor, hecho que puso en entredicho su victoria. Como reacción ante el suceso algunos miembros de la ANAPO forman el Movimiento guerrillero 19 de Abril (M-19) (Nueva Historia de Colombia, 254).

Los marcos de interpretación sobre el conflicto armado son diversos y entre ellos difieren respecto al inicio, periodo y los actores armados. Así como hay posiciones que argumentan la existencia de un conflicto armado, hay otros que hablan en general de La violencia la cual según esta mirada, ha persistido incluso después de la aparición de guerrillas como las FARC. La posición de este trabajo respalda la tesis de la existencia de un conflicto armado y lo separa de *La violencia* porque en este periodo, el enfrentamiento estuvo protagonizado por los dos partidos tradicionales en Colombia: conservador y liberal que no cuestionaban la esencia del orden económico y social, mientras que el conflicto armado está marcado por la lucha subversiva e insurreccional de movimientos guerrilleros que se organizaron y armaron para combatir el Estado y el orden social, por medio de una lucha armada y apoyados en las revoluciones que se estaban orquestando en el mundo: la revolución Rusa, la china y la cubana todas con bases en ideales marxistas.

Esto no quiere decir que un día fue *La violencia* y al otro día existía conflicto armado, ya que incluso llegaron a coexistir los dos fenómenos, de hecho, esto se evidencia en *El río de las tumbas* donde se representan los enfrentamientos entre dos autoridades adscritas a posiciones políticas contrarias: el cura y el alcalde y a la par, también se observa la aparición de un grupo

armado el cual no es posible identificar con ninguna organización específicamente pero por las entrevistas de Luzardo en aquella época, se intuye que estos personajes están inspirados en los guerrilleros que habían conformado Las Repúblicas Independientes, de este modo se comienza a producir las primeras interpretaciones de la nueva realidad del país.

Durante todo el periodo de La violencia, la Iglesia católica se opuso de manera contundente a todo aquello que oliera a comunismo o liberalismo. Como institución¹², tenía simpatía con las ideas franquistas y al igual que varios dirigentes conservadores, se oponía a una República liberal, por lo tanto, “un factor relevante en el debilitamiento de la propuesta liberal fue la acción política e ideológica de esta institución religiosa y la resonancia de la guerra civil española, factores liderados por el sector de Laureano Gómez” (Fajardo, 2015, p. 111). Desde la Constitución de 1886 la Iglesia en Colombia gozaba de una posición favorable dentro poder político y ante la amenaza no dudó en desplegar discursos sangrientos para defender sus ideales (Molano, 2015, p.159; Giraldo, 2015, p.236).

Con acciones menos lesivas, pero igual de violentas el personaje del cura en la película emplea todas las artimañas para impedir que la gente escuche el discurso del político que apoya el alcalde. Este personaje les paga a los niños para que quiten y le lleven los afiches que encuentren en la calle. A la par de estos acontecimientos se denota la aparición de un grupo armado en el filme que no se relacionan ni con el cura ni el alcalde, ellos son los responsables de los muertos que tiran al río Magdalena.

La masculinidad del cura está autorizada por el uso de sus hábitos religiosos, los cuales se distinguen por su vestimenta, su discurso y ademanes. Este personaje utiliza lentes y su traje en perfectas condiciones. En la escena en la que aparece en la iglesia contiene una práctica referencial y reiterativa en el discurso que reitera la performatividad del género cuando el cura, en el sermón que da a sus feligreses, muestra su enojo por el comportamiento de unas jóvenes que se han postulado como candidatas al concurso de belleza, que están “en edad de

¹² Se Menciona la palabra “como institución” porque existen corporalidades como las del sacerdote Camilo Torres y todos aquellos otros que militaron con las idea de la Teología de la Liberación.

merecer” y andan pregonando su candidatura al nivel de un político. De esta manera se busca inhabilitar el accionar de las jóvenes y reforzar por medio del discurso que existen unos márgenes que materializan las diferencias sexuales y el imperativo heterosexual.

El político que lleva el alcalde al pueblo es anunciado con bombos y platillos hasta se mandan a pegar afiches por todo el pueblo, lo curioso de la imagen es que tiene el mismo ademán que hacía con su brazo derecho y el puño en alto Jorge Eliécer Gaitán, liberal, candidato a la presidencia asesinado el 9 de abril de 1948 (figura 15). Según varios autores este fue el detonante para que los enfrentamientos populares o, la guerra civil no declarada desembocase en la dictadura militar de Rojas Pinilla con el fin “pacificar” el país. (Moncayo,2015; Fajardo,2015; Molano, 2015).



Figura 16. Fotograma El río de las tumbas. Julio Luzardo (1964).



Figura 17. Fotografía Jorge Eliécer Gaitán. Fuente: www.justiciaypazcolombia.com (2016)



Figura 15. Fotograma El río de las tumbas. Julio Luzardo (1964).

En la escena 1:10:20 aparece el político subido en un balcón junto con el alcalde, su asesor político y el investigador su discurso trae el mismo tono enérgico, emotivo y popular que las intervenciones de Jorge Eliecer Gaitán:

Candidato: -Compatriotas: Mi abuelo fue un campesino, descalzo y analfabeta, mi padre un campesino que aprendió a leer y a escribir y que usaba zapatos los domingos y días de mercado.

-Yo soy un campesino que pasó por la universidad y lleno del orgullo de que en mis manos al repasar las hojas de los libros que estudio, me permiten mostrar lo que soy: un campesino en las cicatrices que me dejó el machete

Borracho: en estado de embriaguez: -Viva Nohora primera!

Multitud: - ¡VIVA! (asesor le dice algo al oído al candidato)

Candidato: -Somos pues de la misma familia, del mismo barro fecundo, soy como ustedes

Borracho: -Viva Virginia primera

Multitud: ¡VIVA! (asesor le dice algo al oído al candidato)

Candidato: por eso vengo a vosotros como lo que soy: un campesino que ofrece la redención para su gente en el mismo lenguaje que habla su gente y que va a cumplir las promesas, porque no hacerlo, sería como si se burlara de sí mismo.

Borracho: -Viva Oliva primera.

Multitud: ¡VIVA!

Candidato: -Desde luego, no tengo ambiciones personales. Esta selva milenaria sembrada hace más de 100 años por las manos de los abuelos campesinos y todos ustedes, todos ustedes, son testigos de que no tengo aspiraciones electorales, pero si para conseguir la justicia que necesitamos y pedimos es preciso que yo siga siendo vuestro vocero y vuelva al congreso, me sacrificaré con gusto e iré a la cámara todas las veces que sea preciso. -¡Hay que ganar estas elecciones para asegurar el juego democrático de la mitad más uno. Y como las elecciones solo se ganan con votos es indispensable una cedulación nutrida y que todos ayudemos en este empeño, así como dijo ese gran filósofo de la antigüedad de cuyo nombre no quiero acordarme: amaos los unos a los otros, así yo os ordeno: saludaos los unos a los otros.

Borracho: -Viva Dora primera

Multitud: ¡VIVA!

Candidato: copartidarios, nosotros som.... (se daña el sonido y no puede seguir hablando)

Hombre de la multitud: - ¡Abajo los politiqueros!

Multitud: ¡Abajo!

El tratamiento visual en esta escena está marcado por la imagen de los políticos arriba del balcón desde un contrapicado que produce en estas corporalidades una suerte de orden superior sobre las que están abajo, un pueblo enfocado con tomas cenitales. Esta referencia es claramente expuesta en la película de *Ciudadano Kane* de Orson Welles (1941), o *Su Excelencia* de Cantinflas (1966), incluso en el gran dictador de Chaplin (1940). Todas son discursos políticos con intenciones y objetivos diferentes. Este encuadre prevalece a lo largo de la historia y configura unas masculinidades normalizadas por las relaciones de subordinación que se practican.

Los gestos y la tonalidad particular de los discursos de Gaitán continúan vigentes. Es necesario precisar que al momento de grabar el filme habían pasado dieciséis años desde el asesinato del candidato presidencial, hoy en día, a más de setenta años después de su muerte, el gesto se mantiene. Una de las personas que ha asumido este estilo ha sido la senadora Paloma Valencia quien ha resaltado por sus intervenciones enérgicas, a veces extralimitadas¹³: una de ellas fue en el discurso que profesó en defensa del ex presidente Álvaro Uribe, en el debate del senador Iván Cepeda contra el ex mandatario por paramilitarismo, otra, fue en la segunda convención del partido político Centro Democrático en el 2017 donde también su performance estuvo cargado con la misma entonación y gesticulación que el líder político. Estos actos performativos dentro de la configuración de masculinidades tienen efectos en el presente para evocar que aquellas características del líder liberal no murieron con él sino transitaron a nuevas corporalidades políticas.



Figura 18. Fotografía de la senadora Paloma Valencia durante un discurso político. Fuente: Caracol Radio (2019).

Las características físicas asociadas con Gaitán buscan constituir una legitimidad política y ganar mayor popularidad al recordar el estilo de un político con una fuerte influencia en

¹³ Para ver los discursos mencionados remitirse al artículo del periódico Las dos orillas en: <https://www.las2orillas.co/los-discursos-febriles-de-paloma-valencia-en-defensa-de-uribe-que-no-le-alcanzaron-para-ser-su-candidata/>

el pueblo colombiano y una figura importante en el partido liberal, pero, además, son un referente en la producción de masculinidades militarizadas y su relación no sólo con la política sino también con el mundo empresarial.

3. ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS CINEMATográfICOS

3.1 Género cinematográfico

Según sitios especializados en cine como Proimágenes o la Fundación Patrimonio Fílmico esta obra cinematográfica pertenece al género drama, mientras que su director lo cataloga como comedia humana (Mora, 2015, p. 67).

Los muertos que bajan por el río es la situación que envuelve todo el largometraje, aunque no es la trama central, denota un contexto político caracterizado por la indiferencia, la corrupción, el conflicto entre autoridades religiosas y estatales. Algunas escenas tienen atributos del género comedia, aunque algunas veces rayan en lo absurdo, como la anciana que persigue al Chocho por el pueblo o la exagerada centralidad que se le confiere al dolor estomacal del alcalde.

3.2 Origen

Para varios autores *El río de las tumbas* es una representación de la época de La Violencia bipartidista de Colombia plasmada en las escenas de los cadáveres bajando por el río, sin embargo, a partir de las entrevistas realizadas al director y la posición de varios autores es posible argumentar que esta película es más bien el ensamblaje entre el final del periodo de La Violencia y el surgimiento del conflicto armado, toda vez que es creada a partir de ideas configuradas a partir de los sucesos que se venían presentando en el país (como las Repúblicas Independientes) con elementos ficcionales; según el mismo Luzardo: “(...) como no viví la violencia, me inventaba cosas, aunque no me tocaba inventar mucho, porque la

violencia era algo que se veía por todas partes” (ojo al cine, 1975; cuadernos de cine colombiano, 1981).

3.3 Recreación cinematográfica

La recreación cinematográfica de esta pieza está soportada sobre algunas de las principales características de personalidades importantes para la época y que, de alguna manera se han mantenido vigentes hasta la actualidad, como Jorge Eliecer Gaitán o Guadalupe Salcedo. Este es la corporalidad que más sobresalió en las guerrillas liberales de los llanos, conocidas y nombradas *bandoleros* y que posteriormente se acogió al indulto y amnistía ofrecido por Rojas Pinilla a cambio de dejar las armas. Fue asesinado por la Policía Nacional en Bogotá en 1957. Un año antes Guadalupe había denunciado los incumplimientos de los acuerdos por parte del gobierno nacional (Espinosa,2020).



Figura 20. Fotografía del guerrillero de los llanos Guadalupe Salcedo. Fuente: www.semanariovoz.com



Figura 19. Fotograma El río de las tumbas. Julio Luzardo (1964).

La figura 19 corresponde a Guadalupe Salcedo y la fotografía 18 al personaje de Víctor Manuel quien es presentado cuando en su caballo recoge el almuerzo en la casa de Rosa María, una joven con la que al parecer sostiene algún tipo de vínculo sentimental. Los pasos

del caballo desesperan al alcalde, este llega a su despacho preguntando por el jinete que cabalgaba al amanecer para ponerle una multa, su secretario le responde que sería mejor ir a las buenas con esta persona porque rondaba el rumor de que había sido guerrillero de los llanos.

Al comparar una fotografía de Guadalupe Salcedo con la de Víctor Manuel se perciben varias semejanzas físicas: los dos usan sombrero, llevan pantalón y camisa remangada, tienen una silueta esbelta, su bigote es prolijo y están montados en caballos, y decidieron abandonar las armas. Pese a que fueron muchas las personas que se desmovilizaron durante la vigencia de la amnistía e indulto de Rojas Pinilla, la imagen de Guadalupe Salcedo es la más representativa.

El ícono de la guerrilla de los llanos también es citado en la obra de teatro: *Guadalupe años sin cuenta* interpretada por el grupo La Candelaria en 1975 cuyo director fue por muchos años Santiago García, el mismo actor que hizo del cura en *El río de las tumbas* y también participó en el montaje de la obra mencionada. A pesar de más de cuarenta años en aparecer su primera presentación esta historia continúa su exhibición en las tablas. Hoy en día cuenta con más de dos mil presentaciones (El tiempo, 2017).

Otro de los hallazgos en relación con la recreación cinematográfica de los personajes son las víctimas de la violencia. La manera en que se recrea la violencia física que se ejerce en la película, no incluye a mujeres, pues está representada principalmente con los dos cadáveres de varones que aparecen flotando en el río y son encontrados por Chocho un joven que intenta actuar de manera correcta al dar aviso a las autoridades correspondientes; sin embargo, cuando el cabo del pueblo se entera de la existencia de un segundo cadáver en la orilla del río, decide empujarlo para endilgar la responsabilidad de la investigación y el papeleo a otro alcalde y por ende, a otro cabo. Las autoridades son producidas como indiferentes ante los sucesos que se presentan.



Figura 21. Fotograma *El río de las tumbas*. Julio Luzardo (1964).

Entre los cuerpos hallados por Chocho no aparecen mujeres, sin embargo, el personaje de Rosa María se muestra como protagonista de desplazamiento forzado a causa del asesinato de sus padres, razón por la cual abandona su hogar junto con su hermano Chocho. La película enmarca la guerra como un asunto propio de la virilidad, todos los personajes que tienen alguna relación con las armas son varones; esto contrasta con las experiencias de mujeres que narran su papel, por ejemplo, en la guerra de los mil días en el siglo XIX. Sus labores se determinaban según su posición social, parentesco, edad, lugar de procedencia, de este modo, aquellas mejor ubicadas desempeñaban trabajos como la entrega de dineros, el espionaje, la consecución de recursos y todo acto protocolario y diplomático; es decir, actividades acordes al sentido de feminidad materializado en su cuerpo.

A las mujeres con menos prestigio social se les permitía entrar en las filas del combate, aunque por lo general, como compañeras o amantes de los soldados; su trabajo se relacionaba más actividades de cuidado como la preparación de la comida, los uniformes o como acompañante sexual de los varones. Tener en cuenta el elemento contextual es importante porque esta situación no se experimentó del mismo modo en todo el país, en unos territorios como en el Socorro Santander fue más fuerte la presencia de mujeres en el combate que en otros territorios (Bernal, 2001).

Durante el periodo conocido como La violencia las mujeres también desempeñaron actividades para la guerra, aquí resalta su papel como informantes o en la retaguardia con el objetivo de mantener el bienestar del grupo armado en el que participan, sin embargo, los medios de comunicación de ese momento invisibilizaron esta situación:

“(…) Era curioso cómo la prensa de ambos partidos reportaba la presencia de mujeres en la guerrilla. Los órganos conservadores y los comunicados de las Fuerzas Militares no las trataban de bandoleras. Tampoco la prensa liberal las trataba de guerrilleras. Simplemente les asombraba su presencia. En un titular de El Tiempo se lee: ‘30 guerrilleros y siete mujeres se entregan en Santander’. En otro reporte encontramos: ‘Fueron puestos en libertad, en Buga, 24 guerrilleros y una mujer’”. (Ayala, 1999 citado en Ibarra, 2006).

De los filmes analizados la imagen de la mujer como guerrillera y combatiente sólo se observa en las últimas dos películas que componen el corpus de análisis: Golpe de Estado donde aparece la comandante María con poder de mando militar e ideológico y en un lugar menos visible está Lucía una guerrillera cuya historia gira en torno a la noticia de su embarazo. En Monos las adolescentes guerrilleras Leidy y La sueca dan visibilidad a un espacio habitado por corporalidades feminizadas.

El papel de las mujeres en la guerra ha sido dinámico y se ha transformado según los diferentes contextos históricos, sociales y culturales. En el desarrollo del conflicto armado se constituyeron como combatientes que usaban uniforme, llevaban fusil y entrenaban militarmente hombro a hombro con sus compañeros (Dietrich, 2013). Esto no quiere decir que las lógicas normativas perdieron su poder, pero sí generó una transformación en las relaciones cotidianas donde en algunos casos llevó a algunas mujeres a ganarse el respeto, la admiración de sus compañeros y pocas ocuparon altos mandos. Estas mujeres cuestionaron el orden sexuado que las rezagaba en el ámbito privado porque no se consideran aptas para la guerra. En *El día de las Mercedes* la representación de las mujeres a pesar de no mostrarlas como combatientes directas sí las produce como corporalidades que al final serán decisivas para el desenlace de la historia, ellas deciden prender fuego al pueblo y huir.

3.4 Crítica

Según Enrique Pulecio (1999), con este largometraje el cine colombiano entra en la modernidad (p.8), en tanto que adquiere un propósito diferente al del entretenimiento del espectador acostumbrado a temáticas que no eran propias del país y que habían sido

importadas desde el extranjero; de allí se debe la importancia de su realización. *El río de las tumbas* “(...) se convierte en la primera película creada con perspectiva histórica contra todas aquellas que le precedieron, que son ahistóricas” (Pulecio, 1999, p.8).

El 13 de septiembre de 1965 la revista *Cromos* lanza un artículo para publicitar la cinta y aprovecha para señalar la incipiente y baja producción fílmica nacional; en la publicación se resalta que no es posible criticar en ese momento a *El río de las tumbas* porque no había otra producción con similares características que permitiera comparar, analizar y clasificar su realización. Algunas semanas después de su estreno el medio señalado emite otra publicación con críticas hacia el filme que no lo dejan muy bien posicionado en las que se resalta el desorden de las escenas que frenan el filme porque los personajes se quedan en mucho puntos ciegos que no le permiten desarrollarse. Del director y su obra se comenta lo siguiente:

“(...)Dicen también que desperdició el pueblo, que Villavieja es un escenario que da pero que Luzardo es alérgico a los escenarios naturales. Que carece de energía para hacerse obedecer de los actores, que ellos lo saben, y que cuando no son de la talla de Santiago García, el cura; de Rafael Murillo, el secretario del alcalde, y de Carlos Perozzo el chulavita, la disciplina se desbanda. Que le faltó “éxtasis”, (así dicen) a ciertas escenas, y que nuevamente el culpable es Luzardo quien, enamorado de la muchachita, no permitió que luciera más que los mulliditos hombros, cuando en clima cálido...

Nos dicen también que Julio Luzardo ha debido confiar más en los actores no profesionales, en los habitantes del lugar, como la anciana del “pucho”. Que incluso a los amigos debe el director decirles que no, como era el caso con Carlos José Reyes, excelente dentro del teatro, pero frío –congelado- para el medio del cine, donde la gente debe estar sobrecargada de energía” (Revista *Cromos*, citada en Galindo, 2014).

A pesar de la anterior crítica, años más tarde, en el libro *Historia del cine colombiano* elaborado por la Fundación Patrimonio Fílmico (2009) argumenta que la película más importante del año 1965 fue *El río de las tumbas* con ella se inicia la construcción del marco de inteligibilidad del conflicto armado en el cine.

3.5 Narración

La narración de esta pieza es diegética sin ningún tipo de narrador, los personajes y sus acciones construyen los tiempos.

3.6 Tendencia cinematográfica

Luzardo manifiesta que no había ningún interés en posicionar su filme como parte de una denuncia pública, consideraba que: “había una línea extrema que eran los que hacían cine político, a mí nunca me ha entrado, nunca he sido muy político. Ha sido en los últimos años que me ha interesado, pero nunca me había interesado” (Citado en Mora, 2015, p.64) En entrevista que le realizan en el año 2015 asevera que para esa época no estaba interesado en nada político, a pesar de que en el ambiente se respirara la lucha del capitalismo contra el socialismo, la influencia de la revolución cubana y la existencia de Kennedy.

Esta posición política de Luzardo también es una forma de expresar su descontento con la situación que atravesaba el país, donde se perdía la credibilidad de los gobiernos alternados de liberales y conservadores que conformaron el Frente Nacional como estrategia contra revolucionaria, podría decirse que la única producción de contenido político fue *El río de las tumbas* en la que pretendía mostrar la realidad del país inmerso en ridiculeces como los reinados de belleza y los políticos, en medio de un escenario de muerte que intentaba pasar por desapercibido; todo esto sin ninguna intención de proponer alguna solución de cambio, sino meramente enunciativa de una realidad identificada por el director “el pueblo es el país, la violencia son los cadáveres que nadie quiere” (Fundación Patrimonio Fílmico, 2009, p. 55).

4. FASE ANÁLISIS TEXTUAL FÍLMICO Y MASCULINIDADES

Para esta parte del análisis textual fílmico se tomaron escena y secuencias que permitieran identificar la configuración de masculinidades en aquella época las cuales en el filme resaltan por ocupar, en la superficie, posiciones más o menos fijas que no transitan tanto como en otras piezas cinematográficas.

4.1 Descomposición- Découpage

Secuencia 1: un hombre amarrado es lanzado al río desde un puente. Inicia con unos hombres que van en un camión y amarran a un hombre previamente golpeado y concluye con el cuerpo flotando boca abajo en el río, música de tensión y los créditos de la película.

Secuencia 2: Presentación de los personajes de la historia y sus tragedias, aparece el primer cadáver flotando en el río.

1. Personaje del alcalde con un fuerte dolor estomacal y su molestia por un jinete que cabalga frente a su casa desde tempranas horas.
2. Rosa María riñe a Víctor Manuel (el jinete) por tomar hasta tarde, le entrega el almuerzo y le manifiesta su temor por algo que le sucedió en el pasado.
3. Recuerdo de Rosa María sobre su pasado en el que aparece huyendo de Víctor Manuel que la persigue por una zona desértica.
4. El alcalde se retuerce de dolor de estómago en su cuarto.
5. Rosa María patea al borracho que duerme en el piso frente a la entrada de su casa.
6. Una mujer que va entrando a la iglesia le dice al cura que el bebé que lleva en los brazos es de los dos.
10. Chocho camina por la calle con su burro, el cura intenta obligarlo a ir a misa, pero logra escaparse y correr hacia el río donde encuentra el cadáver de un hombre.
11. Chocho es perseguido por una campesina vieja.
17. Chocho intenta avisar a varias autoridades sobre el hallazgo pero nadie le hace caso, excepto su hermana Rosa María.
22. Rosa María y chocho van a la casa del alcalde para avisarle del muerto, pero son ignorados porque continúa con dolor estomacal.
23. El cura está dando el sermón a sus feligreses, les manifiesta su descontento con el nuevo alcalde y compara a las candidatas “en edad de merecer” con los políticos.
24. El alcalde llega a la alcaldía y ordena al cabo para que levante el cuerpo.
25. El cabo ordena de manera violenta al borracho para que lo ayude a levantar el cadáver

26. El cabo, el borracho, el alcalde, chocho y el secretario van a levantar el cadáver al río.

Secuencia 3: de la investigación al olvido. La noticia del muerto genera revuelo en la comunidad, se piden investigadores de la capital, posteriormente estos hechos son opacados por los preparativos para las fiestas del pueblo.

27. Investigación sobre la muerte del hombre que apareció flotando en el río. Inicia con la llegada del investigador que proviene de la capital y termina con la negativa del cura para que el muerto sea enterrado en el cementerio.

28. Llegan en tren de la capital dos comerciantes y el investigador que llamaron para que investigara la muerte de un sujeto desconocido.

29. El investigador a interrogar a los hombres del pueblo, cuando llega a Chocho se desespera porque desconoce su nombre completo.

30. El alcalde le pregunta al secretario por Víctor Manuel y este le comenta el rumor de que fue guerrillero en los llanos.

31. El alcalde ordena a varios habitantes a enterrar en el cementerio al muerto

32. Rosa María platica con el investigador sobre el muerto, el reinado y las fiestas del pueblo

33. Hombres del pueblo son enviados por el alcalde a cavar el hueco para el entierro, pero el cura no lo permite y deben enterrarlo con los suicidas.

Secuencia 4: reunión de los hombres del pueblo en la cantina. Inicia con la llegada del secretario y el alcalde al bar y termina con la pelea que se forma en el lugar.

34. El secretario y el alcalde se dirigen al bar *La tatarcoa*, conversan sobre Víctor Manuel y su relación con Rosa María.

35. Se encuentran en el bar el alcalde, el investigador, el secretario y el cabo, el funcionario se ofrece a firmar los viáticos que el secretario quiera para que se quede en las fiestas del pueblo.

36. Víctor Manuel entra en el bar, discute con Rosa María y se sienta a tomarse una botella de aguardiente y tocar su guitarra.

37. Recuerdo de Víctor Manuel de su participación en el grupo armado donde estaban planeando la muerte de la familia de Rosa María, ante su negativa recibe amenazas por parte de la cabeza del grupo.

38. Llegan los dos comerciantes foráneos al bar de Rosa María, uno de ellos le coquetea de manera insistente hasta que ella acepta bailar con él situación que le genera a Víctor Manuel quien empieza una gran pelea.

Secuencia 5: Encuentro de un segundo muerto en el río por Chocho. Inicia con dos integrantes de una organización armada hablando de un nuevo muerto arrojado al río y termina con el chantaje del borracho cuando observa que el cabo empuja al cadáver para que continúe río abajo.

39. Los hombres que botaron el cadáver al río conversan sobre otro muerto arrojado mientras el borracho los escucha

40. Chocho le cuenta al cabo que hay otro muerto en el río cuando lo comprueba el cabo empuja al muerto río abajo mientras el borracho lo observa y lo extorsiona con una botella de aguardiente.

41. Recuerdo de Rosa María cuando enterró a sus padres con Víctor Manuel y Chocho.

42. Los foráneos despiertan y se dan cuenta de que están en la cárcel, solicitan hablar con el alcalde, cuando el funcionario le observa el anillo que lleva en el dedo uno de ellos (al parecer de oro) les impone una multa de dinero alta para dejarlos salir.

43. Mientras por el citófono se anuncia la llegada de un candidato a la cámara de representantes, el cura les encarga algo a unos niños. “patria, alegría y compostura”.

44. El cabo está sentando en el parque comiendo mientras pasa el borracho y se burla de el

45. Víctor Manuel se encuentra en la cárcel, el secretario le informa el valor de la multa que debe pagar para salir.

46. Reunión del alcalde, el investigador y el alcalde en el bar, el borracho llegar a extorsionar al cabo.

Secuencia 6: inicio de las fiestas de la pitaya, el reinado de belleza y la llegada del político traído por el alcalde. Comienza con la banda del pueblo y termina con la muerte de Víctor Manuel.

47. Las bandas musicales recorren las calles de pueblo anunciando el comienzo de las fiestas de la pitaya.

48. El cura observa furioso desde la puerta de la iglesia a la banda musical en las calles

49. Llegada del político al pueblo el borracho lo sabotea, los habitantes lo ignoran

50. En las fiestas del pueblo el borracho intenta extorsionar de nuevo al cabo, ante su negativa, trata de cambiar la información que tiene del nuevo muerto con el investigador, pero recibe una amenaza de meterlo a la cárcel si le daña las fiestas al investigador.

51. El borracho se encuentra de nuevo con el camión de los hombres armados y termina tomando con ellos.




52. El asesor del político intenta influenciar en la investigación sobre el muerto.






53. En el baile el asesor político aprovecha su posición con una candidata y el secretario de la alcaldía.





54. Víctor Manuel está con Rosa María y decide ir por su guitarra, al salir del lugar se encuentra con los hombres armados y lo asesinan.

4.2 Estratificación- Descripción

Después de la segmentación del filme en secuencias y escenas realizada anteriormente, se seleccionan las piezas que se van a describir para continuar con el análisis sobre las masculinidades que se logran evidenciar según los personajes y/o el marco del conflicto armado que se configura en la pieza audiovisual. A esta selección se le examinan los componentes técnicos descritos en la metodología (Ver anexo X). En el siguiente cuadro, aparecen las secuencias y las escenas objeto de estudio.

EEscenas	Resumen	Fotograma	Descripción- Estratificación
0:17 - 3:48	Con esta escena inicia la película unos hombres que manejan un vehículo paran en un puente y arrojan al río un cuerpo.		Un blanco y negro con claro oscuro fotográfico que da la sensación de zozobra al espectador. Personajes cargados de un drama y miedo que logran transmitir la tensión de una situación. Una interpretación de algo que logran ocultar y que finalmente en una toma subjetiva y expresionista, revelan el porqué de su angustia. Posteriormente la toma queda en cámara fija hacia el río que se vuelve cómplice de la acción de los personajes, al llevarse con la corriente al cadáver recién tirado.
3:49 - 8:31	Presentación del personaje del alcalde un hombre que viven en condiciones bastante humildes y lucha contra un dolor de estómago.		Se presenta el primer personaje de forma íntima en su entorno habitual. Narrativamente se muestra el espacio donde vive, no tiene comodidades el lugar carece de orden, pintura y el personaje de ropa nueva. Por su vestimenta y el brillo de la piel la narración induce pensarse un lugar caluroso, reafirmado por la toma externa de la calle: empolvada, con escasa naturaleza y muy solitaria. Una toma que reseña muy bien a el famoso "Spaguetti Western" titulado el bueno el malo y el feo.
	Escena que representa un recuerdo entre Rosa María Y Víctor Manuel, donde se presenta a los personajes por medio del pasado. Rosa María huye por el desierto mientras Victor Manuel la persigue con un arma.		Esta escena es difícil de intuir a qué hace referencia un recuerdo perturbador, pero gracias al recurso del dialogo deja un poco en claro con anterioridad que lo que se presenta a continuación no hace parte principal de la narrativa de la película. Se emplea el recurso de cámara en mano, planos generales, y cortes de imagen rápidos propios de las secuencias de persecución. Esta escena agita las emociones del espectador situación que se refuerza con la música que emplea tiempos rápidos y en ocasiones disonantes. Al ser un blanco y negro el recurso de la música es fundamental, pues si fuese a color, con cambios de tonalidad en las escenas ya se hace la idea que es algo producto de la imaginación.

8:32 - 28: 49	Presentación del personaje de Chocho, hermano de Rosa María, es un joven con una discapacidad cognitiva, él es la primer persona que encuentra el primer cadaver arrojado al río.		Escena que presenta dos cambios sonoros; en el primero se oye una música extradiegética típica colombiana de guitarra, muy alegre y sutil, en el segundo, cuando aparece en primer plano el cuerpo sin vida el cambio es abrupto.
	El cura en medio de su sermón arroja indirectas a las jóvenes por salir de fiesta aún cuando están en “edad de merecer”.		Escena filmada con planos medios a modo de discurso. También se producen planos generales y primeros planos que muestran sucesos típicos que pueden ocurrir en la iglesia como, por ejemplo, el niño llorando. Desde el guion esta concedida la escena como algo muy representativo de una realidad cotidiana colombiana.
	El alcalde le ordena al Cabo buscar hombres para hacer el levantamiento del cadáver, este se limita a obedecer.		Llega de forma preocupada el alcalde buscando a los policías del municipio para realizar el levantamiento del cadáver del río. Con tono autoritario y de preocupación ordena reunir a los agentes para realizar dicha diligencia. Aquí vemos a un alcalde vestido de forma elegante que para el clima de la zona lo hace sudar mucho, en una sola toma general desarrollan el dialogo corto y contundente que tiene con el cabo.
	El cabo violenta al borracho para que lo ayude con el levantamiento del cadáver, frente a la agresión el borracho no puede hacer nada más que seguir las órdenes.		El cabo busca al “borracho del pueblo” para realizar la tarea puesta por el alcalde, fotográficamente el cabo es presentado como una persona superior al poner una postura de autoridad y mando. Mientras el otro personaje lo vemos pequeño y en desventaja de condiciones, desde el vestuario hasta la forma de hablar y las condiciones como vive.
	Llega al pueblo un investigador de la capital su vestimenta y peinado difieren de las lógicas de vestuario en aquel caluroso lugar. Este personaje llega en saco y corbata a interrogar a varios hombres del pueblo.		Con un juego de cámaras entre la autoridad del municipio y el interrogado se genera una expectativa acerca de lo que podría pasar o que desenlace pueda tener el interrogatorio. Aquí la posición de la cámara juega un papel importante desde la semiología al mostrar a las autoridades con una posición de cámara a la altura del pecho, dan la sensación de grandeza y poder. Mientras que al

			interrogado le posicionan la cámara en ángulo picado. Para hacerlo ver pequeño y falto de poder.
	Rosa María invita al investigador para que se quede al reinado, mientras conversan pasan una candidata promocionando el evento.		En planos medios se desarrolla la conversación entre Rosa María y el investigador con el típico juego de criscross habla personaje y se enfoca, habla un segundo y se enfoca. Esto para darle dinamismo a la escena, hasta que llega a un plano general con habitantes que apoyan a una de las candidatas quien le pone una insignia en la camisa como invitación a las fiestas.
	Escena que representa otro recuerdo en la película donde aparece Victor Manuel acompañado por otros hombres armados. El líder ordena asesinar a la familia de Rosa María y dejar a la joven viva.		Escena con pocas sombras y muy luminoso el blanco. Se puede intuir que están pasando sobre el medio día las acciones presentadas. A pesar de todos tener la connotación de personajes negativos (malos por naturaleza) unos resaltan más que otros.
28:50 - 39:16	Rosa María se encuentra en la cantina cuando llegan dos comerciantes que estarán en el reinado de belleza y las fiestas del pueblo. Uno de ellos comienza a mirar a Rosa María, le coquetea de manera insistente y algo invasiva hasta que ella acepta bailar con el mientras Victor Manuel observa en una esquina lleno de celos, se pone a beber e inicia una gran pelea.		En esta escena la actuación y las expresiones tanto corporales y sentimentales toman el protagonismo y dan a los demás personajes un giro en actoral ya creado en ese universo ficticio del guion. Como toda pelea algo se pierde algo se gana o simplemente se huye de ella, y aquí vimos de todo, un personaje sin lentes, el loco del pueblo con su trago derramado, y casi todos con algún golpe en el cuerpo.
	Chocho encuentra un segundo muerto en el río y le avisa al cabo quien no demuestra ningún interés en el cuerpo y los empuja		Escena filmada en planos generales que enfatizan en el paisaje y el clima del lugar, con luz natural que marca una hora cercana al mediodía.




<p>“para el alcalde del otro pueblo”.</p>		
<p>Llega al pueblo el famoso político que anunció el alcalde, pregonando su candidatura; sin embargo, el borracho sabotea la situación y prefiere lanzar vivas a las reinas que son apoyadas por los habitantes del pueblo quienes ignoran al político.</p>		<p>En esta escena el tratamiento visual es evidente, políticos arriba del balcón haciendo apología a su poder desde un contrapicado, y un pueblo sumiso y analfabeta visto desde las tomas cenitales. El tratamiento visual prevalece a lo largo de la historia en otros filmes: poderosos arriba, el pueblo abajo picados y contrapicados.</p>
<p>El borracho quien había visto al cabo empujando el segundo cadáver por el río, lo chantaje por licor a cambio de guardar su secreto. En esta escena el cabo no permite más el abuso y lo confronta.</p>		<p>Ya es evidente las intenciones que se venían mostrando en escenas pasadas con el loco del pueblo, este personaje enfrenta al cabo y al investigador chantajeándolos con la información de otro muerto, la carga dramática la genera y desarrolla el dialogo del loco, pero esta es superada por la actitud autoritaria y desafiante del investigador apoyado en el cabo de la policía.</p>
<p>El asesor del político que llegó al pueblo aprovecha su situación económica y laboral para coquetar con una joven aspirante al reinado, le insinúa que puede conseguir cosas.</p>		<p>Planos generales de la fiesta, bailes y música típica la cámara nuevamente como ojos subjetivos de un espectador que sabe toda la situación real mientras el pueblo es entretenido con baile y folclor.</p>

Tabla 2. Escenas seleccionadas para el análisis cinematográfico de *El Río de las tumbas*

4.3 Recomposición-interpretación

Como se evidenció en el marco teórico, el análisis textual fílmico implica una fase de descomposición y otra de recomposición. La pieza fílmica se descompone para observar la manera en que se producen las masculinidades, se recompone para construir un análisis que permita poner a conversar las diferentes reiteraciones performativas en la película no sólo en relación con los órdenes sexo-genéricos.

4.3.1 Masculinidades ejemplares

La masculinidad de Víctor Manuel se produce a partir de referentes históricos como el guerrillero Guadalupe Salcedo una figura que encarna una expresión de masculinidad militarizada sustentada en la resistencia civil de los liberales después del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán en 1948, proclive a la lucha social, la defensa de los derechos de campesinos, estas masculinidades resaltan por el sacrificio y preponderancia de la vida colectiva sobre la individual.

Connell (2015) nombra aquellos modelos de masculinidad provenientes de personajes históricos importantes como *masculinidades ejemplares* las cuales mantienen la fuerza performativa de su imagen gracias a las reiteraciones que diferentes documentos hacen de ellas, incluyendo el cine. La masculinidad de este personaje se configura como deseo y se sustenta en atributos físicos y psíquicos como el uso de un bigote prolijo, vestido con ropa de trabajo, personalidad inquebrantable que no demuestra sus sentimientos y que toma justicia por mano propia o resuelve con violencia sus problemas. Este personaje es el papacito, el tumba locas, el man riquito de la época (en el sentido sexual), el galán de la película. Basta comparar su figura con los atributos físicos de los demás personajes para saber que este es el galán, además, es el bueno de la película que prefirió abandonar sus ideales políticos y el grupo armado por hacer lo correcto.

Algunas de las prótesis que arman esta masculinidad idealizada en aquella época son: el uso del bigote, la figura esbelta sin músculos, el uso del caballo como medio de transporte. La manera en que se crea este personaje legitima y reafirma lógicas falocéntricas marcadas en aquella época en Colombia; esta figura masculina fija el significado de la masculinidad normada, le otorga presencia y positividad a una parte del binarismo: el del hombre-heterosexual- violento por naturaleza. Este personaje para cumplir con el mandato Víctor Manuel emplea la violencia, no sólo dentro del grupo armado en el que estuvo, sino en su

vida cotidiana, siente el deber de proteger a Rosa María esto le justifica el mostrarse celoso, como cuando ella bailó con uno de los foráneos.

Esta masculinidad también se configura como fuga en tanto las escenas que filmaron como recuerdos muestran que la interpelación del grupo armado al que pertenecía fue fallida al no consentir el asesinato de la familiar de Rosa María. Su decisión de salvar a la joven lo exalta aún más. Con esta filme comienza a perfilarse la idea que las masculinidades militarizadas no son homogéneas y que ni siquiera compartir ideales políticos permea de la misma manera las corporalidades.

La masculinidad de Víctor Manuel a pesar de producirse como modelo normativo que está de manera permanente en disputa; es decir, que no descansa, necesita realizar actos que reiteren su vigencia, al inicio se muestra como una masculinidad heroica que desobedece las órdenes del grupo armado para proteger a Rosa María y huye con ella, es el bueno, el galán, el músico, pero termina convertido en un cuerpo abyecto responsable de su propia muerte por su conexión con una organización armada.

Otra masculinidad que está inspirada en masculinidades ejemplares se observa en el filme con el personaje del político, su referente es el la gestualidad de Jorge Eliecer Gaitán, características tomadas de manera intencional para ganar legitimidad política y popularidad entre los posibles votantes y de este modo obtener una curul. Este político necesita ganarse la confianza de los habitantes por esta razón, recurre al estilo del candidato presidencial asesinado en 1948, quien gozaba de una amplia acogida en todas las capas sociales del pueblo colombiano y lo llenaba de euforia al identificarse con sus angustias y carencias; en sus discursos siempre producía la imagen de un “nosotros” apasionado que generaba fervor. Desde sus silencios hasta sus gritos y palabras cantadas que surgían de forma inesperada lograba brindar esperanza a la multitud: “Es el político que sale a la búsqueda del elector, usa la calle y la tribuna a la manera de los grandes caudillos europeos que son su referente. (...) aprendió que la retórica no es sólo un asunto de contenidos, sino, ante todo, una estrategia

teatral en la que el político escenifica sus dotes de líder y conductor de multitudes” (Braun, Acevedo y Arias, 2012, p. 209).

La apropiación de estos ademanes y gestos referentes a un personaje histórico aun recordado y traído a los discursos políticos actuales (como en los de la senadora Paloma Valencia), se convierte en: por una parte, una estrategia electoral para conseguir votos; los candidatos cuentan con un abanico de personalidades teatrales para simpatizar con el público al cual se dirigen: si está en una comunidad ancestral se disfraza siguiendo la idea performativa de un indígena, se deja pintar la cara, abraza a miembros de esta comunidad y los alaba en sus discursos públicos, si se dirige a un sector del campesinado de manera similar, se pone sombrero, poncho, habla de las bondades del lugar y la importancia del agro para la ciudad.



Figura 22. Meme del presidente Iván Duque. Fuente: Facebook (2020).

Puede acudir a dotes artísticos como tocar guitarra, manejar un balón de fútbol o bailar, todo esto como mecanismo de acercamiento al público electoral donde el propósito es hacerle sentir que es otro más entre ellos (ver figura 22). “La autoridad de este mecanismo se ha fundado en la importancia asignada a lo perceptible como expresión de lo invisible, es decir, al juicio frente a alguien o algo con base en lo observable exteriormente y asumido como directamente relacionado con su ser interior” (Viveros, 2013, p,74).

Por otra parte, esta masculinidad político-electoral hace parte de la configuración de un ethos ideal (Viveros, 2013) en el que prima la blanquitud y la reafirmación de la política como un espacio masculinizado, es así como ciertos gestos, ademanes, formas de expresión, códigos de vestimenta y en general la apariencia física tienen una función política para que

determinados valores y hábitos se mantengan y se reproduzcan. Los candidatos cuidan sobremanera su apariencia física porque deben demostrar que están de acuerdo y son capaces de mantener los valores de la nación, fundada en ideales de pureza, civilización, modernidad y blanquitud, este último no en sentido literal sino como un sentimiento toda vez que en Colombia prima una realidad fundada en el mestizaje.

Estos registros visuales producen una eficacia simbólica donde confluyen creencias y representaciones de cómo se debe percibir una persona activa políticamente. La eficacia está relacionada con la configuración de una red de significados y relaciones de fuerza que en gran medida estriban en la persona que encarna estas características externas, de su poder, la relación con el receptor y el contexto (Viveros, 2013). Estas masculinidades político-electorales encarnan ideales y son expresiones de las costumbres y valores de una sociedad moderna, colonial y capitalista donde se resalta el sacrificio, las relaciones sociales por conveniencia, prima el individualismo, el tan mal nombrado desarrollo, la actitud empresarial del rédito económico por encima del sostenimiento de la vida. Esta es una sociedad en la que se vive para trabajar más no se trabaja para vivir; la resiliencia es el valor moral por excelencia.

Los valores y atributos físicos que predominan en las figuras políticas son ideas importadas y sedimentadas desde el proceso de colonización “en el que apariencia física blanca y valores capitalistas se confundieron” (Viveros, 2013, p. 75). Aquellos que no logran encarnar estas características se convierten en una amenaza interna porque no pueden encarar los valores sociales vigentes, es señalado como el incivilizado, el indio, se le infantiliza o feminiza para justificar su exclusión de los ámbitos de poder. Mostrarse como una figura blanca física o políticamente tiene “(...) el propósito de “salvar” o, mejor, resguardar a la nación de aquella heterogeneidad —cultural, étnica, racial, sexual, religiosa o política— que se ha percibido como el síntoma fundamental de la crisis o decaimiento espiritual de la nación” (Viveros, 2013, p. 77).

La masculinidad político-electoral está articulada con la exclusión y desprecio por lo étnico-racial asociado a determinadas personas o regiones del país. Además, también tiene unos rasgos jerárquicos en cuanto al género donde prima la división sexual; la virilidad de los hombres se perfecciona a través del éxito electoral que debe ser reflejado en su apariencia (blanca y a favor de la modernidad). Se fabrica un otro inferiorizado necesario para mantener la superioridad y el respeto. En este sentido la masculinidad del candidato que llegó al pueblo no está completa sin la existencia del reinado de belleza que se presenta de manera paralela al discurso político no en igualdad de importancia sino como soporte de este último. Esta intervención se mezcla con las arengas hacia las reinas que lanza el borracho, quienes están en otro balcón escuchando. La masculinidad prelectoral necesita del reinado el cual además de ser parte del imaginario modernizante del país al imitar a la aristocracia, se convierte en pieza fundamental para diferenciar los atributos de los cuerpos dentro de la matriz heterosexual. Las masculinidades militarizadas no sólo se relacionan con una expresión subjetiva, sino que están en estrecha relación con el funcionamiento de las instituciones político-electorales.

El reinado es el único momento en el que la división entre lo público y lo privado para las candidatas entra en negociación, únicamente para distinguir al candidato, como un adorno, es decir, que participan como parte de la escenografía para dar mayor legitimidad a esta masculinidad. Política y reinado se convierten en una unidad en el que uno constituye al otro, en este escenario físico estereotipado “los políticos no aparecen directamente, pero las revistas se encargan de contar cómo participan en los eventos de elección y coronación de las candidatas departamentales e incluso qué políticos de renombre consiguieron sus esposas en los eventos de coronación” (Bolívar, 2007, p. 76). Esta unidad reinado-política también son un mecanismo para reforzar los valores que deben imperar en la sociedad, los candidatos o los ya electos se exhiben públicamente como hombres de familia, con esposa e hijos.

Las aspirantes del reinado en el pueblo exaltan la figura del político, si hay reinas debe ser un buen candidato, también si hay fiestas y música. Llevar a lo público a una mujer que para la época de producción del filme sólo había conseguido el derecho al voto diez años antes en

1954 no es una ruptura de la jerarquía del género, es una manifestación de los valores sociales y la división de lugares según la asignación del sexo, donde las mujeres están allí como la figura de la esposa que apoya a su marido en todas las situaciones, sin lugar a opinar, su papel es estar bellas y arregladas para ser mostradas en público y ayudar a controlar los bríos propios de los desacuerdos políticos. El reinado no sólo es una expresión también es una manifestación de la jerarquía respecto a la clase social. Las mujeres que participan en los certámenes en su gran mayoría no tienen una extracción popular, son las hijas, hermanas, sobrinas y nietas de hombres con poder proveniente del ámbito político o empresarial.

Los despliegues de estrategias políticas algunas veces pueden generar un llamado ambivalente que no siempre produce el efecto esperado. En el caso de la pieza audiovisual, producto del fastidio de los habitantes del pueblo frente al discurso performativo de todos los candidatos electorales, lleva al repudio de esta figura y a priorizar el reinado sobre el discurso electoral. De manera similar ocurre con los llamados que se hacen por medio de revistas o campañas publicitarias para exaltar la imagen del actual presidente Iván Duque; sin embargo, no han podido lograr contener el mensaje que quiere transmitir. La reproductibilidad de su imagen rompe con el marco de interpretación institucional y genera unos nuevos en los que esta figura pública se ha convertido en objeto de burlas y sátiras, bien sea por su físico, por “sus dotes artísticas”, sus equivocaciones en organismos internacionales o porque sus decisiones e intervenciones esquivan cualquier tipo de compromiso real con el pueblo colombiano.

El otro personaje importante asociado con el mundo electoral es el asesor del político principal, vestido con traje, corbatín y gafas grandes. Esta una masculinidad imbricada por el poder político el cual aprovecha para seducir a una candidata al reinado de la pitaya. Este personaje encarna el político colombiano moderno al que conocemos por frases célebres como: ¿usted no sabe quién soy yo? Masculinidad que considera que está más arriba del bien y del mal y puede manejarse a su antojo e incluso cometer delitos sin que reciba ninguna clase de amonestación por ello. Asimismo, usa su posición como tribuna de conquista.

En una de las escenas se observa al político aprovecharse de lugar en el jurado para pretender a la candidata con la que está bailando. Esta es una masculinidad de mercado (Connell, [1995] 2015, p. 304). la cual está asociada al control de instituciones dominantes en las que interactúan dos figuras que ejercen poder gracias a sus posiciones políticas y/o económicas estas son: Los ejecutivos de los mercado y ejecutivos políticos. Son masculinidades que se caracterizan por un profundo egocentrismo, creen que todo lo que desean lo pueden conseguir por medio de su posición sin importar que tengan que acudir a mecanismos ilegítimos o ilegales.

En síntesis, estas masculinidades públicas no pueden ser sólo políticas sin el tinte que le imprime lo electoral puesto que un político, así haya adquirido el puesto para el cual se posesionó, jamás deja de hacer campaña política porque siempre está pensando en el siguiente periodo ya sea para volver a obtener el cargo o para que alguien afín a sus ideas o de su partido se quede con el puesto. Es una masculinidad que hasta cierto punto es amigable con algunos de sus detractores porque conoce muy bien el dicho “hoy por ti, mañana por mí” o “los enemigos de mis enemigos son mis amigos”. En estos espacios políticos-electorales se hacen y se rompen constantemente alianzas con el fin de no permitir que un candidato opuesto a los valores de la nación llegue al poder. Otra de las características de esta masculinidad es que tampoco es uniforme, es decir, que no existe una única masculinidad político-electoral, sino que pueden confluír muchas, esto depende de las posiciones de los candidatos y en un sentido más amplio, de la institución que lo representa y que representa.

4.3.2 Masculinidades mercantiles y empresariales

La masculinidad de los foráneos está entretejida por el regionalismo, la clase, el género y la sexualidad heteronormativa. Este par de personajes que llegan desde afuera en tren, buscan una oportunidad de negocio en las fiestas del pueblo; son comerciantes que vienen a vender y a pasarla bien, aunque nada termina como lo habían planeado.

El particular acento de uno de los personajes y el oficio que desempeñan corresponden con la idea performativa de la cultura paisa, caracterizada por perseguir un modelo de blanquitud (adaptado a los rasgos mestizos nacionales), la racialización-feminización de los grupos que consideran subalternos y la incorporación de los valores y moral de la blanquitud que los distinguen de otras culturas.

En Colombia la heterogeneidad cultural está demarcada por regiones “también hace alusión a un ordenamiento y una jerarquización de las diferencias culturales en el espacio económico y socio-cultural del país” (Viveros, 2013, p. 81), además de una clasificación en el orden étnico-racial, “como las que se pueden establecer entre las costas “negras”, el interior del país “blanco-mestizo” y las tierras bajas amazónicas “indígenas” (Viveros, 2013, p. 81). Cada uno de estos territorios han establecido diferentes criterios para construir una masculinidad legitimada, normalizada o fantástica (porque muchos sueñan con ella, pero pocos logran hacerla realidad) para determinar quién es un “verdadero hombre”.

La cultura paisa se basa en la idea de cohesión e identidad local para diferenciarse de las demás identidades culturales y regionales (Viveros, 2013). El alto porcentaje de población blanca constituye una reiteración en la que es casi imposible pensar, por ejemplo, en un paisa negro o indígena. El aspecto físico de los foráneos se produce acorde con estas características, en la escena de la pelea en el bar, sobresalen de otros personajes por la pulcritud de la ropa, los cabellos bien peinados; uno de ellos tiene una camisa manga larga color blanco, el otro tiene también una camisa, pero esta va hasta los codos. Ninguno de los dos personajes lleva bigote y están muy bien afeitados. El que tiene puesta la camisa manga larga, tiene un anillo grande en el dedo anular de la mano derecha, al parecer de oro, y un reloj en la izquierda que lo ubica como una persona blanca con dinero.

El cumplimiento en mayor parte de los estándares de blanquitud en esta zona del país impulsa y fomenta valores propios de la modernidad/colonial: el empuje, el emprendimiento, la creatividad, el hombre de negocios, con otros valores endémicos: el avisgado, el buen padre de familia, el religioso devoto y el responsable del sostenimiento económico del hogar; esto

no significa que todos son interpelados de la misma manera por estos mandatos, pues como se ha recalado en varias partes, el sujeto tiene capacidad de agencia, tampoco significa que estos preceptos sean estáticos, toda vez que en épocas recientes, el juicio de lo que es un hombre en esta región está permeado por la ostentación y el derroche que trajo el narcotráfico y/o por la violencia desplegada por el sicariato (Viveros, 2013).

Si bien la masculinidad de los comerciantes se muestra aislada de la política, existen otras situaciones donde estas están estrechamente relacionadas, un claro ejemplo es el expresidente e investigado por fraude procesal y soborno Álvaro Uribe Vélez; su masculinidad está interrelacionada con la identidad paisa resumida en: un modo particular de hablar, el uso de ciertas prendas de vestir como poncho y sombrero, la prevalencia de ciertas comidas y la cercanía con los estándares europeos de pureza racial. Esta escandalosa figura pública se ha caracterizado por: sus discursos políticos bélicos que ubican como único enemigo del país a las guerrilla; prima por encima de las clases sociales el sentimiento patriótico; es aquel ganadero paternalista que desea manejar todos los asuntos los asuntos nacionales, su forma de hablar rememora al típico ganadero de esta región; la imagen de mano dura también ha forjado su masculinidad (Viveros, 2013).

La masculinidad de los dos personajes además de la adopción de los valores regionalistas paisas “se mide a través del éxito, del poder y de la admiración que uno es capaz de despertar en los demás” (Badinter, 1993, p.160). En la escena donde los comerciantes foráneos llegan al bar de Rosa María a tomarse unos tragos se evidencia este sentimiento de superioridad regional, pero también de clase, cuando a pesar de no ser conocidos en el pueblo, llegan a disponer de la música en el bar de Rosa María e interrumpen a Víctor Manuel quien se encontraba tocando el pasillo “Espumas” de Jorge Villamil para poner a rodar el tocadiscos.

Los comerciantes se imponen sobre la música con el fin de exhibir y ejercer su poder, el cual debe ser reafirmado de manera permanente, en este caso, el poder se ejerce contra las mujeres, pero también con otros hombres; los abyectos que se encontraban en el lugar: el alcalde, el borracho, el secretario, el investigador y sobre la masculinidad de Víctor Manuel. Su

performance es una manera de “marcar territorio” a través de la competencia sexual que allí se mide en relación con Rosa María y el consumo de licor para sellar su posición dentro de la jerarquía “el más hombre” y de esta manera, obtener el control del espacio público.



Figura 23, Fotogramas de *El río de las tumbas*, escena en el bar. Julio Luzardo (1964).

Estas masculinidades entonces están imbricadas, además, por la oposición y distinción de aquel campo considerado feminizado; las diferencias entre lo masculino y femenino se relacionan con la división sexual, en la que se considera el sexo como biológico “propio de la naturaleza”, lo cual justifica las diferencias y subordinación de unos cuerpos como el de las mujeres, aunque en realidad estas experiencias corporales son moldeadas por la cultura en las diferentes épocas. La naturalización del sexo según componentes reproductivos, cromosómicos, hormonales y anatómicos refuerzan asimismo la diferencia de raza-etnia que al mismo tiempo configuran clases y órdenes sociales jerarquizados; “(...) no es posible entender ni la clase ni la raza ni la desigualdad social sin considerar constantemente el género, ni viceversa” (Viveros, 2002, p.275) en tanto juntos son biologizados como mecanismo de justificación de las relaciones de poder que recaen sobre estos cuerpos. Aquellos cuerpos racializados o generizados se construyen a partir de la ideología de la superioridad de la blanquitud que detentan unas regiones más que otras.

Foráneo 1 a Rosa María: -Ya que los sirvió tráigalos para acá (aguardiente).

Rosa María le lleva los tragos.

Foráneo 1 a Rosa María: Gracias (en tono morbosos)

Foráneo 1 a Foráneo 2: - casi me da algo

¡Está buena!

- Ay ay ay

-Pongamos algo alegre. Vea (Está sonando la guitarra de Víctor Manuel)

Foráneo 2: - ¿Vamos a meterle candela a esto? (mira el tocadiscos)

Foráneo 1: ¡claro, vamos!

Foráneo 1 a Rosa María: ¿Bailamos?

Rosa María: - ¿Bailamos? (comienza a bailar Rosa María con el foráneo 1)

Los foráneos son producidos dentro de una masculinidad excesiva desde la mirada de algunos estudios de occidente en los que se ha reiterado la idea del machismo del hombre latinoamericano como mecanismo para justificar su inferioridad y cristalizar de este modo prácticas coloniales (Viveros, 2013).



Figura 24. Fotograma *El río de las tumbas*. Julio Luzardo (1964).

En la escena de la figura 22 los foráneos llegan al pueblo por su trabajo como comerciantes. Cuando entran al bar de Rosa María, uno de ellos se fija en la joven y empieza a cortejarla. Esta imagen muestra un espacio de invasión de la intimidad de la dueña del bar; sin embargo, como se observa en la escena completa, aquello que al principio ella ignora, se transforma en un coqueteo recíproco que se comprueba con el primer plano que la cámara hace de su rostro.



Figura 25. Fotograma *El río de las tumbas*. Julio Luzardo (1964).

El marco de interpretación de la escena termina por visualizar que hay unos marcadores de masculinidad que promueven la superioridad regional, de clase y género no siempre logran

lo que se propone. Cuando El foráneo baila con Rosa María no se da cuenta que su adversario (Víctor Manuel), quien producto de su posición de género y de deseo también intenta ejercer una posición de control sobre el cuerpo feminizado de Rosa María, emplea la violencia contra los foráneos para reafirmar su posición y masculinidad. Estos personajes después de ser golpeados terminan en la cárcel, cuando van a ver al alcalde para que los libere, su posición de clase les juega en contra toda vez que el alcalde al observar el anillo de valor que se resalta en un plano detalle les impone una multa de dinero bastante alta, razón por la cual deciden irse del pueblo y abandonar sus planes de negocios y diversión.

En síntesis las diferencias de orden regional, cultural y étnico-racial influyen en la construcción de las masculinidades en Colombia y en general de las relaciones e identidades de género y alimentan la masculinidad mercantil o empresarial; sin embargo como se verá posteriormente la masculinidad asociada con los negocios y lo económico también es dinámica y dependiendo del contexto, el desarrollo del conflicto armado y su relación con sistema capitalista o su política neoliberal, puede estar entrecruzada por otros marcadores como la nacionalidad a un nivel globalizado; es decir, que ya el nivel de análisis no se encuentra en lo local sino en la relación de este contexto con políticas mundiales y la división internacional del trabajo.

4.3.3 Masculinidades abyectas

El borracho

La masculinidad de este personaje está atravesada por su condición precaria y vulnerable. Desde una perspectiva marxista podría decirse que es un lumpen (andrajo/so); término acuñado para referirse a aquellas personas socialmente degradadas o marginadas, no tiene conciencia de clase y tampoco ocupa alguna posición dentro de las relaciones de producción; no posee los medios de producción ni vende su fuerza de trabajo a cambio de un salario; menos aún, no aporta trabajo para la subsistencia, el bienestar y la reproducción social de la vida. Ceñirse exclusivamente a este análisis es limitado, toda vez que la invisibilidad que se

le asigna a este personaje está relacionada con un componente cultural fuerte, no sólo es un asunto social o económico. Esta es una vida precaria-desposeída, aunque comparte la condición de precariedad propia de todos los seres humanos (porque todos necesitan de cuidado y protección para sobrevivir) se encuentra más expuesta a ser objeto de violencia, está más sujeto a la precariedad (adolesce de apoyo social y económico) que otros personajes.



Figura 26. Fotograma El río de las tumbas. Julio Luzardo (1964).

El borracho aparece siempre en la calle, duerme en el piso o en las bancas del parque, sus ropas están gastadas, rotas, su aspecto físico rememora en el espectador la fetidez, huele a guardado, a putrefacción, a degradación: huele a mierda, paradójicamente a lo que vamos a oler todos cuando estemos muertos. Las calles del pueblo son su casa, vive en el espacio público, es imposible no percibir su nauseabunda presencia como le sucedió a Rosa María para quien el hecho de encontrarlo tirado durmiendo en el piso de su entrada, es tan desagradable encontrarlo allí botado que le propicia una patada.

El accionar de Rosa María es un acto performativo que reproduce la precariedad de este cuerpo, lo desprecia porque no tiene casa y está durmiendo enfrente de la suya. A pesar del golpe que recibe, el borracho sabe que no puede responderle de la misma manera (no solamente porque sea un cuerpo feminizado) sino porque su vida es tan precaria y expuesta que el hecho siquiera de contestarle le acarrearía sufrimientos severos al enfrentar su vida ilegítima contra una legítima; él sabe que es prescindible por esto, sólo le queda desquitarse con el perro por no haberla mordido, el único inferior a él y sobre el cual puede ejercer una

relación de poder en la que no quede subordinado. A pesar de no ser reconocido se le somete a la sanción y violencia social que produce el miedo y repudio de eso “otro” para que no sea lugar de deseo, por esta razón, se le patologiza, se excluye de la protección legal del Estado y otras esferas y la no vida comienza a tornarse invivible.

Esta masculinidad se produce como un cuerpo ilegible por las normas sociales, es aquel exceso cuya existencia no sólo pone en peligro a los demás sino también se hace repulsiva y justificable de ser eliminada. Su desrealización y deshumanización son una condición necesaria para la producción de lo que sí es humano, de lo real. Al ser irreconocible en el campo público, permanece de manera definitiva en el campo de la abyección que lo materializa ante el otro como no-humano por esta razón su actuar es observado con indiferencia y olvidado rápidamente; da lo mismo si existe o no porque se percibe como una persona que ya está dañada.

Este personaje es el borracho, porque ni siquiera tiene nombre, tiene una experiencia socializada de desprecio y negación por parte de todos los habitantes del pueblo, no darle un nombre a alguien o llamarlo como quiere ser llamado implica un desconocimiento de su condición humana para otorgarle el adjetivo de *desechable* atribuido a su apariencia física y su olor, elementos que justifican su exclusión. Esta es una vida ininteligible para las normas que reconocen o no una vida como vivible y visible, en este sentido, la vida es más que una cuestión orgánica está imbricada por una existencia social, cultural y política en la que se le reconoce a alguien como vida vivible, lo cual depende de los marcos de poder que muestran si se es sujeto de reconocimiento o no, en este último caso la vida tambalea, no ser reconocido significa no tener ni siquiera cuerpo y por consiguiente esta masculinidad no tiene género, clase, etnia ni sexualidad, cuando se observa es imposible pensarlo como un sujeto que tiene algún tipo de vínculo sentimental o sexual, esta “(...) des-realización del “Otro” significa que aquel no está ni vivo ni muerto, sino en una forma interminablemente espectral” (Butler, 2011, p. 15).

El marco de reconocimiento no sólo visualiza lo que algo es sino también la manera en que debe ser interpretado, es decir, “que también funciona como un instrumento explícito de censura y control visual de lo que debería ser personificado” (Murcia, 2019, p. 15), en este sentido, contiene y reproduce unas vidas que se muestran como válidas y deja por fuera otras como la del borracho la cual no es aprehendida, pero existe cuando se necesita para levantar un cadáver u obtener información; sin embargo, esto no le quita la posibilidad de ser destruido porque vive en estado de negación en comparación con aquellas vidas que sí merecen ser lloradas y por lo tanto, no reúne los requisitos para entrar en esta categoría. Estos marcos de reconocimiento son un “sistema de costumbres, convenciones y procesos de socialización de prácticas que pueden sedimentar la perspectiva valorativa de las acciones tomadas como respetables” (Murcia, 2019), como este es un cuerpo no reconocido, tiene una condición de precariedad y vulnerabilidad extrema.

El borracho forma parte de la clasificación de los cuerpos en amenazados y amenazadores, lo cual origina relaciones jerárquicas naturalizadas política y socialmente que sobrelleva a la determinación y señalamiento de un cuerpo que se produce como amenaza y a la par ubica unos cuerpos legítimos a costa de esos otros considerados como peligrosos. La condición precaria se traslada a la materialidad de su cuerpo, extiende a este lo inseguro, lo imprevisible y lo contingente (Lorey, 2016).

Esta vida precaria busca de manera constante sobrevivir y llevar adelante su alcoholismo; acude a chantajes para poder saciar su vicio, presta su silencio a costa de un botella de aguardiente como la que le saca al cabo por guardarle su secreto; aquel relacionado con el segundo muerto que aparece en el río pero que el uniformado decidió achacárselo al alcalde del siguiente pueblo empujando el cuerpo hacia la corriente con un palo. Cuando no puede amenazar más al cabo, acude donde el investigador para preguntarle lo que le daría a cambio de la información sobre un nuevo muerto, pero esta vez no sale victorioso porque a su interlocutor no le interesa dañar sus fiestas, por esta razón lo amenaza con enviarlo a la cárcel si llega a decir algo de un nuevo cuerpo.

Esta masculinidad se mueve en una situación de exclusión porque no tiene una identidad que sea aceptada por la norma, no es un sujeto que pueda tener representación pública porque no encuadra dentro de los atributos de una vida humana según los marcos culturales de poder. Su renuncia, voluntaria o no, a encarnar los valores sociales lo perfilan como una vida no digna, ilegítima e irreal, no es ciudadano porque no tiene sentido de identidad y pertenencia con el orden social, es decir, no encarna los valores de un “buen ciudadano” aquel configurado de manera performativa para que reproduzca la mora nacional, porque habita la calle y no tiene ninguna clase de arraigo por nada ni por nadie; en últimas no tiene estatus de humano según el marco cultural que define cuándo una vida es inhumana y por lo tanto no merecida de ser llorada. No le interesa el apoyo ni el aval de ningún político, lo que le importa es el reinado y las fiestas, por esta razón, se siente libre de sabotear el discurso del político y grita vivas a las candidatas seguido por la multitud.

Chocho

Chocho es el bobo del pueblo, tiene dificultades para hablar y caminar. Cuando el investigador lo va a interrogar y le pregunta su nombre, este personaje intenta decir que se llama chocho, pero no lo consigue. La masculinidad de Chocho es abyecta a causa de su discapacidad mental, es decir, que no es una masculinidad de deseo. En el cuarto fotograma cuando Rosa María, su hermana, lo está buscando y grita su nombre en la escena aparece la imagen de un burro.

Masculinidades subrogadas

Las masculinidades subrogadas son aquellas que están en permanente tránsito y que según el campo que se esté abordando: político, sexual, económico entre otros, puede ser abyecta o legitimada. Mientras algunos habitan de manera permanente la zona de la abyección, otros se mueven de manera fluida ente lo abyecto y lo legible.

El alcalde



Figura 27. Fotograma El río de las tumbas. Julio Luzardo (1964).

El personaje del alcalde es construido a partir de una masculinidad subrogada, su cuerpo es sexualmente ininteligible, no es objeto de deseo, pero cuando se analiza desde su posición de poder en el campo de la política, se constituye como una masculinidad legible.

En esta escena que se desarrolla en la casa del alcalde aparece con fuertes dolores estomacales y diarrea, Rosa María va a avisarle que hay un muerto en el río a lo que responde con evasivas. El cuerpo del alcalde es de tamaño grueso, está sudado, sus axilas tienen mucho pelo, es calvo, se encuentra tirado en una cama vieja, en un colchón poco cómodo, su ropa está rota. Es una masculinidad abyecta porque se produce como un cuerpo sucio, sudado, oloroso, repulsivo; es un cuerpo burlado.

La manera en que se produce esta corporalidad genera sentimientos al inicio de desagrado e indignación como parte de las experiencias individuales y colectivas en donde un cuerpo fabricado de esa manera no genera ningún tipo de deseo sexual, en este sentido, la abyección es emotiva; “si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el límite de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura” (Kristeva, 1988, p.8).

Esta asociación de lo abyecto con cuestiones emotivas se produce a partir de la formación de órdenes discursivos que le atribuyen a esta zona el adjetivo de repugnante el cual está asociado a su posición subordinada que se le atribuye en cualquier clasificación binaria de contradicción: bonito-feo, sucio-limpio, bueno-malo, sano-enfermo, dicotomías propias del pensamiento occidentalizado que produce significados a partir de la estructura dual positivo/negativo; lo positivo está presente y lo negativo ausente (Gibson-Graham, 2002). Esta constitución de lo legítimo a través de lo ilegible opera en los campos de la sexualidad, que se mueve en los campos heterosexual-homosexual donde este último es lo anormalizado y el primero se muestra como el orden natural de las cosas; también en la oposición racializada entre el blanco-negro, indio-civilizado; en la cuestión de los géneros, masculino-femenino; en cuanto al sexo hombre-mujer, en relación con la nacionalidad, ciudadano-extranjero, entre otros.

Lo repugnante es aquello que remite a lo fétido y putrefacto de la muerte, a lo que no es nada y a aquellos a los que le falta humanidad (Nussbaum, 2006). La principal manera en que el ser humano se manifiesta ante aquello que considera abyecto es a través del asco, esta sensación clasifica el mundo en fronteras entre el sujeto y el objeto, entre lo comprensible y repudiable, entre hombre y monstruo, entre lo agradable y lo repugnante. La masculinidad del alcalde en lo referente a su sexualidad se mueve en este campo, que el alcalde ocupe el espacio de lo monstruoso sexualmente es necesario para constituir aquellos que se produce como bonitos, sensuales, ricos, papacitos.

Esta masculinidad no siempre está en el campo de lo abyecto, es una masculinidad que transita de la animadversión a una posición de poder otorgada por su puesto de trabajo como alcalde el cual lo ubica en una posición jerárquica superior frente a otro inferiorizado como el cabo. En la figura x el aspecto físico del alcalde es completamente diferente a la anterior, viste con camisa manga larga y pantalón de vestir, esto significa que la abyección al igual que los marcos de interpretación no puede ser contenida y que no todos los sujetos habitan la abyección de la misma manera, es decir, que se puede ser abyecto en algunos campos y en

otros no. El alcalde en un abyecto sexualmente si bien ejerce una posición de poder sobre sus subordinados a raíz de su puesto de trabajo, no sucede lo mismo con su sexualidad la cual es producida como abyecta, no es legible no es sujeto ni objeto de deseo. La abyección de este personaje no es igual a la del borracho, su vida sí se produce como vivible la del borracho no, este no es un sujeto precarizado, pero tampoco produce ningún tipo de fantasía.

4.3.4 Masculinidades femeninas



Figura 28. Fotograma *El río de las tumbas*. Julio Luzardo (1964).

El primer personaje que me lleva a pensarme en las masculinidades sin hombres es sin duda Rambo en la película *Monos* (2019); sin embargo, Rosa María me cuestiona con respecto a ¿cómo entender las masculinidades femeninas? y ¿qué o quién las determina? O si sólo se consideran dentro de este marco aquellas corporalidades que nacieron con vagina, pero su fabricaron su físico como masculino. En el libro de Halberstam *Masculinidades femeninas* (2008) en su portada aparece una persona de espalda con cabello corto, su torso está desnudo, es ancho, los músculos están marcados, es una figura que uno fácilmente leería como varón, cuando se voltea el libro, en la parte de atrás aparece el mismo personaje, esta vez de frente mientras se quita la camisa, su rostro queda cubierto por la prenda a medio quitar, resaltan de inmediato sus pechos propios de un cuerpo feminizado. En este momento se genera un circuito neuronal porque a primera vista uno quiere leerle, pero la rejilla no lo reconoce.

La portada del libro mencionado me lleva a preguntarme si -lo masculino- está marcado principalmente por el físico, o si es posible pensarse en una masculinidad en un cuerpo que se lea como físicamente como femenino, en este sentido ¿es posible leer al personaje de Rosa María como una variación de las masculinidades femeninas? ¿la autora de este texto a pesar de ser leída como mujer, puede ejercer alguna de las tonalidades de masculinidades femeninas?

Pienso a Rosa María en este campo de las masculinidades femeninas porque en comparación con las otras mujeres que aparecen en el filme en misa o promocionando su candidatura al reinado esta joven se mueve en espacios masculinizados como la cantina de la cual es dueña; también ejerce una posición de poder contra masculinidades abyectas por medio de la violencia física como en la escena 8:32 donde pateo al borracho por el hecho de dormir en frente de su casa. Este cuerpo tiene prácticas asociada al campo de la masculinidad en el momento de producción de la película: es proveedora, seductora, trabaja atendiendo una cantina a diferencias de los otros referentes de mujeres que aparecen en el filme como las feligresas y las candidatas al reinado de belleza. Rosa María habita la masculinidad legitimada para ese momento.

La masculinidad femenina en este caso no depende de sus atributos físicos los cuales de manera clara se leen dentro del discurso normativo del género sin problema; son sus relaciones con otras corporalidades las que me llevan a pensar en esta posibilidad. En el caso de Rambo después de leer el libro mencionado me facilitó pensarlo en este marco pues se visualiza de manera contundente como una de las múltiples variaciones del género. Halberstam de inmediato exhorta a pensarse unas masculinidades sin hombres; sin embargo, entre las alternativas que llegan a mi mente siempre está aquellos cuerpos físicos masculinizados como el de la portada del libro, es decir, que también estas prácticas de género comienzan a sedimentarse y producto de este efecto, apenas aparece un cuerpo leído como queer se saque el masculinómetro o el feminómetro.

Para ser sincera, tengo más preguntas que respuestas, a pesar de ello, considero que, si entendemos las masculinidades como múltiples, lejos de los órdenes sexo-genéricos, del mismo modo que se ha afirmado que no existe un género original, entonces tampoco hay una forma de ejercer las masculinidades femeninas.

**CAPITULO 3. MASCULINIDADES SUBROGADAS: EL DÍA DE LAS MERCEDES,
DUNAV KUZMANICH, 1985.**



Figura 29. Composición gráfica El día de las Mercedes

1. FASE PREVIA

1.1 Ficha técnica

Título: El día de las mercedes

Director: Dunav Kuzmanich

Duración: 100 minutos- color

Año: 1985

Género: Ficción

Fecha de estreno:

Formato proyección: 16 MM	Locaciones:
Protagonistas: Hernando Casanova, Iván Rodríguez, Miguel Ángel Cañas, Miriam Jiménez (Sara Jiménez actualmente), Álvaro Posada, Jorge Wolf, Ofelia Agudelo, José Fernando Velásquez, Bertha Arboleda, José Miguel Múnera, Orlando Cadavid, Héctor Tabares Ortiz, Gabriel Abad, Sergio Gómez, Claritza Agudelo, Carlos Mario Restrepo.	Guion: Dunav Kuzmanich y Antonio Montaña
Fotografía: Carlos Sánchez Méndez	Música: Juan José Arango/Horacio Salinas compositor de “Danza”. Música final interpretada por Inti-illimani.
Producción: Dunav Kuzmanich y Héctor Tabares Ortiz.	Productor: Producciones Pasado Meridiano, FOCINE

Tabla 3. Ficha técnica *El día de las Mercedes*. Fuente: elaboración propia con datos de Proimágenes.

1.2 Temas que aborda del conflicto armado:

Homicidio, desplazamiento, alianza delictiva entre autoridades armadas y judiciales, discurso contrainsurgente, allanamientos, despojo de tierras, tortura. Basado en los cuentos: “Espumas y nada más” de Hernando Téllez, “Aire turbio” de Antonio Montaña y “Cadáveres para el alba” de Roberto Burgos Cantor.

1.3 Sinopsis:

Esta historia aborda la llegada al pueblo Las Mercedes del alcalde militar enviado por el gobierno a causa de la situación de orden público que se evidencia en el país. Esta tropa señala a la población de tener vínculos con la subversión o ser parte de ella y considera necesario que impere “el orden” a través de la violencia y diferentes prohibiciones absurdas como excluir la película mexicana *La ley del monte* por encontrarla subversiva. El argumento sencillo, pero con una fuerte carga emocional y dramática, que da visibilidad a los relegados por la historia y le brinda una esperanza de transformar por medio de las armas su situación.

1.4 Afiche promocional

A diferencia del *El río de las tumbas*, este filme no cuenta con un afiche promocional, sin embargo, al inicio aparecen una serie de fotogramas en acuarela que permiten hacerse una idea de la temática y los elementos relevantes para la producción. En un primer fotograma aparece el pueblo de Las Mercedes como se observa está ubicado en una zona montañosa lo que remonta a un espacio de ruralidad. Las casas allí pintadas son sencillas propias de los pueblos de clima caliente en Colombia, calles sin pavimentar y con poca población.

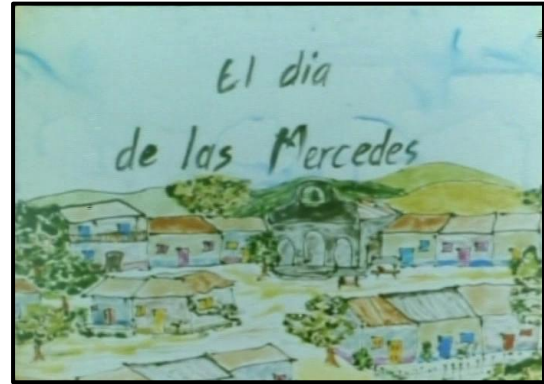


Figura 30. Fotograma *El día de las Mercedes* (1985)

En esta serie de fotografías sólo aparecen dos personajes: Eloísa, retratada al interior de su restaurante, su figura esbelta sobresale de la imagen, su rostro se muestra inexpresivo, el color de su rostro es blanco; diferente a la tonalidad del resto de su cuerpo, también hay una ventana que muestra el exterior hacia el pueblo. El otro personaje que aparece son los soldados que llegan al pueblo en el parque, están formados y realizan el ademán de obediencia, no hay nadie más que acompañe la composición, pareciera que no hubiese nadie en el pueblo, aunque las puertas siempre se encuentran abiertas. Un elemento que se destaca en la edificación que está al fondo es la bandera con los colores amarillo y rojo, presentes en las diferentes escenas del filme.



Figura 31. Fotograma *El día de las Mercedes* (1985)

Los espacios interiores preponderantes en esta selección gráfica son: la casa de Eloísa y la barbería del personero, pues en estos dos lugares suceden giros dramáticos narrativos en donde en algunas escenas se pone en cuestión la masculinidad del dueño del local. Allí se evidencia la colección de polillas, la silla en donde se sientan sus clientes, una parte del espejo y los insumos que emplea para su labor. De nuevo es preponderante la puerta abierta de par en par que da hacia la calle. Los espacios exteriores que se representan son una toma general de todo el pueblo y de imágenes interiores y exteriores; si la pintura es del interior de algún espacio, siempre hay un elemento que muestra o da hacia la calle y viceversa.

El título de la película hace alusión a un día religioso que se celebra porque la virgen de Las Mercedes se ha asumido como la patrona de los reclusos, este día es tan importante que hasta el grupo de salsa Latin Brothers tiene una canción nombrada Patrona de los reclusos en la que pide su intervención para salir de la prisión y recobrar la libertad. La historia popular cuenta que esta virgen se le apareció a San Pedro Nolasco para que fundara una congregación religiosa en la que se auxiliara a los reos llevados a lugares lejanos. Este día se comienza a celebrar en el pueblo a partir de la llegada de los militares porque antes de este hecho el pueblo no tenía presos.

1.5 Identificación primaria de personajes

Los personajes principales del filme son: Santiago Rodríguez quien es el alcalde del pueblo Las Mercedes hasta que el gobierno nacional envía alcaldes militares a zonas que considera peligrosas; Pedro es un joven buscando posibilidades militares quien tiene amoríos con Eloísa, su situación da un giro con la llegada de la tropa; el personero del pueblo quien además es el barbero, su pasión es coleccionar polillas. Como personajes secundarios se encuentran: el alcalde militar, enviado por el gobierno para combatir y eliminar todo aquello que huelga a subversión; por último, está el personaje de Eloísa una mujer joven y atractiva quien será determinante para la configuración de las masculinidades.

2. FASE CONTEXTUAL-EXTRACINEMATOGRAFICA

2.1 El director: Dunav Kuzmanich y El día de las mercedes

La película documental dirigida por uno de sus discípulos más cercanos Javier Mejía en el año 2014 y nombrada *Duni*, narra la vida del director desde que estaba en Chile hasta su arribo a Colombia producto del golpe militar en aquel país. El artista, nació en Santiago de Chile en 1935. Su padre proveniente de la antigua Yugoslavia y quien había participado en la primera guerra mundial arribó a Chile y se casó con su madre. Su infancia es recordada por su hermana Sonia Kuzmanich como una persona inquieta que fue expulsada de todos los colegios de curas; a pesar de esto, decide ingresar en el seminario de los salesianos, aunque para ella su principal motivación fue el vino que allí se fabricaba (Mejía, 2014).

Su hermana y varios de sus amigos más cercanos lo recuerdan como una persona aventurera, quien a pesar de haber entrado a la universidad para ser profesor de castellano en Chile, nunca la terminó. Después de su corta estancia como religioso, Kuzmanich participó activamente en la campaña presidencial de Eduardo Frei Montalva (un demócrata cristiano), que le aseguró un puesto oficial como periodista tras ganar las elecciones en Chile. En ese entonces conoce a Luis Guillermo Sánchez Méndez, más conocido como Pepe Sánchez el mismo que participó en la elaboración del guion en *El río de las tumbas* en la década de los sesenta y quien además había sido co-realizador del corto sobre las FARC *Río chiquito* en 1965 junto

con los franceses Jean Pierre Serget y Bruno Muel; el cual rinde un homenaje a Hernando González Acosta, un dirigente de la Juventud Comunista abatido el mismo año en una emboscada del ejército. La tendencia de este documental corto está marcada por el consentimiento de la lucha armada de la clase campesina y obrera del país ante el problema de la tenencia de la tierra en Colombia, allí se identifica al icónico guerrillero alias Manuel Marulanda en sus años de juventud, quien habla de los inicios de las FARC. Esta producción trajo como consecuencia el señalamiento de Pepe como integrante de esta guerrilla, razón por la cual salió huyendo a Chile donde gracias a sus conexiones logró un puesto en la presidencia dentro de la sección de cine.

Producto de la cercanía laboral entre Pepe y Duni se forjó un vínculo amistoso el cual llevó a Kuzmanich a relacionarse cada vez más con personas del área de cine que tenían una posición de izquierda. Poco a poco sus convicciones de demócrata cristiano se transformaron y se volvieron más radicales hasta el punto de llegar a ser parte, junto con otros directores de cine como Sergio Trabucco, del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) caracterizado por la desconfianza en el sistema democrático y su énfasis en el uso de las armas para resolver la crisis social, política y económica del país. En aquella organización también participaba su esposa de aquel momento Isabel Sánchez. A pesar de ser este un movimiento político y militar que justificaba la violencia consintieron la elección de Salvador Allende como presidente de Chile en 1970 pero con la amenaza del golpe se prepararon para la acción militar. Sus amigos lo destacan como un militante bastante discreto.

El día del golpe de estado de Pinochet a Allende en 1973 Dunav se encontraba en Antofagasta, Chile, pero decidió volver a Santiago donde le allanaron el apartamento y lo llevaron preso junto con su esposa y su amiga francesa Sonia (con la que había sostenido un romance) a un centro de tortura y exterminio, a los días son liberados, pero los vuelven allanar. Esta situación lleva a la pareja a huir en barco hacia Colombia, aunque Kuzmanich continuaba entrando y saliendo de Chile de manera clandestina hasta el día en que cae nuevamente preso, esta vez su salvador sería el embajador de Colombia en aquel país quien intermedió en su liberación, frente a esto, le dan 24 horas para salir del país sin posibilidad

de retorno. En una de sus entrevistas el director se refiere a este acontecimiento: “para mi ahí se acabó Chile, eso fue lo que me pasó a mí, cuando yo llegué acá (Colombia) sentí eso, que se me había acabado el país” (Mejía, 2014, 41:27).

A su llegada a Colombia Dunav no estuvo muy alejado de los grupos de izquierda, según el director Víctor Gaviria llegó a una célula del M-19 (Mejía, 2014, 42:03). En esta producción sobre la vida de Kuzmanich, Carlos Sánchez -hermano de Pepe Sánchez (colombiano que huyó hacia Chile por el documental *Río Chiquito*) cuenta que estaban en los preparativos del famoso robo de la espada de Bolívar cuando Kuzmanich arribó al país; este personaje es el mismo que tuvo a cargo la fotografía de la película *El día de Las Mercedes*.

Después de las dudosas elecciones del 70 Carlos Sánchez, se unía al Movimiento 19 de abril y tuvo una estrecha relación con Carlos Duplat, el mismo actor que interpretó al personaje de Chocho en *El río de las tumbas* y con quien compartía sus ideas políticas, diría al respecto: “Duplat y yo éramos como los comunicadores del grupo. Hacíamos películas, libros, cartillas; le devolvíamos a la gente lo investigado para que pudieran reflexionar acerca de sí mismos. Viajamos a muchos lugares” (Caicedo, El Espectador, 2015). El actor tuvo que soportar estar en la cárcel varios años y hasta ser torturado por su militancia.

Lo primero que dirigió Dunav en Colombia fueron unos cortos que narraban la época de La Violencia, de este manera, se abre una puerta al cine político y social. *Canaguaro* es el primer largo metraje que estrena Kuzmanich en el país con la colaboración de Pepe Sánchez, allí lo central no es la resistencia política del momento sino la traición a los resistentes y su muerte. Esta película es terminada hasta el año 1981 porque el presidente Julio César Turbay Ayala (1978-1982) le pide el favor a Alberto Jiménez de frenar la filmación de la película porque según él, el filme no era positivo para la amnistía que estaba proponiendo¹⁴ (Mejía, 2014).

¹⁴ No son de todo claros los datos que proporciona Jiménez toda vez que la amnistía condicional se otorga en el año 1981 con la Ley 37, probablemente cuando habla de la mala impresión que daría la película hace referencia a la invitación realizada a la Comisión de Amnistía Internacional para que se pronunciara frente al Estatuto de Seguridad 0070 del 78 expedido por el gobierno y el cual fue rechazado por dicho estamento internacional por encontrarlo un foco para la violación de Derechos Humanos y promover o facilitar la tortura.

Esta cinta contó con la actuación de Hernando Casanova Escobar conocido como el *Culebro Casanova*, actor que interpretó el papel de Santiago Rodríguez en *El día de las Mercedes*. Posterior a este filme aparece *La agonía del difunto* de 1982 con la actuación de Waldo Urrego quien había conocido a Kuzmanich en 1974-1975 y a partir de ese momento se hicieron buenos amigos; en este nuevo proyecto Waldo ayudó en la revisión del guion y desarrolló el papel antagónico. El director chileno no sólo produjo películas en sus experiencias también se encuentra la producción de series como *Don chinche* donde actuaba Héctor Ulloa; en este proyecto Dunav era co-guionista con Pepe Sánchez.

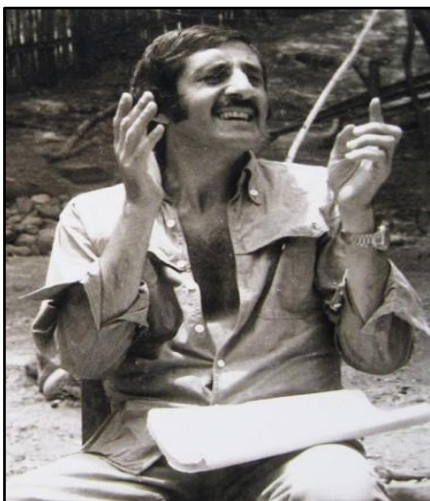


Figura 32. Fotografía de Kuzmanich.
Tomado de
<https://cinechile.cl/persona/dunav-kuzmanic/>

Sus amigos destacan su habilidad para atraer mujeres, de hecho, su físico caracterizado por rasgos fuertes, una delgadez bastante marcada, un bigote espeso y la exhibición de su vello en el pecho, reiteran una masculinidad sociable, de la cual se profundizará más adelante, en la década de los 60's como la deseable. Después de la separación con Isabel, Kuzmanich quien residía en Bogotá viaja a Medellín donde vive hasta sus últimos días, alejándose del espectáculo ciudadano. En la ciudad paisa imparte varios talleres de cine; en uno de ellos conoce a Miriam Jiménez con quien termina saliendo y posteriormente protagoniza *El día de las Mercedes* con el papel de Eloísa. En 1986 filma *Mariposas S.A* también con la participación de Miriam (Sonia en la actualidad) cuya historia es la vida de unas prostitutas de un pueblo a las que todo el mundo quiere sacarles plata por dejarlas trabajar. Mientras estaban en el rodaje los invitaron a una fiesta cuyo anfitrión resultó el reconocido narcotraficante Pablo Emilio Escobar. Esta invitación no pasó desapercibida en la industria del cine lo cual trajo como consecuencia el inicio de la censura contra Kuzmanich, con el argumento de que el director producía sus películas con dineros provenientes del narcotráfico (Mejía, 2014).

En una entrevista realizada al director chileno se evidencia claramente su postura frente a los ataques señalados anteriormente: “¿Qué les hace la perica a los gringos?, nada hermano; los entretiene, los libera, los hace que vivan felices y alegres o la marihuana; en cambio todos estos desgraciados robándole a todos los pobres de Colombia y manteniéndolos en la miseria, entonces cuál es plata más limpia que la otra; o la que le sacan los curas engañando a la gente (...) pues es la misma mierda, yo no tengo ningún reparo en decirle esto a quien sea porque lo he dicho toda mi vida y lo digo en las películas; esas son las películas mías. (Mejía, 2014, 1:05:27-1:06:07).

La característica de sus películas son el marcado compromiso político de dar voz e imagen a los invisibles, según su amigo Pierre Carles Kuzmanich era “un chileno que hizo las películas que los colombianos no hicieron (Mejía, 2014, 1:07:19)”. Otro de los atributos que resaltan sus últimos amigos es la figura paterna que ejerció con sus discípulos más allegados a quienes también influenció con su posición política; al respecto Pierre Carle también argumenta: “no fue un padre como tal, como se entiende habitualmente, pero fue una figura paternal para mí, me transmitió una visión del mundo, una manera de ver las cosas marxistas, él hablaba mucho de Marx, me daba a leer los libros de divulgación de Marx y siempre contándonos la verdad sobre lo que ocurre acá (Colombia) o sea que hay gente rica que trata de dominar a gente pobre y que esa es la historia del mundo y de la humanidad” (Mejía, 2014, 1:11:32 -1:12:12).

Su posición política siempre fue abiertamente defendida, estaba en contra del capitalismo, como argumenta en una entrevista: “la humanidad no puede resistir mucho tiempo la línea en que vamos que es la línea de los norteamericanos: producir para nada porque producir para seguir produciendo (...) Para que se consuma para seguir consumiendo Y ya vemos que el mundo está un poco hasta aquí (hace un gesto con la mano sobre su cabeza señalando límite) de eso y esa reacción comenzó en Europa. (...) Yo creo que tiene que haber un cambio o esto se acaba en cincuenta o cien años”. Kuzmanich muere de cáncer el 9 de agosto del 2008 en Santa Fe de Antioquia; jamás quiso regresar a Chile.

2.2 Marco del conflicto armado

Conflicto armado años 70 y 80

Económicamente los años 70 se destacan por la apertura económica del país a un modelo menos intervencionista por parte del Estado, con lo cual cae el Estado del bienestar y se abren las puertas a un modelo abiertamente neoliberal en el que comienza a primar la acumulación de empresas en pocas manos y el aumento en las tasas de interés. Con las bonanzas del café 1976-1978 y de la marihuana en el 78 y posteriormente de la coca en el 83, el país inicia un periodo de desindustrialización que trae como consecuencia crisis en la producción y los créditos; lo cual se reflejó en sectores como la educación, salud y seguridad social (Kalmanovitz, citado en Narváez, 2012). Toda esta crisis económica se convirtió en alimento para el afianzamiento y la emergencia de nuevos movimientos sociales y centrales sindicales que adquirieron mayor visibilidad con el paro de 1977, que dejó 14 víctimas mortales y varios heridos.

La elección presidencial mencionada fue considerada como fraude por los anapistas porque los primeros recuentos transmitidos por radio mostraban a Rojas Pinilla como ganador, es así, como la década del 70 inicia con la conformación de un nuevo grupo guerrillero el Movimiento 19 de abril (M-19) nombrado de esta manera en asociación al controvertido sufragio. Durante estos años en el país las resistencias sociales aumentaron; no sólo la armada sino también por parte de diferentes facciones de la sociedad, incluyendo los movimientos estudiantiles y obreros; este descontento produjo numerosas movilizaciones que a su vez incrementaron la represión y estigmatización de la protesta social (Moncayo, 2015, p. 51) que se recrudecería en épocas posteriores, en particular en los años 80.

El periodo en el que surge el M-19 como movimiento armado se circunscribe en el repliegue de otras organizaciones guerrilleras por diferentes causas, en medio de este contexto esta organización se erige como alternativa que respondía y hacía frente a la crisis de la subversión en Colombia en aquella época, que producto del descontento producto de las elecciones presidenciales del 70, mostraba que el cambio social a través de las urnas era lejano. En el

contexto Latinoamericano resonaban las experiencias de otras guerrillas del cono sur como Argentina y Uruguay en los 60 y la nicaragüense en el 79 (Narváez, 2012).

Las actuaciones militares del grupo se enmarcaban en la corriente populista, por una parte, por la perfilación de un líder carismático, como Bateman o Pizarro y, por otra parte, por la construcción y consolidación de una red de afecto y simpatía consolidada a partir de acciones militares de tipo Robin Hood en la que se repartía en la población el producto de lo que robaban de camiones repartidores (Aguilera citado en Narváez, 2012a, p. 120). Todo esto llevó a que personas con diferentes extracción social apoyaran a esta organización y sus acciones; es decir, que aquella época la insurgencia contaba con el apoyo y la aceptación de una buena parte de la sociedad colombiana y no estaban en el campo de la abyección.

El populismo gaitanista permea la década del 70 como proyecto de nación aún no resuelto, por esta razón, es acuñado en primer lugar por los anapistas quienes logran integrar amplias capas sociales a las cuales ubicaba como protagonistas de las decisiones políticas y no al monopolio bipartidista. Posteriormente el M-19 acuña el populismo para ganar apoyo en diversas bases sociales, al final defendía más que un cambio estructural, una democratización del país donde la lucha armada sólo era un mecanismo de presión para la apertura política para la modernización del país (Narváez, 2012a, pp. 126,130).

Las principales características que permiten observar al M-19 como populista son: primero, la existencia de un significativo vacío (Laclau, citado en Narváez, 2012) donde un líder, símbolo o ideario representan los ideales de “un nosotros” que es el pueblo frente a unos “otros” que son el enemigo, de este modo se apela a una lógica universal que no distingue particularidades. Uno de los significantes vacíos de esta organización se encuentra en la figura de Jaime Bateman Cayón, quien se hizo símbolo y se convirtió en un eje movilizador que aumentó sus adeptos incluso después de su muerte; otro significativo vacío fueron los ideales, donde la lucha por la democracia proclamaba que se escuchara la voz del pueblo, por esto, el ideal de democracia es otro de los significantes vacíos que sustentan el discurso populista de esta organización.

La segunda característica del populismo es la identificación de un enemigo que el M-19 identificaba en el imperialismo yankee, el poder hegemónico nacional sustentado por los dos partidos tradicionales y las iglesias. De esta manera, logró consolidar una “red de afectos”, “Jaime Bateman Cayón se caracterizó por ser el líder más carismático que tuvo la organización insurgente en toda su historia, y por permear al M-19 de su propia personalidad, que era abierta, entusiasta, descomplicada y espontánea, lo que daba lugar a la improvisación y a la falta de planificación” (Narváez, 2012, pp. 134,135).

El populismo que encarnó el discurso y las acciones políticas del M-19 llevó a que muchas personas aclamaran y apoyaran sus ideales, el hecho de operar principalmente en el sector urbano también le otorgó mayor visibilidad y aceptación, además de su separación de las demás organizaciones insurgentes que buscaban la lucha armada como medio para alcanzar el poder. Esta “tibieza” le permitía llegar a diferentes sectores de la sociedad en los años 70.

Producto de la polarización política generada por la crisis social y económica de finales de los años 70 mencionada con anterioridad y en consecuencia la simpatía social de estas ideas radicales y/o contrahegemónicas en el país, las fuerzas militares, en cabeza del general Camacho Leyva le exigen al presidente López Michelsen tomar medidas para que el aparato militar pudiera intervenir en defensa de los valores de la nación; sin embargo, quien termina por materializar dichas exigencias es el presidente Turbay Ayala (1978-1982) cuyo gobierno desarrolló la *Doctrina de Seguridad Nacional* y puso en marcha el *Estatuto de Seguridad* como estrategia anticomunista que cometió un sinnúmero de violaciones sistemáticas a los Derechos Humanos como el genocidio de la Unión Patriótica.

Tan sólo tres años después de esta coyuntura se filma *El día de las mercedes en 1985*, la historia muestra a una comunidad rural de Colombia donde se instaura un alcalde militar producto de las acusaciones contra la población civil de ser subversiva, lo cual al parecer se relaciona con la implementación del mencionado Estatuto que trajo consigo la conformación del enemigo interno encarnado por cualquiera que se considerara una amenaza para los valores, la idiosincrasia y la soberanía nacional (Jiménez, 2009, p. 80); “(...) esta protección

tendía a no tener ningún límite, ya que en vez de crear una seguridad absoluta creo inseguridad en la medida en que cada uno de los ciudadanos podía crear un problema de seguridad” (Comblin, citado en Jiménez, 2009, p. 80), es decir, que la población civil en Colombia al igual que aparece en la película se configura como amenaza y peligro para el orden social imperante.

Para llevar a cabo el Estatuto de Seguridad se requirió de la aplicación del Estado de sitio en el país por medio del Decreto 1923 de 1978, publicado sólo un mes después de la elección de Turbay Ayala (caracterizada por un alto porcentaje de abstención). La implementación de esta figura jurídica otorgaba al ejecutivo facultades extraordinarias que le permitían tomar decisiones legislativas. El documento jurídico estaba conformado por 16 artículos; sus consideraciones exhibían el temor de un estado de inseguridad que atentaba contra el régimen republicano vigente, de esta manera, se fundamenta la creación y el fortalecimiento del enemigo interno entendido como: “cualquier adversario político que opera dentro de la nación” (Turbay, 1998) extendido incluso a la población civil:

“Artículo 2º. Los que promuevan, encabecen o dirijan un alzamiento en armas para derrocar al Gobierno Nacional, legalmente constituido, o para cambiar o suspender en todo o en parte el régimen constitucional existente, en lo que se refiere a la formación, funcionamiento o renovación de los poderes públicos u órganos de la soberanía, quedaran sujetos a presidio de ocho a catorce años y a la interdicción de derechos y funciones públicas por el mismo tiempo.

Los que simplemente tomen parte en la rebelión, como empleados de ella con mando o jurisdicción militar, política o judicial, quedarán sujetos a las dos terceras partes de las sanciones indicadas en el inciso anterior. Los demás individuos comprometidos en la rebelión incurrirán en las mismas sanciones, disminuidas en dos terceras partes”.

La implementación de las medidas no sólo estaba encaminadas a los grupos armados sino también a la restricción en general de cualquier insatisfacción con el orden nacional de aquella época, de la protesta social y las diferentes manifestaciones que allí se generan como la alteración del orden público o vial:

“Artículo 4º. Los que en los centros o lugares urbanos causen o participen en perturbaciones del orden público, o alteren el pacífico desarrollo de las actividades sociales, o provoquen incendios, y en tales circunstancias supriman la vida de las personas, incurrirán

en prisión de veinte a veinticuatro años. Si solo ocasionan lesiones a la integridad de las personas, la pena será de uno a diez años.

Cuando los hechos previstos en este artículo no atenten contra la vida e integridad de las personas, la sanción será de uno a cinco años de prisión”.

“Artículo 7º. Se impondrá arresto inconmutable hasta por un año, a quien o quienes:

a) Ocupen transitoriamente lugares públicos o abiertos al público, u oficinas de entidades públicas o privadas con el fin de presionar una decisión de las autoridades legítimas, o de distribuir en ellas propaganda subversiva o de fijar en tales lugares escritos o dibujos ultrajantes o subversivos o exhortar a la ciudadanía a la rebelión;

b) Inciten a quebrantar la ley o a desobedecer a las autoridades o desatiendan orden legítima de autoridad competente;

c) Usen injustificadamente máscaras, mallas, antifaces u otros elementos destinados a ocultar la identidad o alteren, destruyan u oculten las placas de identificación de los vehículos;

d) Omitan sin justa causa prestar los servicios públicos a que estén obligados, o el auxilio que se les solicite por autoridad o por quien amenazado en su vida o sus bienes lo requiera;

e) Porten injustificadamente objetos utilizables para cometer infracciones contra la vida e integridad de las personas, tales como armas de fuego, puñales, cuchillos machetes, varillas, tacos, piedras, botellas con gasolina, mechas, sustancias químicas o explosivos;

f) Impriman, almacenen, porten, distribuyan o transporten propaganda subversiva;

g) Exijan dinero o especies con destino a actividades ilegales, para permitir el tránsito de personas, bienes o vehículos e impidan la libre circulación de unos y otros”.

Este decreto otorgaba funciones judiciales a inspectores de policía, alcaldes y comandantes de policía quienes podían juzgar civiles en tribunales militares, esta extralimitación de poderes también se refleja en *El día de las mercedes*, allí, los militares toman la justicia por cuenta propia y hacen ajustes de cuentas contra todo aquel que huelga a subversión que era toda la comunidad; de este modo, el discurso contrainsurgente se convierte en el dispositivo por medio del cual los militares intervienen en asuntos políticos.

La política de seguridad nacional creó el delito de perturbación del orden público para poder perseguir de manera legítima a los identificados como enemigos o sospechosos. Otros Decretos que ampliaron el poder de la fuerza pública en esa época fueron: el 2144 del 78 que consentía interrogar a cualquiera que se considerara sospechoso y el 2482 del 79 que no permitía que se leyeran los expedientes a los acusados; “esta ideologización y politización de las acciones políticas, amplió excesivamente el concepto de subversión, al punto de

identificarlo con una gran variedad de formas de protesta que eran legítimas y legales, lo cual produjo represión, detenciones y un clima de tensión y miedo que caracterizó este gobierno” (Jimenez, 2009, p. 86).

Las acciones represivas se recrudecieron en parte por el aumento de las operaciones militares y propagandísticas del M-19 de corte populista que daban la sensación de una justicia heroico-mesiánica que les otorgaba popularidad en una parte de la sociedad colombiana como el robo de la espada de Simón Bolívar en el 74, o de las armas del cantón norte en el 78 y la toma de la Embajada de República Dominicana cuyo rehén fue el embajador de los Estados Unidos en 1980. El discurso antisubversivo se fortalecía con el panorama en Latinoamérica donde resonaban los golpes militares de Chile en el 73 y Argentina en el 76 que a su vez influyó en parte para la creación de organizaciones privadas armadas insurgentes en los años 80’s como Muerte a Secuestradores (MAS) cuya participación se desplegó principalmente en zonas rurales.

El MAS surgió como respuesta al secuestro de Martha Nieves Ochoa por el M-19 a quien su familia se la relacionaba con los carteles del narcotráfico en el país, aunque este grupo armado se disuelve con la liberación de la hermana de los Ochoa, “el nombre MAS y su derivado Masetos, siguieron siendo utilizados por otros paramilitares e incluso por miembros de la Fuerza Pública de manera genérica en varias regiones del país, para disfrazar la guerra sucia que desataron contra militantes de izquierda y líderes sociales” (Centro de Memoria Histórica, 2013, p.134). De la misma manera se refería mi familia al Frente paramilitar que operó en Sabana de Torres entre finales de los 90 y comienzo de los 2000 cuando susurraban alguna nueva muerte o secuestro en el casco urbano del municipio donde sufrieron la guerra.



Figura 33. Reporte en prensa sobre el robo de la espada de Simón Bolívar por el M-19.

El discurso contrainsurgente desplegado por instituciones militares si bien se agudiza entre los 70 y 80 con la llamada Doctrina de Seguridad Nacional, se venía gestando desde varias décadas atrás, siempre con la intrusión de los Estados Unidos; basta mencionar que a mediados de los años 50's Colombia envía a uno de sus batallones a combatir en la guerra de Corea, ante la promesa de los Estados Unidos de ayudar a acabar con el comunismo, posteriormente, en 1963 frente al miedo del avance del comunismo en Latiñoamérica aparece La Escuela de las Américas; creada previamente en 1946 bajo el nombre de Latin American Training Center - U.S. Ground Forces y en el 1949 como U.S. Army School of the Americas; allí formaban se formaban militares del cono sur tácticas y estrategias de contrainsurgencia que incluían prácticas como la tortura y las ejecuciones sistemáticas.

La construcción del enemigo interno producido en la corporalidad del subversivo también contó con fundamentos legales desde donde se promovió la conformación de grupos armados de autodefensa como se corrobora desde la publicación del Decreto 3398 de 1965 que se convierte en la Ley 48 del 68 de nuevo apelando al discurso de “la defensa nacional” por

medio del entrenamiento de civiles que terminaron involucrados en la guerra para conformar ejércitos privado de autodefensa de manera obligatoria algunos de los artículos que apoyan esta aseveración son:

“ARTÍCULO 3º. Todos los colombianos están obligados a participar activamente en la defensa nacional, cuando las necesidades públicas lo exijan para defender la independencia nacional y las instituciones patrias.

ARTÍCULO 4º. Todas las personas naturales y jurídicas del país están obligadas a cooperar en la defensa nacional y sus actividades estarán supeditadas a los fines de ella.

ARTÍCULO 24. La participación en la defensa civil es permanente y obligatoria para todos los habitantes del país.

ARTÍCULO 25. Todos los colombianos, hombres y mujeres no comprendidos en el llamamiento al servicio militar obligatorio, podrán ser utilizados por el Gobierno en actividades y trabajos con los cuales contribuyan al restablecimiento de la normalidad” (Decreto 3398,1965).

En la lucha contrainsurgente de los años 80 es fundamental la relación entre las élites colombianas y las fuerzas armadas que se “basada en el apoyo logístico, económico y político en muchas de sus ofensivas contrainsurgentes o en su implantación territorial en las periferias, dada la precariedad de recursos del Estado para financiar la guerra” (Centro de Memoria Histórica, 2013, p. 136). Las fuerzas armadas nos sólo se encargaron del entrenamiento militar de civiles, sino que hicieron parte de grupos de autodefensas como el MAS, donde 69 de los 163 miembros investigados eran miembros activos de esta institución estatal (Centro de Memoria Histórica, 2013, p. 137).

En el gobierno de Belisario Betancur (1982-1986) surge la iniciativa de buscar una negociación para poner fin al conflicto armado; sin embargo, esta situación es aprovechada por la insurgencia para ampliar sus frentes: “entre 1981 y 1986, el EPL pasó de tener dos frentes a contar con doce; el ELN pasó de tres frentes a diez; y las FARC, de diez frentes a 31” (Centro de Memoria Histórica, 2013, p. 137), aunque a finales de la década al fin se logran entablar diálogos de paz que dan como resultado la desmovilización y amnistía en 1989 de las organizaciones guerrilleras como el M-19, el Quintín Lame, una parte del ELN y la Corriente de Renovación Socialista (CRS); quien se fundó como deslinde del ELN.

3. ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS CINEMATOGRAFICOS

3.1 Género cinematográfico:

Esta película se inscribe dentro del género drama tiene un tinte ideológico por medio del cual se genera de manera implícita una denuncia y descontento construido a partir de elementos simples y cotidianos de una población inmersa en un conflicto social que puede ser cualquier pueblo de Latinoamérica como reza el intro del filme: esta historia transcurre ayer, hoy o mañana en cualquier pueblito de Latinoamérica, esta atemporalidad que atraviesa la anterior frase se funge como una predicción desesperanzadora en la que es casi imposible imaginarse una realidad donde la violencia no esté de por medio gobernando las vida de las personas.

3.2 Origen:

El día de las Mercedes está inspirada en los cuentos *Espumas y nada más* de Hernando Téllez, publicado en 1950; *Aire turbio* de Antonio Montaña y *Cadáveres para el alba* de Roberto Burgos Cantor. Todas estas obras literarias tienen una fuerte influencia en el filme, de hecho, recrean de manera directa algunas escenas con diálogos exactos que conforman la trama en general. Los tres autores hacen parte de los escritores de la época del cincuenta. Esta producción estuvo pensada inicialmente como un producto para la televisión por medio de capítulos; por esta razón, se presentan algunos errores en la solidez de la narración pues las temáticas de los textos, aunque tienen relación, en su parte narrativa son completamente disímiles lo cual genera un poco de confusión a la hora de mantener una cohesión narrativa. En estos relatos matar es como ir a la tienda a comprar leche o como hacer un trámite en la notaría y esta es la intención de sus autores mezclar escabrosos crímenes en medio de situaciones cotidianas que le restan cualquier interés o importancia.

En cuanto al primer cuento, este es representado en la escena referente al encuentro entre el barbero y el alcalde militar quien va a defender su masculinidad al poner su vida en juego,

cuando va a afeitarse con la misma persona que había jurado ser capaz de matar con su navaja si alguien se lo merecía. El título del texto contiene la intención de uno de sus protagonistas: un barbero y revolucionario clandestino que solo quiere limitarse a hacer lo que sabe hacer: afeitarse y sentirse orgulloso de la pulcritud con la que ejerce su oficio; sin embargo, sus intenciones entran en conflicto cuando llega a rasurarse uno de sus enemigos defensores del orden: el capitán Torres el cual al sentarse para recibir el servicio, alardea del éxito que tuvo en su última excursión donde junto con su tropa había acorralado y capturado a unos rebeldes; algunos de los cuales ya habían sido abatidos y otros esperaban por su fatídico final; lo dos intentan mantener un diálogo tratando de ocultar sus verdaderos pensamientos; aunque sólo se pueden llegar a conocer de manera explícita los del barbero en el monólogo interno que maneja.

Allí se enfrentan dos cosmovisiones del mundo; una la del militar contra el pueblo o todo aquel que piense diferente y otra, la del personero contra el sistema. El cuento tiene una estructura lineal lógica que parte de la reflexión del barbero sobre el oficio que ejerce y del cual se siente orgulloso, luego la narración estalla con la entrada de su enemigo, momento que tiene su cúspide en la conversación -propia de un cliente con su estilista- pero que en el caso particular es un bomba de tiempo, donde la tensión entre los dos personajes es evidente, y el desenlace amenaza con ser bastante sangriento esperado por el lector, pero que se desvanece cuando el barbero no puede concretar sus pensamientos porque a pesar de que es un revolucionario no se considera un asesino, “no quiero mancharme de sangre. De espuma y nada más. Usted es un verdugo y yo no soy más que un barbero. Y cada cual en su puesto”. Su contrincante le hace saber de su verdadera intención cuando al final le dice: “Me habían dicho que usted me mataría. Vine para comprobarlo. Pero matar no es fácil. Yo sé por qué se lo digo”. Y siguió calle abajo”. Estas son las mismas palabras con las que termina la escena de la barbería en el filme entre el alcalde militar y el barbero-personero del pueblo.

El autor del texto, aunque no deja entrever claramente su posición, utiliza este corto y sencillo relato, que a primera vista aborda un tema superficial como describir la acción que realiza un

barbero; pero logra convertir esta situación en algo personal para el público, que lo atrapa y lo lleva hasta el final, esperando un desenlace violento que no se logra materializar.

El cuento *Aire turbio* de Antonio Montaña, también tiene su sitio dentro de la película, incluso se utilizan los nombres de dos personajes: el de Eloísa y Pedro. El cuento maneja la misma estructura lineal lógica que el relato de *Espuma y nada más* en la que se describe de manera detallada una cadena de situaciones cronológicas cotidianas y aparentemente sin relevancia en medio de los cuales se va descubriendo el misterio de los chillidos de un marrano, pero que no logra alterar de manera significativa la historia y no termina en un desenlace caótico sino aterriza de nuevo en una situación simple.

Este cuento inicia en un primer momento con la narración del despertar de Pedro después de una noche de tragos que le deja un insoportable guayabo el cual lo hace salir de su cama y dirigirse a la fonda de Eloísa porque recordó que en la madrugada había escuchado unos chillidos de marrano y pensó que comería carne fresca. Cuando llega a la casa de la dueña del restaurante, encuentra a la cocinera, una persona obesa que también es personificada en la pieza fílmica a quien le pregunta si habían matado el animal, su respuesta es un silencio absoluto, cambia de tema y se levanta a buscar algo para prepararle; sin embargo, la comida le genera repugnancia y náuseas razón por la cual deja el lugar y se dirige al café.

En el filme, el lugar al que se dirige Pedro no es a un café sino al billar del pueblo donde pide un mejoral, agua y café. Aquí inicia la segunda parte de la narración que cambia de escenografía y es otra de las escenas de la película. Ante el mal sabor que le generó el café, decide tomarse una cerveza y al pedir la cuenta por lo consumido la noche anterior, se entera que el nuevo alcalde militar había pedido tragos de brandy a su nombre, cosa que le molestó profundamente pero que no genera ninguna molestia. De nuevo este hecho es parte del diario de una persona normal en un pueblo de tierra caliente que no genera ningún estallido narrativo.

El siguiente suceso en el día de este personaje se desarrolla en la oficina del juez a la que se dirige al salir del billar, hecho idéntico en las dos piezas: la literaria y la fílmica, donde a la entrada del juzgado uno de los guardias lo detiene y le dice: “-Acuérdese bien de cómo fue la cosa; que no tengamos que refrescarle la memoria”, pero aun Pedro no sabía a qué se refería. Aún no se logra entender el nudo de la historia, pero comienza a generar en lector una suerte de incertidumbre. En el cuento el personaje del juez lleva por nombre Doctor Camacho, al que el protagonista va a preguntarle si había esperanzas de conseguir un puesto de trabajo, pero este le responde con una pregunta que apuntaba a si se seguía acostando con Eloísa, ante la afirmación de Pedro le contestó que techo y comida los estaban asegurados y le pide sus influencias para conseguir comida de la fonda, ante el comentario de los chillidos de marrano que había escuchado en la madrugada su interlocutor le responde: “-Pues era una pesadilla. ¿Oíste? No te pongas a carajear”. Aquí la sospecha inicial se confirma, hay algo oculto en aquellos chillidos bestiales, pero aún no es posible saber qué está detrás ni siquiera Pedro puede intuirlo todavía, se siente confundido y vuelve al restaurante.

La fonda ya se encontraba cerrada y no era usual que esto ocurriera a esa hora, cuando Eloísa le abre todas las luces se encontraban apagadas. Al entrar al lugar la mujer fue a la cocina a prepararle algo de comer, mientras injería el alimento esta le comenta: “-No quieren entregar al Maestro Eduardo (...) Dicen que tienen primero que hacerle la autopsia”. Esto tomó por sorpresa a Pedro mientras que la dueña continuaba su relato: “-Lo molieron a palos y después lo chuzaron con las bayonetas. Ahora dízque no saben de qué se murió”. Pedro intentó convencerla de que sólo eran habladurías de la gente, pero no se deja convencer: “-No es que la gente hable. Vieron cómo lo sacaban anoche de la Alcaldía los guardias. Luego dijeron que le había dado un ataque. Aquí detrasito no más fue donde lo mataron. Todos oímos los chillidos (...) - Ya se cagaron también en este pueblo”. Al fin el lector puede resolver el misterio, no eran los gritos de un animal al que están matando sino los de una persona, en el filme los chillidos son del maestro Carranza, un comerciante que llevaba películas al pueblo y cobraba a los pobladores por su ingreso, a este lo asesinan los militares porque según ellos la película que había presentado *La ley del monte*, era subversiva.

El hecho sólo desenreda la maraña que tenía su protagonista en su cabeza, pero de ahí no pasa, matan a alguien y no sucede absolutamente nada, pienso en este momento que esto se ha vuelto parte de nuestra idiosincrasia, es tan cotidiana la muerte que ni siquiera más de 35 años después de la escritura de este cuento, ni siquiera nos sorprenden los desmembramientos de los jóvenes que han sido encontrados en estos días de paro nacional. Este cuento tan viejo expone la realidad de la historia Colombia en la que la violencia es parte del panorama cotidiano al cual nos hemos acostumbrado.

Después de conocer la historia de la muerte del Maestro Eduardo, el cuento finaliza con la llegada de Pedro al café donde se encontraba el alcalde militar junto con dos policías a los que se les acercó para insinuarle del trago que se habían bebido a su nombre, para insinuarle que necesitaba un trabajo para poder pagarlo y aprovechó para pedirle su ayuda y le dice: “- Si usted me ayuda, mi Teniente –dijo– podíamos organizar aquí un equipo de fútbol”, de este modo, finaliza la historia donde la muerte queda rápidamente olvidada por el personaje quien aprovecha la situación para buscar un acercamiento que le genere un beneficio individual sin importar que tenga que pactar con el mismo asesino.

El lenguaje empleado es propicio para recrear el aire de indolencia amarrado a la violencia cotidiana, la cual es equiparable con acontecimientos como el guayabo, la falta de comida en una fonda, la búsqueda de empleo o un partido de fútbol. Los tres escenarios donde se desenvuelve en la historia: la fonda, el despacho del juez y el café-billar son tomados en el mismo orden al interior de la película donde se reproducen de manera cuasi exacta los diálogos. La intención de Pedro se hace más visible en el filme: su único interés es ascender socialmente y posicionar su masculinidad frente a los otros habitantes sin importar lo que tenga que hacer. El análisis de este personaje será ampliado más adelante, pues da puntadas para corroborar que las masculinidades siempre se reconfiguran, además que las masculinidades militarizadas no sólo conciernen a los alzados en armas sino también interpelan -algunas veces de manera exitosa- a la población civil.

3.3 Recreación cinematográfica

Esta pieza fílmica busca articular elementos contextuales de los hechos políticos acaecidos en Latinoamérica y su relación con los discursos sociales permeados por las ideas revolucionarias de la época. Aquí se reflejan varios asuntos nacionales como la intromisión de la Iglesia en asuntos políticos y la de los militares y policía en el poder político, público y administrativo quienes contaron con el apoyo de una parte de la población civil.

La fuerza pública en general detenta el poder legítimo de la violencia en un Estado, están organizados por jerarquías a través de las cuales es posible visualizar su poder según el rango en el que se encuentren. El antecedente más conocido donde un militar asume un rol reservado para la población civil es Gustavo Rojas Pinilla, quien después de derrocar al gobierno de Laureano Gómez, de manera pacífica, asume el puesto designado para la presidencia en Colombia con el argumento de ser la solución, aparentemente neutral al enfrentamiento entre liberales y conservadores. Esta intromisión política de las fuerzas militares se puede rastrear en el gobierno conservador de Mariano Ospina Pérez (presidente 7 de agosto de 1946 – 7 de agosto de 1950) donde las fuerzas militares se afianzaron como actores políticos, para actuar no sólo como garantes del orden sino también como soporte presupuestal y de reconocimiento institucional de ese gobierno.

Después del asesinato de Gaitán en el 48, el ascenso de los conservadores se consolida, en su afán de apartar a los liberales rompen la débil coalición en aquel entonces conformada y organizó un nuevo gabinete que reemplazó a 6 ministros liberales por tres conservadores y tres militares entre los que se encontraba el coronel Gustavo Rojas Pinilla y nombró alcaldes militares en los pueblos más afectados por las insurrecciones de abril, que aumenta rápidamente en 1949 ante la incapacidad del gobierno conservador de mantener su autoridad en varias partes del país (Pécaut, citado en Gonzáles, s.f, p. 79); sin embargo, la aceptación de los militares en estos nuevo roles en el juego político no permea a todos de manera homogénea, algunos rechazan la intención del gobierno por utilizarlos como instrumentos políticos.

La oposición del mismo modo comienza a fortalecerse después de la ruptura definitiva de la Unión Nacional, que pasó de ser una responsabilidad compartida de los partidos a una fórmula de gobierno-oposición en la que el partido liberal se abstuvo de ejercer cargos públicos y electorales; el aumento de la represión y a su vez consolidó las guerrillas comunistas; algunos comienzan a considerar la lucha armada como salida lo que a su vez permitía que el gobierno justificara la restricción de garantías constitucionales, situación que legitimó a las Fuerzas Armadas como una opción neutral para resolver todos los problemas de la esfera política.

En el día de las Mercedes el nombramiento de un alcalde militar es anunciado en la radio, Santiago el alcalde hace caso omiso al anuncio porque según él, en ese pueblo nunca pasaba nada, hasta que llega una tropa del ejército cuyo teniente al mando le informa que su nombramiento es insubsistente y comienza a ejercer sus funciones. El acento de los personajes hace pensar que se está recreando un pueblo de Antioquia, lugar que no escapó a la crisis del país en el periodo de La violencia, desde 1945 se venía nombrando alcaldes militares temporales “con el objetivo de garantizar el ejercicio "normal" del debate electoral, en un ambiente claramente "contaminado" por la práctica sectaria, que iba desde la búsqueda de anulación ideológica del opositor político hasta su eliminación física” (González, s.f. p. 81). En esa misma fecha por medio de los decretos 567, 573 y 577 el gobernador Germán Medina nombró alcaldes militares en los municipios de Bello, Maceo, Yolombó, Bolívar, San Roque y Zaragoza, labor resaltada por el presidente Mariano Ospina, en particular para zonas donde la afiliación política era contraria a la suya.

Esta estrategia era útil para el gobierno porque la sociedad civil veía a los militares como neutrales en medio de la disputa política tradicional y también porque la lealtad de la Fuerza Pública se reforzó y porque permitió ascensos más fácilmente de las bases a puestos civiles sin incomodar a los que ya contaban con una posición importante dentro de la jerarquía militar. Sólo el gobernador de Antioquia en 1947 José María Bernal mostró su desacuerdo con la extralimitación de las funciones de los militares y manifestaba su preocupación por que el ejército asumiera de manera permanente funciones civiles, aunque después de su

periodo su sucesor Fernando Gómez Martínez en 1949 comunica el nombramiento de más alcaldes militares en Fredonia, Puerto Berrio y Envigado; la falta de acuerdo mostró que mientras una parte de la sociedad aclamaba por la intervención militar otros estaban en desacuerdo. La prensa ejerció también un papel fundamental en que la sociedad civil simpatizara con estas medidas por medio de la legitimación de la acción militar con la publicación de noticias que la enaltecían, incluso con el empleo de la censura y autocensura. (González, s.f. p. 83)

A pesar de que la producción de la película fue en el año 1985 es claro que está representando este fenómeno del nombramiento de alcaldes militares en varios municipios de Colombia de la década después de mitad del 40, aunque también los hechos hacen referencia a las nacientes ideas revolucionarias que también sucumbían por la época de la filmación en la que se torna más fuerte la resistencia armada de la población, que es lo que reproduce el final de la pieza donde cansados de los atropellos de los militares, varias personas incluyendo al anterior alcalde Santiago, deciden tomar las armas e irse para el monte. La situación de violencia, desaparición forzada y la censura no es explícita en la película sino a través de recursos sonoros como los chillidos del marrano o visuales, como la velación del féretro y hasta el incendio del pueblo por parte de las mujeres.

3.4 Crítica:

Hasta el momento no se ha encontrado alguna crítica de la película que corresponda a una fecha cercana a su estreno.

3.5 Narración

la película se caracteriza por la ausencia de narrador; es decir que la historia se va desarrollando sin ningún tipo de voz en off, lo que genera la impresión de que la película transcurre sin la intervención de alguien que cuente la historia o reflexione sobre los acontecimientos que se presentan.

3.6 Tendencia cinematográfica:

La tendencia cinematográfica está ligada de manera íntima a la posición política de su director quien era abiertamente crítico y opositor del Estado y de la iglesia. Esta institución religiosa es producida como aliada que justifica y asiente los atropellos en contra de la población civil, por medio de la bendición del partido de fútbol en el que los militares obligan a los presos a jugar, el párroco consiente las acciones en contra del pueblo, en el filme siempre se le ve a este personaje rodeado por las figuras cuya masculinidad se reitera como dominante frente a las demás.

La posición política de Dunav se hace evidente no sólo en la narración de la historia, esta se refuerza en varias escenografías como aquella en la aparece el cantinero en el billar en la que se ve una propaganda anticapitalista compuesta por dos imágenes: en la primera, se encuentra un hombre pobre, triste, desolado que no tiene dinero mientras que en la parte derecha hay un hombre gordo, con risa de burla que está sobre un montón de dinero.



Figura 34. Fotograma *El día de las Mercedes* (1985)

Otra de las escenografías en las que se percibe la tendencia cinematográfica de la obra es en aquella imagen en la que aparece una figura militar importante en el despacho del alcalde militar y del juez la cual juega un papel predominante en las escenas la cual se percibe como

una masculinidad ejemplar para estos funcionarios porque tiene un lugar predominante en las escenas donde



Figura 37. Fotograma *El día de las Mercedes*. Dunav Kuzmanich (1985).

Como se mencionó anteriormente parte de la recreación de la película está basada en la última parte de la década del 40 donde la iglesia católica está atrincherada con el partido conservador en Colombia, la guerra civil se convierte en el pretexto más sólido en este momento para satanizar al comunismo. La imagen que aparece en las dos escenas expuestas muestra una pintura en la que su protagonista tiene un fuerza visual, claramente se observa un militar que lleva un banda con los mismos colores empleados por Franco en su guerra contra comunistas y anarquistas.

En una búsqueda por internet sobre Franco, aparecen muchas imágenes de este personaje con un banda con los mismo colores del militar de la imagen de culto, su cerpo del mismo modo tienen la misma rigidez y ese aire autoritario y de grandeza que también es soportado por bigote, considerado como una prótesis que reitera masculinidades en determinando lugar y tiempo como se verá más adelante.



Figura 38. Fotograma de 1939-1975 La España de Franco en Color (2019)



Figura 39. Retrato de Franco. Martí Gras (1939)



*Figura 40. Historia Incógnita
Título: Franco, el ascenso al poder de un dictador
Autores: Andrés Rueda (2013)*

4. FASE ANÁLISIS TEXTUAL FÍLMICO Y MASCULINIDADES

4.1 Descomposición- Découpage

La descomposición de este filme se realiza en tres grandes secuencias: antes de la llegada de los militares, después de la llegada de los militares, después de la idea del partido de fútbol entre militares y los hombres presos acusados de subversión, se tomaron estos grandes momentos porque son arcos dramáticos esenciales en las configuración y transformación de masculinidades en el filme.

Secuencia 1: antes de la llegada de los militares

1. Santiago y Pedro se encuentran departiendo en el billar del pueblo cuando escuchan que están nombrando alcaldes militares.
2. El barbero del pueblo también es un coleccionador de polillas y además es el personero cuando llega el cantinero a arreglarse el bigote le manifiesta su capacidad de cortarle el pescuezo a todo el que se lo merezca.
3. Pedro llega a visitar al juez para pedirle un puesto de trabajo, luego va donde el maestro Carranza a pedirle que presente una película deportiva.

4. Mientras están en el bar le llega un telegrama al alcalde en que se le informa que ha sido relevado de su cargo.
5. El cura va a cobrarle al maestro Carranza por presentar las películas en un lote de su propiedad.
6. Una tropa militar llega al pueblo en vehículos particulares.

Secuencia 2: Después de la llegada de los militares

7. Los militares llegan mientras Santiago está en el billar y sale con el personero a enfrentar la situación.
8. El alcalde y el personero van a hablar con el militar al mando para intentar explicarles que no es necesaria su presencia porque en ese pueblo no pasaba nada, pero son ignorados por el teniente.
9. La esposa de Santiago le riñe por la pérdida de su empleo.
10. Se presenta en el improvisado cinema la película La ley del monte, las autoridades se levantan y no dejan terminarla porque les parece subversiva.
11. Pedro, Santiago, el personero y el cantinero se reúnen en el billar a burlarse de la situación por la que atraviesa Carranza quien es señalado por las autoridades de ser subversivo por la película que presentó.
12. Pedro se levanta recordando que había escuchado unos chillidos de marrano, va a la casa de Eloísa pensando que comería carne fresca.
13. Al llegar Pedro a la fonda se encuentra con la cocinera quien le evade la pregunta de si habían matado marrano, ante la repugnancia que le causa la comida, llega al billar para pedir café, un mejoral y agua.
14. Pedro va al juzgado a visitar al juez para pedirle trabajo, encuentra extraña la actitud de él cuando hace el comentario de los chillidos de marrano.
15. Pedro vuelve al restaurante de Eloísa quien tiene el local cerrado, allí confirma que los chillidos de marrano eran los gritos de Carranza mientras era asesinado.
16. Santiago va a la barbería a hablar con el personero.
17. las mujeres que lavan en el río comentan el suceso de la muerte de Carranza.

18. El personero va a hablar con el alcalde militar para pedirle que se debe realizar una autopsia del cuerpo de Carranza para establecer las causas de su muerte, pero la respuesta del teniente es llevarlo preso.
19. Las mujeres intentan hacer una recolecta para enterrar el cuerpo, pero las máximas autoridades se niegan a ayudar.
20. Las mujeres están velando el cuerpo, no hay ningún hombre presente.
20. El teniente libera al personero, cuando este llega a su salón observa que le han destruido su amada colección de polillas.
21. Las mujeres se enfrentan con los militares porque se están llevando a los hombres presos.
22. El personero está atendiendo un cliente al que le comenta su intención de asesinar al nuevo alcalde, cuando llega su adversario a que lo atienda, el personero no es capaz de cumplir su palabra.
23. Pedro se sienta con los militares y le pide ayuda al alcalde para conseguir un puesto de trabajo y le propone organizar un equipo de fútbol, al teniente se le ocurre hacer un juego entre “la subversión y el orden” y pone a Pedro como director técnico de los militares.




Secuencia 3: después de la idea del partido de fútbol entre militares y los hombres presos acusados de subversión




24. El cabo es el director técnico de los hombres presos señalados de subversión y los somete a fuertes entrenamientos.
25. Pedro está dichoso con su nuevo puesto de trabajo, Eloísa le reclama a Pedro su hombría.
26. La esposa de Santiago le muestra su preocupación por él desde que lo sacaron de la alcaldía.
27. El personero llega al bar, pero es ignorado por todos los hombres a causa de su cobardía para asesinar al teniente
28. Eloísa recibe al juez en su casa después de haberlo rechazado y se acuesta con él.
29. Santiago llega borracho a su casa, luego se dirige a la casa de don Gregorio, pero este nunca sale, es golpeado y apresado por los militares.



30. Después de la visita del juez, Eloísa al fin decide venderle comida a las nuevas autoridades.
31. El alcalde es obligado a entrenar con los demás preso a pesar de sus heridas. Santiago se burla de Santiago, le habla con tono autoritario.
32. La esposa de Santiago va a la fonda de Eloísa a pedirle que le venda un plato de comida para su esposo, pero la dueña se niega porque ya pactó con las nuevas autoridades.
33. Las mujeres se encuentran en el río a lavar la ropa y comentan del encarcelamiento de Santiago y de los desplazamientos que se vienen presentando.
34. Las autoridades llegan a observar el entrenamiento de los jugadores, Pedro ya se produce como una figura con poder.
35. Pedro se suma al paseo en caballo que las autoridades están dando, el militar le pregunta al juez delante de Pedro cómo es Eloísa en la cama pero a este no le importa porque ya cuenta con una posición más alta.
35. Las mujeres mientras lavan la ropa, conversan sobre el día de Las Mercedes y de lo que le van a llevar de comer a los presos.
36. Para dar inicio al partido entre los reclusos y los militares el cura oficia una misa, las autoridades celebran con bebida y comida.
37. Mientras están jugando el partido de fútbol, varios presos salen lastimados y otros aprovechan la oportunidad para fugarse.
38. Después de fugarse Santiago, va con otros hombres a tomarse las armas del cuartel y le mata a un soldado.
39. Se produce un enfrentamiento armado con los militares, algunas personas son asesinadas mientras intentan huir.
40. Las mujeres después de velar a los muertos salen con antorchas e incendian el pueblo y luego lo abandonan.



4.2 Estratificación- Descripción

Escena	Resumen	Fotograma	Descripción- Estratificación
1:07- 2:31	Santiago está jugando un chico de billar cuando escucha que enviarán alcaldes militares debido a la situación de orden público del país. Pedro le pide empleo en la alcaldía a cambio de pagarle las apuestas en el billar. (masculinidad inicial de Pedro y el alcalde).		<p>La escena entra con el ultimo acorde sonoro de los créditos introductorios, este acorde no afecta en nada la escena. Es utilizado como un recurso de transición sonoro que da paso inmediatamente al diálogo del personaje. En cuanto a escenografía; se observa un billar típico de pueblo. Manejo de planos medios a la altura de los ojos de los personajes funciona como presentación de estos. Otorgando un acercamiento más personal hacia el espectador. Y primeros planos que narran las jugadas sobre la mesa de billar. El espectador deduce dicha carencia y la soledad del lugar gracias a ese tratamiento de la planimetría y los tiros de cámara. Con el manejo de luz natural propia de las películas de esta época se limitan al uso de la luz artificial propia del lugar en aquel entonces luz tungsteno que concede un toque cálido propio de la luz amarilla, dicha intensidad de luz funciona para resaltar que en el espacio geográfico de la película hace calor, cosa que también se puede deducir por el vestuario de los personajes y las bebidas frías.</p>

<p>10: 36 12: 30</p>	<p>Mientras están en el billar Pedro y Santiago llega el nuevo alcalde militar con su tropa . Importante analizar la música, es la primera vez que aparece en la película música melancólica.</p> <p>La masculinidad del alcalde se ve amenazada.</p>		<p>Intensidad de luz cálida, y con los tiros de cámara en la misma sección del billar. Luego de un diálogo, se escucha música dramática por primera vez. La música extradiegética refuerza el dramatismo del personaje directamente afectado por la situación; sin embargo, la posición de la cámara se mantiene de forma contrapicada y le otorga el estatus de poder que tiene como máxima autoridad.</p>
<p>3:42- 14:30</p>	<p>EL nuevo alcalde militar toma posicionamiento en la alcaldía. Santiago intenta convencerlos de que en el pueblo “nunca pasa nada” y por lo tanto no se requiere su presencia.</p>		<p>En planos medios primeros planos y generales se desarrolla esta escena. Donde la lucha por poderes es evidente entre los dos alcaldes.</p>
<p>5:22- 16:02</p>	<p>La esposa de Santiago le dice que las bolas de billar valen más que las bolas de todos los hombres del pueblo.</p>		<p>La escena situada en la casa del alcalde se desarrolla con un diálogo dramático y de reclamo por parte de la esposa. El plano general de esta escena muestra cómo es el espacio donde habitan los dos personajes, una casa austera, con pocas comodidades. Los planos medios largos se centran en el personaje femenino quien es la que lleva toda la carga</p>

			dramática de la escena. Y solo un par de planos dedicados al exalcalde donde tiene una actitud y posición desentendida frente a la situación que vive.
8:09-22:00	Se presenta en el pueblo la película: La ley del monte con Patricia Astillaga y Vicente Fernández. Los oficiales la tachan de comunista.		Planos generales y Paneos de cámara que ayudan a la narración del espacio donde se sitúa la escena. Una fotografía a oscuras, recreando con luces un intento de sala de proyecciones. En este punto el dialogo político de la película proyectada actúa como detonante entre los políticos y la comunidad.
3:34-24:11	En el bar están reunidos hablando y riéndose de Carranza por supuestamente haber llevado una película comunista al pueblo. Masculinidades en tránsito, acá el personero y el alcalde no son abyectos porque “Carranza está más jodido que ellos”.		El plano nadir de esta escena narra la vulnerabilidad de los personajes. Toda la escena ocurre en el billar. Es de resaltar desuso de la música diegética en esta escena, al ser un billar se espera música de cantina. Pero aquí la música no tiene protagonismo, pues el diálogo de los personajes es clave.
9:26-31:26	Santiago le lleva una cerveza al juez para hablar sobre un puesto de trabajo, pero el juez está más preocupado por preguntarle a Pedro si se seguía acostando con Eloísa. Pareciera que hablan de la comida de Eloísa en doble sentido. En este momento Pedro cede su virilidad por un puesto de trabajo que también será el ascenso en la escala social.		Un típico juego de cámaras entre Pedro y el juez que se usa mucho en las películas policíacas es usado como tratamiento audiovisual en esta escena, el criss-cross o corte televisivo que muestra al personaje sobre el hombro del que está en frente. Se usa para darle esa atmósfera de detective al juez, pidiéndole a Pedro que se vuelva en su informante. es de resaltar el uso del contrapicado con el juez otorgándole significado de superioridad y dando a entender que es él quien

			<p>controla la situación dramática de la escena. diálogos fuertes y claros que hablan de cosas específicas sin tanto rodeo. cero música, pues aquí la atención sigue centrada en el desarrollo del diálogo. Luz natural producto de los grandes ventanales del lugar, y encuadres que narran la precaria oficina judicial del municipio. Siempre nos están dando a entender en cada encuadre, que el municipio es pobre y falto de gestión presupuestal.</p>
4:17-35:16	<p>Santiago va a reclamarle al personero por no hacer nada en contra del nuevo alcalde.</p>		<p>En un plano general fijo se desarrolla un intenso diálogo de reclamo entre el exalcalde y el personero. Se aprecia una luz sobreexpuesta en toda la escena; la luz interior es menor, genera pérdida de información en las partes que quedan totalmente blancas. Un tratamiento audiovisual propio del Dogma 95 donde hacer cine con lo poco que se tenía de equipos técnicos era la premisa de estas cintas.</p>
6:01	<p>El personero va a hablar con el alcalde militar para traer un médico que establezca las causas de la muerte de Carranza.</p>		<p>Toda la superioridad de la escena es controlada por el alcalde militar, actuación viene respaldada por los tiros de cámara y la posición de la misma. lo vemos en contrapicado desde la perspectiva subjetiva del personero caminando de lado a lado detrás del escritorio. la actitud de sumisión del personero también contribuye a que toda la carga dramática de la situación quede en manos del alcalde militar, y que él no le respete el cargo público que posee.</p>

2:25-43:34	<p>Las mujeres salen a las calles a impedir que los militares se lleven a varios hombres, les gritan asesinos a los militares. Ellas a diferencia de los hombres están en resistencia.</p>		<p>Con un tratamiento visual de cámara en mano estilo reportería en vivo. Esta escena presenta claramente una lucha entre los habitantes (civiles) y los militares. Quienes protestan por la liberación de los capturados. Aquí se nota que el clímax de la escena llega al punto máximo gracias al detonante generado por la incomodidad de los habitantes desde la llegada de los militares. Quienes ya tenían un sentimiento de opresión. Bastaba una mínima excusa desde el guion. Para que esta batalla se pudiera desarrollar. Y que mejor manera que los militares utilizando la fuerza y el rechazo hacia el pueblo que prometieron cuidar.</p>
4: 40 - 49: 03	<p>Después de haber estado en la cárcel y encontrar que su salón fue allanado</p> <p>Escena de la barbería: masculinidad del personero vs masculinidad del alcalde militar.</p>		<p>Aquí apreciamos un cambio de arco dramático en función del alcalde militar y el personero. En cuanto al alcalde se aprecia que al estar en la barbería los nervios y la preocupación lo invaden. Mientras que el personero no actúa como tal y aprovecha su profesión de barbero para intimidar al alcalde militar. Se ve una clara venganza hacia el alcalde por el allanamiento de su barbería y la humillación que recibió en la alcaldía. Haciendo uso de su hombría, la gente del pueblo está expectante a lo que pueda suceder. Si situamos la escena en las grandes películas clásicas, se puede concluir que estos dos personajes interpretan la historia de guerreros en mitos y leyendas. como por ejemplo Ben Hur o gladiador. El</p>

			<p>tratamiento visual sigue la constante de toda la película con luz natural manteniendo la tensión en los momentos culminantes de la escena. Con una fotografía de planos medios y primeros planos en los objetos que posiblemente tendrán trascendencia dramática como lo es la cuchilla de afeitar. Pero que solo se queda en una intensidad mal lograda. Al darse cuenta el alcalde, vuelve con un diálogo contundente quitándole todo el poder al personero y dejando en ridículo al personaje.</p>
0:48-	<p>Pedro llegar al billar donde ahora también es un espacio de diversión del ejército, le pide un puesto de trabajo para poder pagar lo que el alcalde militar se bebió la noche anterior. Aquí se transforma su masculinidad cuando es delegado como director de la tropa de los militares para el partido contra los detenidos.</p>		<p>Se aprecia una escena casi contemplativa, pues las acciones y diálogos se limitan a cuestiones futuras. Se ve de forma más clara la locación del billar en el que ahora permanecen los soldados. Una intensidad dramática baja en esta escena, el único obstáculo que se aprecia es la deuda de Pedro, que rápidamente es solucionada por él mismo con la idea del partido de fútbol. La actitud del alcalde militar sigue su naturaleza autoritaria e impositiva frente a los demás. los movimientos de cámara son breves, los planos se mantienen entre generales y medios dando una monotonía en el dinamismo de la escena. la luz natural del lugar produce sombras muy marcadas de los personajes lo que impide en ocasiones apreciar los detalles de sus uniformes.</p>

4:22-55: 30	<p>“yo me acuesto con un hombre, pero a mí me da la impresión de que aquí los caparon a todos y a ti más que a ninguno, no me interesa el futbol”. Eloísa le está exigiendo una masculinidad que encuentra perdida en pedro.</p>	 <p>EL DÍA DE LAS MERCEDES FPFC 00:55:20:22</p>	<p>Una escena descriptiva donde se observa el lugar de descanso y a la vez de trabajo de Eloísa. Un lugar con pocas comodidades, recalcando que todos sus habitantes tienen y viven con las mismas escasas comodidades. Se aprecia los diferentes vestidos colgados producto del trabajo de Eloísa. Planos generales, medios y americanos en el diálogo, el sonido de la máquina de coser, por lo que justifica que Eloísa prefiere concentrarse en el trabajo y no en los comentarios de Pedro.</p>
9:10-1:00:23	<p>El personero es recibido con chistes que lo ridiculizan porque no fue capaz de matar al alcalde militar.</p>	 <p>EL DÍA DE LAS MERCEDES FPFC 00:59:13:14</p>	<p>Aquí la atención de la cámara se centra en cada personaje con sus diálogos, mostrando las intenciones y actitudes de cada uno. Las burlas se dan en el billar.</p>
:00:00-1:01:01	<p>Eloísa accede a acostarse con el juez. A partir de este momento ella pacta y asiente con la masculinidad de quienes está ejerciendo en ese momento el poder. Poner atención a la música.</p>	 <p>EL DÍA DE LAS MERCEDES FPFC 01:00:49:13</p>	<p>La música extradiegética presenta una atmósfera que empieza con un tono de complicidad y engaño, luego el ritmo cambia de manera drástica a una forma y tono más pasional y romántico. Planos medios y primeros planos utilizados para acentuar las expresiones coquetas e íntimas de los dos personajes.</p>



:24:24 – 1:28:18	Santiago y otros presos se fugan van al comando a robarse las armas para irse al monte. Santiago mata a un militar, los hombres del pueblo se arman y huyen	 <p>EL DÍA DE LAS MERCEDES FPFC 01:26:00:10</p>  <p>EL DÍA DE LAS MERCEDES FPFC 01:26:58:13</p>	Esta escena tiene un tratamiento entre líneas muy singular. El primer plano del rostro de Santiago le devuelve la visibilidad y protagonismo que había perdido.
:28:22 – 1:32:50	Las mujeres después de velar a los muertos y hacer rezos religiosos, queman el pueblo y salen huyendo.	 <p>EL DÍA DE LAS MERCEDES FPFC 01:29:39:08</p>  <p>EL DÍA DE LAS MERCEDES FPFC 01:32:25:15</p>	Exposición a una escena completamente oscura, que va tomando luminosidad con la fuerza del incendio. Dejando en claro que un nuevo comienzo será entorno a las mujeres y que de ellas depende el nuevo renacer de la comunidad.

Tabla 4. Escenas seleccionadas para el análisis cinematográfico de *El día de las Mercedes*

4.3 Recomposición-interpretación

4.3.1 Masculinidades subrogadas

Las masculinidad normativa, desde un plano general, no son un tipo de carácter fijo, tampoco las masculinidades militarizadas se comportan de manera estática que operan del mismo modo en todas partes o niveles sociales; determinada masculinidad se posa en un modelo de relaciones de género o intragénero, pero siempre es una posición disputable (Connell, 1997). En este sentido, se señala que la masculinidad es subrogada porque es dinámica, por lo tanto, la sedimentación de los actos performativos de género nunca logra estancarse por completo, aunque su poder radique en parecer que sí. En el mundo del derecho la subrogación es un término empleado para indicar que una cosa o persona reemplaza a otra y que asume determinados efectos jurídicos, para el asunto que se está abordando se entiende como el proceso en el que una masculinidad sustituye a otra por medio de disputas que conlleva a que alguien que había gozado de la posición más alta dentro de los niveles de organización social de la masculinidad, pase a ocupar un lugar marginalizado dentro de la misma.



Figura 41. Fotograma El día de las Mercedes (1985)

En el primer filme analizado *El río de las tumbas* las masculinidades aparecen en la misma jerarquía, es decir, el que ostenta la masculinidad fantaseada siempre la mantiene y el abyecto continua en esta posición, no hay cambios dramáticos en los encuadres que indiquen un cambio entre estas relaciones. En *El día de las Mercedes* la situación es completamente diferente, toda vez que, las posiciones se van subrogando a partir de la llegada de los militares al pueblo y la imposición de un alcalde militar.

Santiago es el alcalde del pueblo, es un holgazán que se la pasa jugando billar con Pedro, un joven que de manera constante le pide un puesto de trabajo a cambio de pagar sus apuestas de juego; en un primer momento se genera una relación de poder producto del puesto que ocupa el alcalde; sin embargo, dicha posición se invierte más adelante. La escena 1:07-2:31 deja entrever la relación de género inicial que entra con el último acorde sonoro de los créditos introductorios, pero que no la afecta de manera directa; este es utilizado como un recurso de transición sonoro que da paso inmediatamente al diálogo del personaje. La socialización entre estas dos masculinidades se desarrolla según la escenografía, en un billar típico de pueblo donde se observa que pertenece a un municipio pequeño, poco poblado y con carencias en cuanto a insumos comestibles. Se aprecia desde la parte fotográfica una sección de la tienda en la cual se encuentran ubicados los actores.

El manejo de planos medios a la altura de los ojos de los personajes funciona como presentación inicial, lo cual otorga un acercamiento más personal hacia el espectador, se conjugan con algunos primeros planos que narran las jugadas sobre la mesa de billar lo cual ubica este espacio como importante para la socialización de masculinidades. Se deduce dicha carencia y la soledad del lugar gracias a ese tratamiento de la planimetría y los tiros de cámara. Con el manejo de luz natural propia de las películas de esta época, que se limitan al uso de a luz artificial en el lugar, que en aquel entonces es luz tungsteno, concede un toque cálido propio de la luz amarilla, dicha intensidad funciona para resaltar que en el espacio geográfico de la película hace calor, clima que también se puede deducir por el vestuario de los personajes y las bebidas frías. Santiago se muestra contento, tranquilo departiendo con Pedro, cuenta con la complicidad del cantinero para hacer perder el chico de billar a su

contrincante al prender la grabadora, justo en el momento en que va a hacer su juego; lo cual hace que se desconcentre.

El personero también es el barbero del pueblo, le gusta coleccionar polillas que exhibe con orgullo en su salón, aparece en el filme cuando el cantinero va a arreglarse el bigote; en este primer momento se produce como un hombre con carácter que está incluso dispuesto a matar a todo aquel que se lo merezca, en el diálogo que sostiene con su cliente se observa esta personalidad contundente, que incluso lleva al cantinero a pedirle que cambie el tema al observar la violencia en el discurso de su estilista:

Cantinero: -¿Oyó la radio? Están nombrando alcaldes militares

Barbero: ¡Pero no aquí!, en este pueblo no pasa un carajo

Cantinero: una raspadita rápida, por favor (se siente en la silla mientras le ponen el delantal)

Cantinero: usted siempre jodiendo con esas polillas ¿no?, parece un salvaje, ¿A cuántas ha clavado hoy?

Barbero: ¿cómo va la partida?

Cantinero: lleva ventaja el alcalde

Barbero: -pero ayer iba ganando Pedro

Cantinero: a mí me da la impresión de que ese carajo se está dejando ganar a ver si consigue la chanfainita (trabajo)

Barbero: además, no son polillas es una variedad de la glema bislaca o mariposa del ciprés

Cantinero: ¿a usted alguna vez se le ha ocurrido clavar a alguien como clava a esas mariposas?

Barbero: ¡Si no se calla lo corto! Matar es fácil, ¡sí! Matar es fácil, ¡yo soy capaz de cortarle el pescuezo a alguien si se lo merece!

Cantinero: - Hablemos de otra vaina por favor.

Santiago y Pedro están jugando un chico de billar cuando llega una tropa militar al pueblo, el aire victorioso del alcalde se transforma, al tiempo que por primera vez se escucha música dramática extradiegética que marca un cambio brusco, la escena refuerza que la situación que se aproxima traerá severas consecuencias, queda claro que está viviendo un momento de preocupación, el espectador intuye que algo grave está por suceder idea que se apoya con la actuación del personaje que camina con las manos dentro de los bolsillos es señal de pérdida de autoridad y resignación, esta música melancólica se mantiene hasta que se le une el personero cobijándolo a él también, los dos están en la entrada del billar contemplan la

imagen de los soldados que están formando y atienden las órdenes de su superior, Pedro está detrás de ellos, pero no logra quitarles el protagonismo a los dos personajes.



Ilustración 1. Fotograma El día de las Mercedes

La posición de la cámara se mantiene de forma contrapicada intentando sostener el estatus que detentan como autoridad. se puede interpretar que la separación semiológica entre sonido y fotografía da una expectativa narrativa que funciona para mantener al espectador a la espera de los sucesos futuros. La masculinidad de Santiago y del personero se ven amenazadas por primera vez, los militares que llegaron al pueblo en vehículos particulares se toman la plaza principal para recibir las órdenes del teniente al mando y hacerle saber a los pobladores que su situación está por cambiar.



Figura 42. El días de las Mercedes (1985)

En la escena 13:42-14:30 el nuevo alcalde militar está posicionado en su oficina, Santiago y el personero van al lugar a intentar convencer al militar de que en el pueblo “no pasa nada” para justificar que su presencia no es necesaria, frase que se reitera en varias oportunidades en toda la primera parte del filme. En este espacio aparecen otras figuras influyentes en el caserío como Carranza, el dueño de un rudimentario cine, el cura y el juez. Esta escena se desarrolla con planos medios, primeros planos y generales que demarcan la lucha de poderes entre los dos alcaldes. En un intento de persuadir a los militares, Santiago cuenta anécdotas del pueblo, pero al alcalde militar no le convencen las historias y muestra cero empatía, prefiere atender con mejor actitud la propuesta de Carranza y el cura sobre la invitación a la función de cine; con esta actitud el militar deja en claro que ahora todo lo que se haga gira en torno a sus decisiones. Al final de la escena, después de que todos los demás personajes salen del encuadre, Santiago se le ve aburrido, de nuevo lleva las manos dentro de los bolsillos.

En el anterior fotograma, el encuadre que la cámara hace de esta escena ya produce las masculinidades de Santiago y el personero en un rango inferior que las demás, como se observa ellos dos aparecen al fondo de la escenografía, de manera casi imperceptible, su presencia o ausencia no trastocan en nada las acciones que se vienen presentando; ni la cámara, ni Santiago pueden seguir sosteniendo su masculinidad.

Cuando llega la hora de la función matinal en la que se va a presentar *La ley del monte*, las masculinidades que ahora están en el orden más alto de la jerarquía tienen asientos privilegiados reservados por el cabo para las autoridades. Antes de su llegada los militares intentan imponer el orden en el improvisado cinema, el desagrado hacia ellos es bastante visible, en especial, cuando decidió sin más quitar los asientos a las personas que ya estaban acomodadas. Esta escena (18:09-22:00) es filmada con planos generales y paneos de cámara (movimiento horizontal o vertical, girando la cámara sobre su propio eje) que ayudan a la narración del espacio donde se sitúa la escena. Una fotografía a oscuras, recreada con luces en un intento de sala de proyecciones. Se ve al exalcalde en escena con un plano frontal a la altura de sus ojos y luego vemos la entrada de la nueva comitiva, en plano general y contrapicado otorgando un significado de grandeza y poder a los nuevos mandatarios del municipio, las cerbatanas lanzadas por los niños expresan un acto de rechazo frente a los nuevos mandatarios.

Carranza es otro de los personajes que en un primer momento el encuadre de la cámara lo muestra como un hombre privilegiado y con gran importancia, este era el comerciante del pueblo, traía películas que proyectaba en un lote arrendado por el cura del pueblo y que cobraba por la entrada a los habitantes, su imagen da la impresión de que es una persona con algo de dinero, intenta caer en gracia del teniente que está al mando y los invita a la función de la película *La Ley del monte*, pero el discurso de la película proyectada no cae bien entre los nuevos mandatarios quienes la tildan de comunista y subversiva gracias a los diálogos que sostiene su protagonista, en una de las escenas que interpreta el cantante mexicano Vicente Fernández se reproduce la siguiente parte del guion:

Personaje 1: -Porque un hombre tiene que luchar en la vida para abrirse paso y obtener todo cuanto le hace falta por su propio esfuerzo, no a costa del sudor de los demás, y a cambio aprendí que hay mucha tristeza, mucha miseria y mucha injusticia en este pueblo, que mientras unos tenemos demasiado otros tienen muy poco o nada, y tú has visto cómo viven los campesinos.

Estas escenas de la película proyectada actúan como detonante entre los militares y la comunidad, quienes en su delirio por buscar subversivos tachan con el mismo adjetivo al comerciante e inician la cacería de brujas contra cualquiera que se considere responsable de la propagación de ideas de izquierda: Carranza a quien lo único que lo movía era el dinero, pero no las ideas revolucionarias. Las autoridades deciden levantarse de sus asientos e impedir que el estreno se termine de reproducir, el único que queda en el encuadre es el dueño del cinema quien no comprende lo que sucede, este será el último marco de interpretación que lo reconoce como legible, toda vez que a partir de este momento deviene en abyecto por ser identificado con ideas de izquierda. El nuevo marco le atribuye un estatus de objeto que le extrae a este cuerpo su humanidad, por lo tanto, ya no es reconocido como una vida digna de ser vivible o llorable, razón por la cual debe ser desechado. (Butler, 2010).

Después del acontecimiento en el cinema, se reúnen en el bar Santiago, el personero, Pedro y el cantinero a burlarse de la situación de Carranza, sin embargo, el plano nadir de esta escena narra la vulnerabilidad de los personajes, a pesar de que la mofa está dirigida a Carranza por supuestamente proyectar una película comunista y tener que salir del pueblo. Ellos también se encuentran en una posición poco favorable respecto al nuevo dirigente del municipio, comparten trago y cigarros mientras se ríen. Toda la escena ocurre en el billar, lugar tradicional de sus reuniones ya conocido por el espectador en escenas pasadas. Es de resaltar el no uso de la música diegética en esta escena, al ser un billar se espera música de cantina, pero aquí la música no tiene protagonismo, pues el diálogo de los personajes es clave e importante para seguir deduciendo quien conserva el poder y quien lo ha perdido y en esta escena usan a Carranza para sentirse un poco aliviados de la desgracia que también los acoge.



La masculinidad del personero comienza a desmoronarse a partir de la escena 34:17-35:16 cuando Santiago va a reclamarle por no hacer nada en relación con la muerte de Carranza, asesinado por los militares tras acusársele de subversivo. En un plano general fijo se desarrolla un intenso diálogo de reclamo entre el exalcalde y el personero. Situados en la barbería del personero los reclamos del exalcalde pasan a volverse una exigencia, Santiago usa el poco poder que le resta e interpela al personero para que desempeñe sus funciones, dejándolo en ridículo frente al cliente. Se aprecia una luz sobreexpuesta en toda la escena; pues la luz interior es menor, generando pérdida de información en las partes que quedan totalmente blancas. Un tratamiento audiovisual propio del Dogma 95 donde hacer cine con lo poco que se tenía de equipos técnicos era la premisa de estas cintas.

Figura 43. Fotograma El día de Las Mercedes (1985)

Ante el escarmiento recibido en la escena anterior, el personero va a hablar con el nuevo alcalde para que lleve un médico que establezca las causas de la muerte de Carranza, aquí toda la superioridad de la escena es controlada por el militar no solamente por el diálogo autoritario que expresa, sino también por el trato, el tono de su voz y la orden que imparte de ponerlo bajo arresto. Esta actuación



Figura 44. Fotograma *El día de las Mercedes* (1985)

está respaldada por los tiros de cámara y la posición de esta. La escena se apoya en un plano contrapicado desde la perspectiva subjetiva del personero caminando de lado a lado detrás del escritorio. La actitud de sumisión del personaje también contribuye a que toda la carga dramática de la situación quede en manos del alcalde militar, y que este no respete el cargo público que posee.

Para el personero el punto máximo del declive de su masculinidad se genera en la escena de la barbería 44:40 - 49:03, la misma que está basada en el cuento *Espumas y nada más* mencionado con anterioridad. En el cuento el barbero es un rebelde clandestino, lo que no es tan claro en la película. En la pieza fílmica se genera una tensión permanente entre los dos personajes, este es el momento en el que estas masculinidades disputan su jerarquía. Para que la relación de poder se sostenga el subordinado debe consentir su posición, por esto la masculinidad militarizada debe ser reafirmada contra otra para que sea creíble y produzca el efecto impositivo y autoritario que nombra. Por un lado está el alcalde militar que había llegado a su barbería a arreglarse el bigote y quitarse la barba, situación que debía aprovechar el estilista para acabar con su vida y poder reposicionarse frente a los demás hombres; por otro lado, el nuevo alcalde debe demostrar que su masculinidad está por encima de otras, para lo cual acude al sitio de trabajo de quien había pregonado frente a varios habitantes que lo mataría por haber sido arrestado sin justificación y a quien le habían destruido su amada colección de polillas.



Figura 45. Fotogramas *El día de las Mercedes*. Dunav Kuzmanich (1985).

En la escena presentada anteriormente se observa un cambio de arco dramático en función del alcalde militar y el personero quienes están disputando su masculinidad. En cuanto al alcalde, se aprecia que al estar en la barbería los nervios y la preocupación lo invaden, mientras que el personero no actúa como tal y aprovecha su profesión de barbero para intimidar a su contrincante, en sus ojos se refleja la intención de venganza por la humillación recibida. Ante la tensión del suceso los hombres del pueblo están expectantes a lo que pueda suceder; si se sitúa esta escena en las grandes películas clásicas, se puede concluir que estos dos personajes interpretan la historia de guerreros propias de los mitos y leyendas, como Ben Hur o Gladiador.

El tratamiento visual sigue la constante de toda la película con luz natural manteniendo la tensión en los momentos culminantes de la escena. Con una fotografía de planos medios y primeros planos en los objetos que posiblemente tendrán trascendencia dramática como la cuchilla de afeitar, pero que solo se queda en una intensidad mal lograda porque el barbero-personero no tiene la fuerza para dar la estocada final. Al darse cuenta el alcalde de que su oponente no había tenido el valor de dar cumplimiento a su palabra vuelve con el mismo diálogo contundente que aparece en el cuento: -Dijeron que me mataría, pero matar no es fácil; yo sé por qué se lo digo.

Atraverse a ir a un lugar donde probablemente perdería la vida y salir sin un rasguño le permite al alcalde posicionar y defender su masculinidad, lo cual deja en ridículo a su oponente; la relación de poder se confirma.

La desaprobación y repudio de su masculinidad se observa de manera clara cuando llega al billar en la escena 59:10- 1:00:23 y es recibido con chistes que lo ridiculizan por no haber sido capaz de matar al alcalde. La tensión entre los tres personajes: Pedro, Santiago y el personero es evidente en las burlas y los comentarios que se lanzan entre ellos mismos luego de la llegada del alcalde militar. Aquí el personero se muestra sin ninguna motivación desde un plano picado sentado en una mesa mientras bebe, la atención de la cámara se centra en cada personaje con los diálogos que muestran las intenciones y actitudes de cada uno con sus interpretaciones actorales. Un exalcalde que se siente traicionado, un personero sin voz y voto y un joven con ínfulas de superioridad al poder dirigir un equipo de futbol. El personero dejó pasar la única oportunidad que tenía para salvaguardar su masculinidad y ganarse el respeto de los pobladores y lo sabe, ahora es producido como abyecto, no puede estar en la misma mesa que otros personajes, está sentenciado a quedarse en los márgenes de la rejilla de inteligibilidad cultural.



Figura 46. Fotograma *El día de Las Mercedes* (1985)

Otra masculinidad que se transforma dentro de la rejilla de inteligibilidad cultural es la de Pedro; sin embargo, a diferencia de Santiago y el personero esta no desmejora, sino que escala. Al inicio de la película el personaje se muestra como un joven inmaduro que va por la vida jugando billar, esperando que su situación económica cambie, se mueve en todos lados para poder conseguir un puesto de trabajo, va por la calle dando salticos propios de un adolescente, es un aficionado por el fútbol, tanto que su cuarto esta lleno de afiches de equipos y de mujeres con poca ropa. Apenas observa la llegada de los militares ve una oportunidad de ascenso que expone cuando va a reunirse con Eloísa y le propone invitar a almorzar a la nueva autoridad, probablemente porque siente que puede obtener algún beneficio si se gana su simpatía, ante la negativa a su proposición le propone anotarlo en la cuenta de relaciones públicas, e intenta convencerla de que es posible que toda la tropa llegue a almorzar a su restaurante, lo que le traería réditos económicos.

En la escena 29:26- 31:26 Pedro le lleva una cerveza al juez para hablar sobre un puesto de trabajo, pero el juez está más preocupado por preguntarle si aún se seguía acostando con su Eloísa. Un típico juego de cámaras entre Pedro y el juez que se usa mucho en las películas policiacas es utilizado como tratamiento audiovisual en esta escena, el criss-cross o corte televisivo que muestra al personaje sobre el hombro del que está en frente. Se usa para darle esa atmósfera de detective al juez donde le pide a Pedro que se vuelva su informante, es de resaltar el uso del contrapicado con el juez otorgándole significado de superioridad y dando a entender que es él quien controla la situación dramática de la escena; diálogos fuertes y claros que hablan de cosas específicas sin tanto rodeo, cero música, pues aquí la atención sigue centrada en el desarrollo del diálogo. Luz natural producto de los grandes ventanales del lugar y encuadres que narran la precaria oficina judicial del municipio. En cada encuadre de la película da a entender que el municipio es pobre y falto de gestión presupuestal. En este momento Pedro comienza a negociar su virilidad por un puesto de trabajo que también será el ascenso en la escala social, sin embargo, aún no puede lograr su cometido.

Hasta este momento la masculinidad de Pedro no ha logrado escalar, situación que va a dar un giro cuando en la escena 50:48, al llegar al billar, un espacio cooptado por el ejército para

su diversión, este personaje llega y se sienta con los militares y le pide trabajo al nuevo alcalde, el cual aburrido porque en el pueblo no pasaba nada, lo delega como director técnico de la tropa y organizador del partido de fútbol entre los presos y los militares, a partir de este momento, el marco de interpretación produce de manera diferente a Pedro. Allí se aprecia una escena casi contemplativa, pues las acciones y diálogos se limitan a cuestiones futuras. Se ve de forma más clara la locación del billar en el que ahora permanecen los soldados, se mantiene una intensidad dramática baja en esta escena, el único obstáculo que se aprecia es la deuda de Pedro, que rápidamente es solucionada por él mismo con la idea del partido de fútbol. La actitud del alcalde militar sigue su naturaleza autoritaria e impositiva frente a los demás. Los movimientos de cámara son breves, los planos se mantienen entre generales y medios dando una monotonía en el dinamismo de la escena, la luz natural del lugar produce sombras muy marcadas de los personajes lo que impide en ocasiones apreciar los detalles de sus uniformes.

En la película la única masculinidad que se mantiene es la del alcalde militar que llega al pueblo la cual se codea con la de otros personajes producidos como importantes del lugar: don Gregorio un terrateniente, que, al parecer, está detrás del desplazamiento de campesinos a quienes les compra la tierra a precio de huevo; el cura del pueblo, un hombre que sólo muestra su ambición por el poder y el dinero; el juez, quien se hace el de la vista gorda frente a los asesinatos cometidos por los militares; y por último, se encuentran Carranza y el personero (quienes en este momento aun gozaban de los réditos de su masculinidad). En esta producción las figuras que ejercen una posición de poder no son centrales en el argumento, están desplazadas hacia los extremos, lo central aquí son las vidas de los que están supeditados las que interesan para el marco de interpretación, de este modo, el filme busca visibilizar a los invisibles y producirlos como importantes.

Al final del filme la masculinidad de Santiago se vuelve a desplazar y logra salir del espectro de lo abyecto, en la escena 1:24:24 -1:28:18, él y otros presos se fugan y van al comando a robarse las armas, esta parte tiene un tratamiento entrelíneas muy singular, Santiago recupera la hombría que tanto le había reclamado su esposa la cual se refuerza con los primeros planos

sobre su cara y el arma que lleva, lo produce como una persona decidida que incluso se atreve a asesinar a un militar, esta es la primera vez que la muerte se hace explícita en la producción.

Como se expuso anteriormente las masculinidades están en disputa permanente, aquellas que en un momento se muestran cristalizadas (como en el caso de Santiago y el personero) son subvertidas, en este caso, con la llegada de los militares al pueblo, mientras que la de Pedro que parecía no poder configurarse como deseable asciende dentro de este nuevo escenario, esto indica que las relaciones de poder son dinámicas y mutables. El poder es entendido desde una posición foucaultiana tomada y ampliada por Butler que se aparta de entender las relaciones de poder como una estructura aplastante y unidireccional, sino que se ejerce por medio de una red de discursos en los que se relacionan diferentes masculinidades, las cuales son efectos ficcionales temporales. Para que el poder opere, necesita del consentimiento y reiteración de los subordinados, por esta razón, Santiago logra romper con esta relación cuando toma las armas, es decir, el poder no sólo tiene una dimensión negativa y prohibitiva sino también positiva y generativa que es olvidada. El uso de las armas por parte de la fuerza pública pretendía legitimar por la fuerza algunas masculinidades, no obstante y sin proponérselo, generó la subversión de la mayoría de los hombres del pueblo quienes no consintieron el hecho y visualizaron las armas como mecanismo de defensa, esto significa que el poder no se establece de manera previa ni tampoco es inmutable, no es determinista ni tampoco puede abarcarlo todo; los agentes sociales de esta película aprovecharon esa doble dimensión del poder para romper con lo solidificado, hombres y mujeres encontraron intersticios que posibilitaron su resquebrajamiento el cual se produce con el incendio del pueblo por parte de las habitantes y su abandono.

4.3.2 **Papel de las mujeres en la coproducción de masculinidades**

En el filme el papel de las mujeres está bastante marcado, en particular, cuando se generan giros dramáticos. Las mujeres que toman un papel protagónico son Eloísa la dueña del restaurante y la esposa de Santiago, ambas tienen un carácter fuerte que se hace visible

después de la llegada de los militares y van a ser fundamentales en la coproducción de masculinidades militarizadas en el filme.

En la escena situada en la casa del alcalde se desarrolla con un diálogo dramático y de reclamo por parte de la esposa, una mujer de carácter fuerte que lo mira con desdén y le reclama por su destitución y su interés únicamente por los juegos de billar mención que aprovecha para reclamarle la pérdida no sólo de su masculinidad, sino la de todos los varones del pueblo; más que un diálogo esta escena se presenta como un monólogo con una breve intervención al final por parte de Santiago. El plano general de esta escena muestra cómo es el espacio donde habitan los dos personajes, una casa austera, con pocas comodidades. Con apenas un par de asientos y un ventilador que indican nuevamente que el espacio donde se desarrolla la película es un lugar de clima caliente. Los planos medios largos se centran en el personaje femenino quien lleva toda la carga dramática de la escena. Y solo un par de planos dedicados al exalcalde donde tiene una actitud y posición desentendida frente a la situación que vive.

Esposa de Santiago: -destituido, ¡Claro! ¿qué más se podía esperar?, era lo único que nos faltaba, qué podía estar esperando yo si lo único que le ha interesado en la vida son los juegos de billar... ¡estamos jodidos!

-Qué más se puede esperar si a los hombres de este pueblo solamente les interesa las partidas de billar, ¿y ahora dígame una cosita, de qué vamos a vivir?

¿Qué se le ha ocurrido? ¿poner una aquí una academia de billar? ¿o ponerse a dar clases de pool?

-Las bolas del billar valen más que las bolas de todos los hombres de este pueblo reunidos.

- Me imagino que ahorita se va para cine.

- ¿y sabe una cosita? Si quiere comer caliéntela

Santiago: - pensándolo bien, mejor me voy para cine (se pone la camisa y sale de su casa)

Este personaje a diferencia de Eloísa nunca pacta con las masculinidades militarizadas que llegaron al pueblo. En la escena final, ella y otras esposas de los presos marcan el punto dramático y narrativo cuando se les muestra de acuerdo con la fuga de los hombres y su huida hacia el monte. Las mujeres en general son producidas como personas fuertes que terminan por encarnar la masculinidad que los hombres del pueblo perdieron producto del miedo a las armas. En la escena 42: 25- 43:34 ellas salen a la calle a impedir que los militares se lleven

presos a varios hombres, incluso se atreven a gritarles asesinos a los militares. A diferencia de los hombres ellas están en resistencia, con un tratamiento visual de cámara en mano estilo reportería en vivo, se presenta una lucha clara de las habitantes con los militares.

En espacios geográficos propios de la división sexual como el río donde se lava la ropa, las mujeres aprovechan estos sitios para criticar el nuevo gobierno militar, son las únicas que se atreven a velar los muertos pasando por encima de la autoridad, al inicio con Carranza y al final con los muertos que dejó el enfrentamiento con los militares. En la escena final 1:28:22-1:32:50 son ellas las protagonistas, por encima del miedo se encargan de dar debida sepultura a sus muertos. En esta última parte no sólo están velando los muertos, también entierran el trágico momento producto de la llegada de los militares al pueblo; al final, prenden fuego a todo el pueblo como parte de cerrar esta etapa, el tratamiento visual que se da a esta toma es de oscuridad absoluta, únicamente resalta el color de la candela que se va esparciendo por todas las calles.

La única mujer que pacta con las masculinidades militarizadas de las autoridades es Eloísa, quien al principio se muestra renuente a la llegada de los militares, cuando asesinan a Carranza el encuadre de la cámara se enfoca en este personaje para mostrar sus descontento ante la renuencia de los militares para entregar el cuerpo de Carranza y señala de manera enfática la forma como lo asesinaron, en la escena donde va Pedro a pedir comida, ella le dice con llanto en los ojos, en referencia al nuevo gobierno: “ya se tiraron también este pueblo” refiriéndose a los militares y se muestra contundente en su negativa de cocinar para las autoridades.

Al igual que la esposa de Santiago ella también está reclamando la masculinidad de los hombres, en la escena 54:22- 55: 30 es evidente su reproche cuando le dice a Pedro: “yo me acuesto con un hombre, pero a mí me dan la impresión de que aquí los caparon a todos y a ti más que a ninguno, no me interesa el futbol”; esta es una escena descriptiva donde se observa el lugar de descanso y a la vez de trabajo de Eloísa. Un lugar con pocas comodidades. Se aprecian los diferentes vestidos colgados producto de su trabajo. Planos generales, medios y

americanos conforman esta escena. el dialogo fuerte de Eloísa se convierte en una voz de reclamo y a su vez en actitud negativa hacia Pedro por no responder a su hombría. Se escucha constantemente el sonido de la máquina de coser, que justifica la preferencia de la mujer en el trabajo que en los comentarios de Pedro sobre fútbol.



Figura 47. Fotograma *El día de las Mercedes* (1985)

Esta feminidad decide abrirse sexualmente al juez cuando nota los beneficios que puede llegar a recibir de la situación, de este modo, comienza su deseo por esas masculinidades que le visualizan un mejor futuro para su negocio. En la escena 1:00:00- 1:01:01 se observa esta situación en la que decide recibir a la autoridad en su casa, transcurre de manera rápida y contundente. Se nota el cambio de actitud en la mujer quien comienza a ver una masculinidad objeto de deseo en el juez; una persona con poder y determinación; actitud que atrae sexualmente a Eloísa. La música extradiegética presenta una atmósfera que empieza con un tono de complicidad y engaño, luego el ritmo cambia de manera drástica a una forma y tono más pasional y romántico. planos medios y primeros planos utilizados para acentuar las expresiones coquetas e íntimas de los dos personajes.

A partir de este momento la feminidad de Eloísa se posición en la escala social, ahora departe con sus nuevas amistades, personas con algún tipo de autoridad en el pueblo legal o ilegal; sin embargo, cuando observa que la posición de todos peligrá con la volada de los presos,

abandona rápidamente al juez y huye. Analizar el papel de las mujeres en el filme permite argumentar que la masculinidad no puede existir si no es en contraste con la feminidad. “Una cultura que no trata a las mujeres y hombres como portadores de tipos de carácter polarizados, por lo menos en principio, no tiene un concepto de masculinidad en el sentido de la cultura moderna europea/americana” (Connell, 1997, p. 32).

4.3.3 Mostachos y masculinidades

Pensar en estudiar el bigote parece jocoso, pues se podría llegar a considerar que dejarse crecer o no el vello facial es una cuestión de gusto y ya; sin embargo, la performatividad del mostacho muestra elementos interesantes para analizar la producción de masculinidades militarizadas en Colombia; reflexionar sobre la pelucera permite entender las consistencias y variaciones de estas masculinidades en el cine y la vida real.

En el performance físico de las masculinidades, el vello facial tiene una función performativa, es una práctica visible y efectiva; una especie de actuación donde no sólo se consolida el género, también es una prótesis que sirve para ocultar defectos, acentuar un determinado carácter o incluso reafirmar alguna ideología o posición política. La barba y el bigote a su vez producen un refugio para aquellas corporalidades que lo necesitan porque no se sienten a gusto con sus características físicas, el vello se convierte en lenguaje visual engenerado que atraviesa lo público y lo privado, a su vez ha sido instrumento medidor de hombría con variaciones históricas en el marco interpretativo, pero “Like all performances, facial hair involves pretensions and foibles”¹⁵ (Oldstone-Moore, 2011, p. 48).

Según investigación del ejército británico en 1913, el uso del bigote se rastrea en el cuerpo de caballería de los Húsares croatas quienes consideraron que esta prótesis servía para atemorizar al enemigo (Oldstone-Moore, 2011). En *El día de las mercedes* aquellos que ostentan un espeso y abundante vello facial son el alcalde militar y la figura de un hombre, que, si bien no aparece en carne y hueso en el filme, se perfila en los cuadros de las oficinas

¹⁵ “como todas las actuaciones, el vello facial implica pretensiones y debilidades” (T. de la A.)

estatales; con uniforme militar y la mano puesta sobre el vientre en una posición firme (como la que exigían en las izadas de bandera en los colegios). La predominancia de esta imagen en varias escenas lleva a pensar que su protagonista ocupa un lugar importante dentro de la jerarquía militar; allí el bigote demanda una suerte de superioridad que soporta su masculinidad militarizada la cual es reforzada por el uso de las armas y el cargo conferido, elementos que además le permiten al alcalde militar desplegar órdenes de arresto basadas en meras sospechas sobre una supuesta alianza o participación directa de la población en la subversión. En el imaginario de finales del siglo XIX los hombres se dejaban crecer el bigote para acentuar las características “naturales” y reforzar sus derechos como imprescriptibles; “Mustaches, as opposed to beards, were strongly associated with military fierceness and discipline because most European armies required them for officers, and in some cases, enlisted men as well”¹⁶ (Oldstone-Moore, 2011, p. 49).



Figura 48. Fotograma *El día de las Mercedes* (1985)

¹⁶ "Los bigotes, a diferencia de las barbas, estaban fuertemente asociados con la fiereza y la disciplina militares porque la mayoría de los ejércitos europeos los requerían para oficiales y, en algunos casos, también para hombres enlistados" (T. de A.)

En la primera década del siglo XX el vello facial perdió popularidad en Estados Unidos donde se marcaba una fuerte tendencia hacia el afeitado, los bigotes se esfumaron de los rostros de militares y civiles, hecho que se puede rastrear en el año 1903 con el reportaje de un periodista que se paró una esquina a contar durante una hora la cantidad de hombres que tenían bigote y los que no. En el reportaje mencionado el autor contabilizó 1.236 bigotes, 108 rostros con algún tipo de barba contra 1.656 caras afeitadas, con lo cual el reportero justificó la inclinación cultural hacia los rostros sin vello (Oldstone-Moore, 2011). En el cine colombiano esta tendencia tuvo variaciones, por ejemplo, en *El río de la tumbas* de 1964 los rostros de la Fuerza Pública eran despejados; mientras que en *El día de las Mercedes* de 1985, la figura del alcalde militar exhibe un espeso bigote negro que lo hace legible como una persona de autoridad.

Este cambio por el gusto hacia las caras prolijas en la primera parte del siglo XX, si bien de alguna manera está relacionado con la invención de la máquina y las cuchillas de afeitar por la década de 1890, en Estados Unidos, la demanda por las caras rapadas, fue una cuestión más social que una consecuencia directa del lanzamiento de este producto tecnológico (Oldstone-Moore, 2011, p. 49), es decir, que el filoso artefacto probablemente sólo estaba respondiendo al llamado cultural a la necesidad naciente de quererse rasurar pero no saber cómo hacerlo. El exitoso negocio de las máquinas y cuchillas de afeitar no sólo hicieron del acto algo más personal que se podía realizar en un espacio diferente a la barbería, además, se convertía en una fuente de negocio bastante lucrativo y competitivo para las empresas dedicadas a esta industria.

En el siglo XX, el bigote no era un marcador para distinguir los hombres de las mujeres o los jóvenes de los viejos, la barba y el bigote marcaban dos tipos masculinos: uno sociable y otro autónomo; según el tamaño del bigote se asociaba a un varón con uno u otro tipo: un hombre afeitado según las etiquetas de género de este siglo, mostraba su compromiso con sus otros compañeros masculinos y las instituciones, mientras que un hombre con bigote el compromiso era para sí mismo, se regía por sus propias reglas, lo cual le traía riesgos y

recompensas sociales (Oldstone-Moore, 2011,p. 48), como no ser considerado lo suficientemente sociable para asumir un puesto de votación popular, de este modo, no tener la cara bien afeitada y dejarse el bigote se configuró como una práctica de individualismo no muy bien vista.

A pesar de que socialmente existía una demanda por las caras completamente rasuradas, en el cine los bigotes encontraron un nuevo espacio que representaba una alternativa volcada hacia una idea de masculinidad individual como la deseada. En Hollywood la transgresión al modelo de masculinidad sociable, relacionado con la eliminación del vello facial, se hizo posible con la producción de héroes masculinos del cine en los años 20's y 30's que tenían bigotes desprolijos lo cual los llevó a perfilarse como los Brad Pitt de la época, aunque otros personajes de la gran pantalla reproducían un mofa de esta prótesis como el de los personajes que interpretaba Charles Chaplin, “In both cinematic and political image-making, the mustache played a remarkably similar role in defining contrasting masculine virtues”¹⁷ (Oldstone-Moore, 2011,p. 49). La línea delgada de vello casi como una ceja, era más propicio para los villanos que en los héroes románticos, sin embargo, actores como Clark Gable, Errol Flynn y Douglas Fairbanks fueron modelos transgresores de esta imagen.



Figura 49. Fotografías de izquierda a derecha: Errol Flynn, Douglas Fairbanks y Clark Gable.

En el cine Colombiano la influencia de estos actores hollywoodenses que rompían el llamado de las caras completamente despejadas se observa en el personaje principal de Víctor Manuel,

¹⁷ “Tanto en la creación de imágenes cinematográficas como políticas, el bigote desempeñó un papel notablemente similar en la definición de las virtudes masculinas contrastantes”. (T. de la A.)

quien adaptado a la idea performativa de la masculinidad colombiana de aquel entonces, también lleva un pequeño bigotico muy bien cuidado, a diferencia del estilo de los actores norteamericanos, este galán lleva ropa propia de un hombre campesino que trabaja la tierra; sombrero, camisa manga larga remangada, para escapar de la quemaduras del sol, y pantalón largo, su mostacho lo ubica como objeto de deseo que le da un cierto aire de sensualidad impulsada por la virilidad del bigote; lo cual destaca a este personaje de los demás y lo posiciona como principal con una contundente personalidad violenta y sin emocionalidad que pasa de ser un pícaro a un hombre bueno; sin embargo, él no es el único con mostacho, en los recuerdos que aparecen en el filme sobre su vida pasada, se observa que sus compañeros de armas también portan este distintivo, sólo que en este caso, no busca exaltar el deseo por los personajes sino su repudio.



Figura 50. Fotograma El río de las tumbas (1984)

En la escena 43:10 - 44:31 los personajes que aparecen al inicio de la pieza audiovisual tirando un cuerpo amarrado al río, aparecen esta vez preparando una especie de asalto en medio del monte, a pesar de que la cinta está en blanco y negro es notoria la luz del sol al reflejar de manera fuerte en los personajes, pocas sombras y muy luminoso el blanco. Se puede intuir que están pasando sobre el medio día las acciones presentadas. Se crea una carga dramática con una lucha de poderes que se desenvuelve gracias a los mismos diálogos presentados:

Personaje armado 1: - Podemos caer ahora

Personaje armado 2: ¿cuántos quedan en la casa?

Personaje armado 1: - Un matrimonio con dos hijos. Una muchacha y un bobo, ¡está muy buena! -tendrá unos 17 años

Personaje armado 2: La quiero viva

personaje armado 3: ¿y la otra gente?

Personaje armado 1: hace signo de pasar la mano por su cuello como significado de muerte

Víctor Manuel: - ¿Pero para qué atacamos esa gente?

Personaje armado 1: ¿miedoso?

Víctor Manuel: -Usted sabe que yo no le tengo miedo a nada. -yo peleo con los que pelean, pero no mato gente indefensa

Personaje armado 2: -Pero ya está metido y no se puede salir. Ya sabe lo que les pasa a los flojos



Figura 51. Fotograma *El río de las tumbas*. Julio Luzardo (1984)

Esta escena concuerda con la imagen del villano de Hollywood en los años 20's, el vello facial produce un efecto contrario al del personaje principal pues busca reforzar la idea del carácter maligno de estas corporalidades. El diálogo sostenido entre los participantes, además, refuerza una violencia que se desata cuando se expresa el deseo por el cuerpo de una joven como Rosa María y el poder para decidir quién vive y quién no.

El giro en el discurso de la higiene a principios del siglo XX reprodujo la idea de que el bigote y la barba eran facilitadores para el cultivo de bacterias, a diferencia del siglo XIX donde la ciencia era fan de los pelos porque consideraba que eran un filtro que protegía la salud de sus usuarios. Las nuevas investigaciones médicas que circularon por diversos medios de comunicación circularon escabrosos resultados como el caso del estudio de los labios de una señora que había sido besada por un hombre con bigote o más bien, un bigote con hombre, los resultados arrojaron que había contaminación de bacterias de tuberculosis y

difteria; comida y hasta un pelo de araña. Otra revista sugería que los hombres bien afeitados tenían menos probabilidades de resfriarse porque podían absorber de manera eficaz el jabón; sin embargo, la lucha contra el bigote no fue algo abarcador, muchos médicos continuaron usando sus mostachos y defendían la salud que producía tener vello facial, aunque la limpieza era la principal razón para promover los rostros rasurados en este momento (Oldstone-Moore, 2011, p.51).

En *El río de las tumbas* la ausencia de vello facial adquiere otro significado diferente a la configuración de una masculinidad *individual* o *sociable*, aquí no tener pelos en la cara es sinónimo inmadurez e imposibilidad de desarrollarse como hombre, esto se observa en el personaje de Chocho, un hombre adulto con discapacidad cognitiva que era tratado como un niño por su hermana y como un bobo por el resto del pueblo. A pesar de tener su cara despejada no es posible pensar que su masculinidad es objeto de deseo, precisamente porque es producido como un no-hombre, como un cuerpo que jamás va a alcanzar una masculinidad idealizada y que siempre estará en el espectro de lo abyecto.

En relación con el discurso de higiene y limpieza se reformularon los estándares de la masculinidad normada que esta vez acogía unos nuevos rostros. Para algunos teóricos esta reconfiguración se daba acorde a los cambios que presentaba el nuevo modelo empresarial el cual reafirmaba el surgimiento de la “hombría de cuello blanco” que no sólo interpeló a las grandes cabezas económicas sino también a la población general, incluyendo a las mujeres que comenzaban a desear estos rostros prolijos y descartar los peludos. Rasurarse otorgaba ese aire juvenil que incluso motivó la creación de colectivos y clubes masculinos; “The youthfulness, energy and uniformity of the shaven face commended itself as the sign of modern masculinity much more than the stolid individuality of a hairy face”¹⁸ (Oldstone-Moore, 2011, p. 52).

¹⁸ “La juventud, energía y uniformidad de la cara afeitada se elogió a sí misma como el signo de la masculinidad moderna mucho más que la impasible individualidad de un rostro peludo” (T. de A.)

Además del rostro de Chocho, los rostros más despejados y perfectamente afeitados eran usados por las figuras más influyentes en el pueblo: el alcalde, el investigador, el asesor del político, el cura. El político que llega al pueblo a hacer campaña tiene un ligero rastro de vello, pero es casi imperceptible, es una línea tan fina, que por poco se obvia que allí se encuentra. La preocupación por tener la cara rasa era



Figura 52. Fotograma *El río de las tumbas*. Julio Luzardo (1985).

sinónimo de mostrarse como alguien inofensivo que no tiene nada que esconder. Este marcado acento de lo visible tiene una función política, la apariencia física se configura como expresión de los valores y hábitos propios de la modernidad, donde el aspecto blanco-mestizo y los principios del capitalismo se confunden (Viveros, 2013).

El discurso de la higiene y la prevención de enfermedades fueron empleados para conseguir más adeptos interesados en este cambio, conjuntamente las transformaciones culturales de la *masculinidad sociable* se reafirmaron a través del distanciamiento con la *masculinidad individual* marcada por el predominio de un modelo individualista, de este modo, hay un vuelco hacia una masculinidad enfocada en un nivel corporativo/ profesional que pedía un rostro limpio, sociable que denotara disciplina y compromiso rasgos asociados a la ausencia del vello facial, “Indeed, the common phrase “clean-shaven” combined both these notions of hygiene and sociability. A cleanshaven man was clean in a literal sense; that is, more hygienic, and he was also clean in a figurative sense, namely straightforward, cooperative and reliable.”¹⁹ (Oldstone-Moore, 2011, p. 51).

A pesar de que en el siglo XX en Estados Unidos la norma de inteligibilidad cultural marcaba a los rostros lampiños como confiables, adjetivo necesario para que un candidato electoral se

¹⁹ “De hecho, la frase común “bien afeitado” combinaba estas dos nociones de higiene y sociabilidad. Un hombre bien afeitado estaba limpio en un sentido literal; es decir, más higiénico, y también limpio en sentido figurado, es decir, sencillo, cooperativo y confiable.” (T. de A.)

considerara como sociable, dentro de la política colombiana existió un bigote espeso y pronunciado que se resistía al mandato de la masculinidad apropiada por personajes influyentes, fue tan importante que le dio originalidad a la carrera política de Horacio Serpa Uribe, ni siquiera cuando comenzó a perder fuerza y se decolorizó, producto del pasar de los años, abandonó el rostro de este personaje, excepto aquella vez que su usuario prometió quitarse la máscara si Rafael Pardo (miembro de su mismo partido) perdía las elecciones de la alcaldía en Bogotá y lo cumplió.



Figura 53. Serpa Con el entonces presidente Julio César Turbay Ayala

Este bigote era tan importante para la política colombiana que fue titular en varios medios de comunicación que narraron el increíble e insólito suceso; se leía en los encabezados de los principales periódicos: “Horacio Serpa cumplió la promesa y se quitó el bigote” (El Espectador, 2015); “El senador Horacio Serpa cumplió su palabra y se quitó el bigote” (El tiempo, 2015), “¡Adiós, bigote!” (Semana, 2015); no era cualquier bigote era el bigote de Colombia, ningún mostacho merecía más atención que este. El titular que más me sorprendió fue: “Con una carta se despidió Horacio Serpa de su bigote” ¿De cuándo acá alguien le escribe una carta a su vello facial? Al escudriñar más en la noticia confirmé que el documento existía y había sido publicado, por título tenía: “Réquiem por un fiel compañero”, la primera palabra de este titular es el nombre de la ceremonia religiosa que se ofrece cuando alguien

ha muerto”. Esta era una despedida, eran aquellas palabras que siempre convierten en las mejores personas a los que se han ido; era el duelo de alguien que lanzaba su último adiós a un ser querido. Estos son algunos de los fragmentos del escrito:

“Resistió todas las tormentas. No se doblegó nunca, ni en los peores momentos. Aguantó hasta lo imposible fieros y desconsiderados embates; no lo afligieron las derrotas ni perdió el empeño en los instantes azarosos que le tocó enfrentar; siempre fue altivo, decidido, arrogante cuando fue menester, humilde y conciliador en épocas decisivas; mantuvo sin doblegarse la dignidad, el pundonor y el honor. Fue todo un ejemplo de entereza y valor”

“A mí lado, en campañas políticas, fue objeto de ojerizas y le gritaron bigotón, bigote de brocha y bigote mazamorrero.

Escasamente contestó, ¡mamola! Se mantuvo firme, serio, decidido, tranquilo. Lo admiré y respeté sin límites, pero fui a descararme con Alejandra y con Eva y convine una propuesta irrechazable. Lo aposté, porque era una buena causa. Luego de una ardua lucha, lo perdí.

“Esta semana mi fiel compañero va al cadalso. No hay nada que hacer y ni siquiera tengo palabras propias para despedirlo. Aun cuando no fue escrito para la ocasión me toca parafrasear el verso de Miguel Acuña: ¡“Adiós por la vez última, bigote de mis amores, la luz de mis tinieblas, la esencia de mis flores, mi lira de poeta, mi juventud, ¡adiós”! (Serpa, 2015).

El asunto se iba poniendo cada vez más serio e interesante: el bigote de Serpa había producido el efecto de originalidad, casi que había adquirido vida propia; la prótesis y el rostro se habían fusionado tan perfectamente que cuando vi la foto de este político sin el esponjoso bozo no me pareció confiable, esa persona no era el mismo autor de la frase “mamola” la cual pronunciaba con vehemencia cuando algo no era de su agrado.

Este mostacho era una resistencia contra la tendencia de los rostros limpios propios de la élite política colombiana, el bigote en Serpa reiteraba que era dueño de sí mismo, se había convertido en su rasgo más distintivo. A pesar de su gran influencia en la política nunca pudo llegar a la presidencia, sus tres intentos nunca fueron suficientes para sentarse en la casa de Nariño. quién sabe si su prótesis era leída como parte de los rasgos indeseables en una figura pública, puesto que los hombres bien afeitados encarnaban para la sociedad cualidades adecuadas para llegar a la presidencia como disciplina y confiabilidad. El físico se vuelve

importante para configurar y diferenciar masculinidades, en particular, en políticos y empresarios; sin embargo, la performatividad del vello facial no es estática en el cine ni en la vida real, no opera del mismo modo en todos los contextos; de ahí la importancia de realizar estudios situados y contrastarlos con otras experiencias en diferentes cartografías.

En contraste a los delgados bigotillos empleados por Víctor Manuel y los villanos o las caras afeitadas de los políticos y servidores públicos, en *El río de las tumbas* también se produce otro tipo de vellosidad: la barba la cual era usada por el borracho del pueblo, este montón de pelo en la cara se resistía a la desgracia de la caída del bigote, pero no sólo era extraña sino también transgresora. Este personaje cuya presencia generaba confusión y contradicción, va descalzo por



Figura 54. Fotograma *El río de las tumbas* (1964)

las calles con su ropa sucia y rota al igual que sus dientes, es violentado por los habitantes del pueblo, pero se vale de sus mañas para obtener dinero y comprar licor; amenaza, vende información, chantajea, hace cualquier cosa para conseguir lo que quiere. Este era un pícaro digno que no le importaba seguir los estándares físicos de la masculinidad, carecía del estilo de los políticos y foráneos que llegaron al pueblo o de la seriedad de un ejecutivo, pero, así como ellos este vagabundo era ingenioso y resistente; su barba era propia de su personalidad, reclamaba una dignidad de la cual no podía apropiarse por completo. La barba del borracho era como el bigote cepillo de dientes de Chaplin; una burla al mandato de masculinidad y en general, hacia toda la sociedad.

Dejarse cubrir -o no- el rostro con vello además de tener una función performativa de engeneramiento, también puede demarcar y reafirmar una posición política o contrariarla. La barba en la primera mitad del siglo XX se oponía a la masculinidad sociable de los políticos y empresarios y por consiguiente a los valores del capitalismo. Barba, bárbaro y barbarie palabras que pueden evocar la imagen del revolucionario que lucha por cambiar el orden

social-económico y político prescrito. Esta característica prostática es la irrupción que amenaza con desmoronarlo todo y poner en evidencia nuestra precaria vida.

En Colombia la subversión en los años 60 se dejó seducir por el modelo de masculinidad ejemplar militarizada de Cuba que se convirtió en un símbolo de resistencia, rostros como los de Camilo Cienfuegos, Ernesto el Che Guevara y Fidel Castro fueron los rostros más icónicos que empleaban este cover-face. Más allá que una simple moda, dejarse crecer la barba durante la revolución cubana estaba más asociada con la ausencia de las cuchillas de afeitar, pues con el bloqueo de Cuba por Estados Unidos se complicó conseguir las innovadoras Gillette; llevar barba además de una intención subversiva y desobediente también era una cuestión práctica. Si bien el usar barba era un desafío al estatus quo, no se puede decir lo mismo de los sistemas de género pues no producían el efecto para desmontar relaciones de género jerarquizadas entre diferentes sexualidades.

Tener el cabello largo y dejarse crecer la barba, aún hoy en día, son rasgos que se asocian con la subversión; es tal la animadversión que la Fuerza Pública en Colombia tiene hacia las desprolijas barbillas que por medio de la Resolución 2495 de 1997, la Policía Nacional prohibió en su artículo 4 numeral 9 “Usar barba, patillas exageradas, cabello largo o corte irreglamentario. Únicamente podrán usar bigote los oficiales desde el grado de capitán, los suboficiales y personal del Nivel Ejecutivo a partir de sargento segundo o intendente respectivamente.” (...) (Se subraya). Según esta normativa tener posibilidad de llevar bigote, era un privilegio, que solamente podían hacer uso las altas esferas de la institución, autorizadas de manera exclusiva para llevar un estilo particular de máscara que es el bigote, pero es impensable permitir la barba y dejarse crecer el cabello, pues estos son casi insignias del principal enemigo interno del país, además, porque dentro de la idea performativa de estas instituciones, esta insignia peluda es sinónimo de indisciplina y flaqueza.

Esta normativa estuvo vigente hasta que un Policía retirado de nombre Henry Castillo Casas en el 2006 demandó el artículo por considerar que era una violación a los derechos fundamentales a la igualdad y el libre desarrollo de la personalidad, sólo hasta el año 2014

por medio de la Sentencia administrativa con consejera ponente: María Claudia Rojas, fue posible hacer efectiva la nulidad de dicha disposición, con el argumento de que a pesar de ser la Policía Nacional una entidad con estructura jerarquizada con miras a preservar la disciplina y garantizar que sus miembros sean una fiel representación de autoridad para con la población civil, no hay ninguna justificación para imponer a sus miembros el uso del bigote si así lo desean.

A pesar de que el vello en el rostro ha estado asociado principalmente a la masculinidad normativa de determinada época, también han existido unas masculinidades minoritarias que pueden llegar a incomodar los sistemas de género binarios, incluso podrían -o no- llegar a desestabilizarlos. Al inicio de este apartado se mostró la performatividad del vello facial en los varones o los nacidos hombres; sin embargo, estos cuerpos no han sido los únicos usuarios de esta mascarilla, el arte y performance queer han subvertido esta idea a través de la parodia; emplean mostachos muy reales o bastante artificiosos, de este modo, develan el carácter performático de la masculinidad dominante, esto tampoco ha sido algo novedoso o de la actualidad; por ejemplo, muchas faraonas empleaban barbas de metal como la icónica Hatshepsut, no con el objetivo de imitar a los hombres, sino como tradición que marcaba su ascenso al poder, era más una cuestión política y de legitimación; un terreno considerado como masculino. Del mismo modo, se pueden rastrear aquellos cuerpos que en los circos se configuraban como fenómenos por ser femeninos y tener barba por los cuales la gente pagaba para saciar su morbosidad.

En el mundo religioso de los países bajos existe la Santa Wilgefortis; una virgen con barba, que, según una de las leyendas, fue una doncella hija de un rey pagano de Portugal, que se convirtió al cristianismo e hizo una promesa de castidad ignorada por su padre quien la obligó a casarse con un príncipe. Frente a su inconformidad con la decisión impuesta, elevó sus plegarias para que su cuerpo fuera tan repulsivo para que nadie deseara casarse con ella, de este modo, le aparece una gran cantidad de vello en el rostro, que su padre castigaría con su crucifixión. Aunque en el año 1969 el papa Pablo VI la elimina del pastoral, la decisión no desapareció la fe de sus devotos ni su referencia como patrona de las mujeres mal casadas.

Esta imagen se produce como parte de una lectura equivocada de occidente del Cristo de Lucca, que cada vez más se fue interpretando como una figura femenina al punto de producir una Santa a la que Dios le había hecho un regalo por su votos de castidad (Serrano, 2017).



Figura 55. Santa Wilgefortis en la Iglesia de San'Etienne, Beauvais (Francia) / Santa Wilgefortis (hacia 1750), con los dos zapatos y atada con cuerdas, en el Museo de la Diócesis de Graz (Austria)

El cine, la pintura, la escultura, el circo, la literatura y el teatro son manifestaciones artísticas donde las barbudas han hecho resistencia, por ejemplo, en el filme *La mujer lobo* (2001) de Thom Fitzgerald, el personaje no se puede desmarcar de su feminidad, pero, sin pretensión alguna, revierte la idea de que la vellosidad es un asunto “natural” de los hombres; es una reflexión sobre la performatividad de la estética, una venganza hacia la belleza. Este filme da visibilidad a todos aquellos monstruos que debían ganarse la vida en un circo al exhibirse para calmar el morbo del público y sobrevivir con el dinero recibido, como es el caso real de una mujer barbuda mejicana anunciada por los carteles publicitarios como “la mujer más fea del mundo”, ella era Julia Pastrana quien sufría el síndrome de hirsutismo el cual provoca crecimiento de vello excesivo en cuerpos producidos como femeninos, por su pronunciada

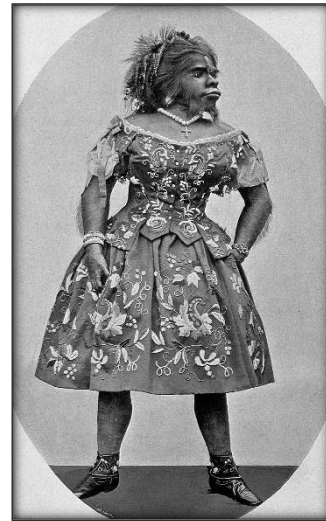


Figura 56. Julia Pastrana. Imagen de un libro de 1900

mandíbula se le consideraba un simio, características que la posicionaban con un negocio lucrativo más que como un ser humano.



Figura 57. Conchita Wurst. Euro Visión (2014)

En la actualidad estos históricos, reales o irreales personajes inspiraron a varias personas para seguir desafiando ante la función performativa de la barba; Conchita Wurst es uno de ellos, es una persona que se lanzó a la fama cuando ganó un concurso de canto llamado Eurovisión, cuya figura se asemeja a la idea de Jesucristo con su cabello largo, su rostro barbado y su cuerpo esbelto, que parodia con la inclusión de un aspecto femenino que le da el maquillaje y el uso de vestidos, este performance en sí mismo se configura como parodia de los estándares binarios, es un ataque, un cólico al régimen de género; sin embargo, no consigue subvertirlo.

Esta figura andrógina se construye a partir de imágenes icónicas para occidente: Jesucristo y la imagen de la mujer barbuda (Serrano, 2017), aunque lo único que consigue es consolidar su éxito en el mercado del mismo modo que sucedió aquella vez que Calvin Klein en el 2020 lanzó como protagonista de su campaña un mujer trans, negra y de talla grande en el mes de junio a propósito de la celebración del orgullo LGBTQI+ lo cual parecía una victoria que mostraba al mundo un abanico más amplio de géneros; sin embargo, cuando lo que está al mando es la ganancia no importa convertirse en el patrocinador del mes de orgullo gay y mostrarse abierto y abrazar estas agendas que han estado siempre en el campo de la abyección, muchas personas puede aludir dicha apertura hacia otros cuerpos ocultados; y aunque esto haya sido también producto de luchas de muchos años, no hay que perder de vista que detrás de la producción de esas prendas de vestir, está de por medio la esclavitud laboral de miles de personas a las cuales se les pagan salarios miserables con los que medio alcanzan a subsistir.

Lo que quiero apuntar con lo anterior, no es deslegitimar las luchas de la comunidad LGBTQI+ quienes han estado tras bambalinas durante mucho tiempo y ha sufrido violencias

bastante escabrosas, llenas de sevicia y odio hacia estos cuerpos por no ser culturalmente inteligibles dentro de la matriz binaria, blanca y heterosexual, a lo que apunto es a que para entender el performance del género es necesario ir más allá del mismo género y aunarlo con otras relaciones sociales como la clase y la raza para así entender cómo se configura el mismo género.

En conclusión, el bigote es una práctica performativa de género que su efecto naturalizado se posa de manera exclusiva en los varones, pero como vimos anteriormente existen cuerpos que exponen la falacia de esta proposición, sin embargo, la repetición sostenida en el tiempo ha generado la ilusión de que sus usuarios de manera exclusiva son aquellos que nacieron con pene.

CAPITULO 4: MASCULINIDADES PATRIÓTICAS Y COLONIALES: GOLPE DE ESTADIO, SERGIO CABRERA, 1998



Figura 58. Composición gráfica Golpe de Estadio. Elaboración propia

1. FASE PREVIA

1.1 Ficha técnica

Título: Golpe de estadio	Director: Sergio Cabrera
Duración: 126 minutos	Año: 1998
Género: comedia-ficción	Fecha de estreno: 25 de diciembre de 1998
Formato proyección: 35 MM color	Locaciones:

Protagonistas: Emma Suárez, Nicolás Montero, César Mora, Humberto Dorado, Marcelo Do Santos, Flavio Caballero.	Guion: Sergio Cabrera, Humberto Dorado, Claudia Gómez, Claude Pimont, Bem Odell, Ramón Jimeno.
Fotografía: Gianni Mamoloti	Música: Germán Arrieta, Gonzalo Sagarminaga
Producción: Claudia Valencia, Ivonne Lemaitre.	Productor: Sergio Cabrera Productores Asociados

Tabla 5. Ficha técnica Golpe de estadio. Proimágenes

1.2 Temas que aborda del conflicto armado

Mujeres en la guerrilla, secuestro, colaboración civil, relación conflicto armado – Estados Unidos, desplazamiento, embarazo en la subversión, prostitución, infiltrados, cese temporal del fuego, lucha en contra de la explotación petrolera.

1.3 Sinopsis

En un pequeño pueblo de Colombia llamado Nuevo Texas, antes vereda El porvenir se vive el furor de la clasificación de Colombia al mundial de Estados Unidos 1994. En este territorio confluyen la guerrilla y la policía. El acontecimiento futbolístico terminará por reunir a los dos grupos enemigos para arreglar la única televisión y disfrutar del clásico Colombia 5 Argentina 0. A la par de estos acontecimientos, en un segundo plano, se desarrolla el amor entre un policía infiltrado y una comandante guerrillera.

1.4 Afiche promocional

Este afiche promocional resalta por el fuerte color amarillo que abarca todo el fondo del gráfico, este tono se ha empleado de manera reiterativa para referirse al género de comedia, muchas películas de humor utilizan en sus carteles publicitarios este color. El protagonismo se los lleva la tipografía, caracterizada por letras grandes en el centro del recuadro, dentro de las palabras que conforman el título de la película resaltan dos dibujos que se convierten en instrumento icónico y tipográfico: un balón de fútbol que cumple la función de la vocal o y un explosivo que hace las veces de la vocal i, de esta manera la guerra y el fútbol se vuelven inseparables o como diría el guión de uno de los personajes: *prohibir el fútbol, tan imposible como prohibir la guerra.*

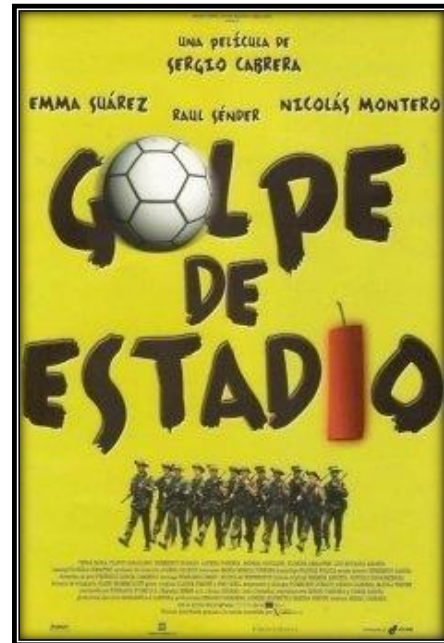


Figura 59. Afiche promocional Golpe de Estadio. Sergio Cabrera (1998).

1.5 Identificación primaria de personajes principales y secundarios

Los personajes principales de este filme, al igual que en *El río de las tumbas*, la mayoría son hombres, aunque se fortalece la figura de la mujer como parte combativa del conflicto armado con los personajes de la comandante María y Lucía, una guerrillera pareja de un comandante. Aquellas actuaciones que se destacan por el movimiento y práctica de su masculinidad militarizada son: el Sargento de la policía; el comandante subversivo Felipe; El teniente infiltrado Carlos; el americano que representa a la empresa de petróleo; Greenfield y, por último, Mauser el empresario vendedor de armas. Como se podrá observar más adelante, las masculinidades de estos personajes confluyen para reiterar prácticas militarizadas en la vida diaria y en el combate.

2. FASE CONTEXTUAL-EXTRA CINEMATOGRAFICA

2.1 El director: Sergio Cabrera y Golpe de Estadio

Sergio Cabrera nació en Medellín en 1950, nieto de un coronel republicano que abandona con su familia España en la época del franquismo, hijo de Facundo Cabral un revolucionario que vive en la China de Mao T-tung, director de cine quien, además, interpretó en la película *La estrategia del caracol* a un anarquista español que lideraba una revolución en Bogotá y al comandante Pepe en *Golpe de Estadio*; su madre Elena Cárdenas también era actriz. Cabrera pasó su adolescencia en los años 60's, en plena Revolución Cultural Proletaria donde hizo parte del comando Los Guardias Rojos y se graduó en Beijín como licenciado en filosofía. En la década de los 70's fue militante del Ejército de Liberación Popular (EPL) con principios maoístas; respecto a esta experiencia en una entrevista que le realiza El país en el año 2000 Sergio comenta: “Estuve cinco años dedicado exclusivamente a la militancia política en la guerrilla. En esa época sentí que el romanticismo no era un recurso literario, era una forma de vivir, que uno podía cambiar el mundo. Ahora soy mucho más pesimista y escéptico, sobre todo con mi país” (Corell, 2000). En los años 90's fue diputado en Colombia por el partido Colombia Siempre.

Entre sus películas más reconocidas se encuentra *La estrategia del caracol* (1993) con la que ganó varios premios. Su devenir político es notable en cada una de sus producciones donde expone su interpretación del conflicto armado; su compromiso radica en que el espectador no olvide (Corell, 200); sin embargo, para el director la película que más tiene un tinte claramente político es *Golpe de Estadio* porque pone a circular la posibilidad de la paz; “que un pequeño sueño común como es ver un partido de fútbol por televisión permita una paz de un día, pero un gran sueño común permitiría una paz duradera y a largo plazo” (Bejarano, 2015). Este filme fue el número séptimo en ser dirigido por Cabrera a sus 49 años, abrió el festival de Biarritz de Cines y Culturas de América Latina en septiembre de 1999. Para Sergio no es posible pedirles a los directores que mientan en sus películas y retraten en sus narrativas historias maravillosas que en Colombia no existen o que mantengan leyendas como la campesina que se casa con el dueño de una fábrica (Bejarano, 2015).

A pesar de resaltar aspectos de la sociedad colombiana, el director tiene claro que “las películas no pueden transformar los países, solo pueden destacar algunas cosas que al cineasta le interesan (Bejarano, 2015) y reconoce además que el cine colombiano ha tenido una función limitada debido a las pocas oportunidades de distribución al interior del país, además, porque los cineastas son un mundo en sí mismo y ni todos tienen la misma afinidad. No le interesa lo que el extranjero piensa del país sino como los colombianos lo están haciendo, “Cuando el país realmente funcione como debe funcionar una democracia, la impresión que tendrá la gente a través del cine y todas las demás manifestaciones será mucho mejor” (Bejarano, 2015).

2.2 Marco del conflicto armado

A pesar de los intentos de Belisario Betancur en los años ochenta para negociar con las FARC a través de los acuerdos de La Uribe donde se comprometía a otorgar amnistías para los delitos políticos, hechos como *La toma del Palacio de Justicia* por el M-19 en 1985 y el asesinato sistemático de integrantes del partido político Unión Patriótica (UP), terminaron por romper la tregua en 1987.

Los años noventa inician con el fin del periodo presidencial de Virgilio Barco (periodo 1986-1990), donde se cometieron los homicidios de figuras públicas importantes que militaban con ideas de izquierda a través de la vía diplomática y legal como Jaime Pardo Durán en 1987; el candidato presidencial Bernardo Jaramillo Ossa y Carlos Pizarro en 1990. “Los asesinatos fueron perpetrados por grupos paramilitares, miembros de las Fuerzas de Seguridad del Estado (Ejército, Policía secreta, Inteligencia y Policía regular), muchas veces en alianza con los narcotraficantes, según lo han documentado los fiscales de Justicia y Paz” (CNMH, 2016, p. 142). El final de este periodo presidencial está marcado por la masacre de los funcionarios judiciales en La Rochela, Barrancabermeja, Santander el 18 de enero de 1989 por parte de los paramilitares.

En el último periodo del gobierno de Barco se reanudaron las negociaciones con algunas guerrillas y se logra establecer el acuerdo de paz firmado con el M-19, el Movimiento Quintín Lame y de EPL en 1990. El ELN no participó en ningunas de las negociaciones; ni en la de Betancur ni en la de Barco porque su interés político, en ese momento, era la conformación de un gobierno popular que remplazara al Estado.

Después de la deposición de armas el M-19 hace el llamado a instalar una Asamblea Nacional Constituyente como propuesta para hacer las paces con el pueblo, de esta manera, nace la propuesta popular conocida como *La séptima papeleta*, un movimiento apoyado e impulsado principalmente por estudiantes universitarios para que se incluyera una papeleta más en las elecciones de 1990 en las que se votaba por senadores, representantes, diputados, concejales y al candidato presidencial por el partido liberal. Jóvenes salieron a las calles y repartieron el papel para que las personas lo incluyeran en las urnas con el fin de ejercer presión para reformar la Constitución Política, vigente desde 1886. Ante aquel fenómeno Barco decretó Estado de Sitio para organizar el plebiscito constitucional en las elecciones presidenciales de 1990; más de cinco millones de personas votaron a favor. En el gobierno de César Gaviria (periodo 1990-1994) se llevan a cabo las elecciones de la constituyente en 1990.

El 4 de julio de 1991 se proclama La Nueva Constitución Política de Colombia que abre la esperanza de una paz duradera al país; sin embargo, la violencia no cesó; en especial para los miembros del partido UP (Unión Patriótica) quienes continuaron en el foco de los asesinatos, además, las ayudas mínimas que se dispusieron para el campesinado no fueron suficientes para que estos pudieran dedicarse exclusivamente a la agricultura, y ante esta precarización, se expande el cultivo de coca. En esta década Colombia era el principal productor de hoja de coca en el mundo (CNMH, 2015, p. 153).

La protección que brindó la nueva Constitución a los resguardos indígenas y comunidades afrodescendientes trajo consigo, el aumento de la violencia hacia estos territorios asentados en zonas de interés económico para la ejecución de “proyectos mineros, energéticos, agroforestales, ganaderos, agroindustriales y de infraestructura; la siembra, procesamiento y

tráfico de estupefacientes; o la instalación de bases militares” (CNMH, 2015, p. 153). Entre 1991 y 1992 el gobierno de César Gaviria tuvo conversaciones con el ELN, Las FARC y los disidentes del EPL en Venezuela y México, a pesar de esto, no se logró llegar a ningún acuerdo. Estas guerrillas optaron por ocupar los territorios que los grupos desmovilizados habían abandonado.

En los noventa los grupos de paramilitares se extienden por todo el territorio nacional, en Córdoba y Urabá se fortalece el grupo paramilitar conocido como Los Pepes (Perseguidos por Pablo Escobar) que luchaba en contra de Escobar (asesinado en 1992) y la guerrilla. El Magdalena Medio también es uno de sus principales puntos de incursión y fortaleza. Esta organización se caracterizó por su trabajo colaborativo con las Fuerzas Armadas legales del Estado; “Las acciones paramilitares no siempre fueron perpetradas por estructuras armadas constituidas al margen de la ley, sino que en muchos casos fueron acciones clandestinas de sectores radicales de las Fuerzas Militares, o simplemente acciones sicariales” (CNMH, 2016, p. 140). Esta alianza Autodefensas-Fuerzas militares se vio reflejada en la cooperación para la ejecución de varias acciones militares: cometidas por unos y respaldadas por los otros. Con el fortalecimiento de estos grupos para estatales se consolidó también la economía del narcotráfico.

La expansión de organizaciones paramilitares entrecruzó el narcotráfico con el conflicto armado. Esta era una economía que tensionaba diferentes miras: las de las élites políticas con la defensa de su propiedad; las de los mismos narcotraficantes para expandir su negocio y defenderse de accionar militar de la guerrilla, y; por último, estaban los intereses de los militares enfocados en el exterminio de la subversión. El impacto que causó el fenómeno de la droga permeó todas las capas sociales: “En este proceso de reconfiguración social y cultural, el misticismo del guerrillero de los años sesenta y setenta, que calaba tanto en el país urbano, fue reemplazado por el pragmatismo del narcotraficante, que de hecho se convirtió en un referente socialmente aceptado de movilidad social exitosa para amplios sectores de la población” (CNMH, 2016, p. 145). Los carteles de la droga se enfrentan al gobierno colombiano ante la aprobación de la Ley de extradición; como respuesta realizaron

diferentes atentados: a la sede del periódico *El Espectador*, a un avión de la empresa Avianca y hasta al edificio del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS) son algunas de las acciones que más impactaron aquellos años

El fortalecimiento del paramilitarismo en aquella época se desprende de la promulgación de una Ley que brindaba un esquema legal a estos grupos, cobijados bajo el nombre de CONVIVIR (Cooperativas de Vigilancia y Seguridad Privada). La relación de cercanía entre Fuerzas Armadas y miembros de estas cooperativas se evidencia en una propaganda de las CONVIVIR en la que se hace un llamado a denunciar al delincuente (no sé qué o quiénes entran en este marco de inteligibilidad) y ubican dentro de los teléfonos de contacto números de la Cooperativa, pero también del Ejército y la Policía Nacional, tal como lo muestra la figura más abajo. Después que la Corte Constitucional declarara inconstitucional el artículo que permitía a civiles portar armas y realizar labores de inteligencia, las actuaciones de los paramilitares de nuevo se ejecutaron en la clandestinidad. Para aquel entonces las FARC contaban con una sólida estructura militar, razón por la cual, las Fuerza Armadas relegaron casi por completo la labor de acabar con la guerrilla a los paramilitares, a quienes además brindaron apoyo, por acción u omisión, para que se cometieran varias las masacres más resonadas en la historia de Colombia como: Mapiripán, Meta, en julio de 1997, o El Aro, Antioquia, en octubre del mismo año las cuales fueron condenadas por la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH).



Figura 60. Publicidad de las Convivir instalada en Urabá. Fuente: Jesús Abad Colorado.1998.

La segunda mitad de los noventa estuvo marcada por el recrudecimiento del conflicto armado. “Se trata de un periodo en el que la relación de los actores armados con la población civil se transformó. En lugar de la persuasión, se instalaron la intimidación y la agresión, la muerte y el destierro” (CNMH, 2015, p. 156). El presidente de ese entonces Ernesto Samper (periodo 1994-1998) no contaba con mucha legitimidad desde que circuló la noticia de que su campaña había sido financiada con dineros del narcotráfico.

En el año 1995 se fundan públicamente las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá (ACCU) y para 1997 varias organizaciones paramilitares se unen y conforman las (AUC): Autodefensas Unidas de Colombia, así inicia la mayor expansión paramilitar conocida hasta el momento. Su proyecto político se encaminaba a tener el control nacional como lo consignaron en el conocido *Pacto de Ralito* para llevar a cabo lo que denominaron: refundar la patria, acordado también por varios políticos y militares, que los llevó a tener posiciones al interior del Congreso, donde las AUC contaron con el apoyo de hasta 26 senadores para el 2003. Desde 1994 a 1998 los paramilitares estaban bajo las órdenes de Vicente y Carlos Castaño y fueron responsables del genocidio de la UP y del Partido Comunista como parte del su plan para frenar los que consideraban como el avance de las FARC (aunque este partido había aclarado su deslinde con esta organización). Hacia finales de la década de los años 90's el poder militar que habían adquirido los paramilitares los había posicionado fuertemente como otro actor del conflicto armado; “La guerra adquirió un nuevo rostro: la ocupación del territorio a sangre y fuego, la vinculación masiva de los narcotraficantes en la empresa paramilitar y una estrategia de captura del poder local e influencia en el poder nacional (...) además las AUC sirvieron a los narcotraficantes como vehículo para alcanzar el reconocimiento social y político al que nunca habían renunciado”. (CNMH, 2015, p. 161).

En 1997 las FARC intimidan las elecciones para nombrar alcalde y concejales lo cual genera un alto índice de abstención en el país; un año después en 1998 esta guerrilla aprobaba el nombramiento como presidente de Andrés Pastrana quien buscaba una salida negociada al

conflicto armado para esto, despeja militarmente la zona conocida como *El Caguán*; a pesar de ello, los enfrentamientos no cesaron, se estaba construyendo una paz en medio de la guerra, lo cual generó la mayor intensidad del conflicto armado en Colombia. Los diálogos iniciaron en enero de 1999 sin que el comandante de las FARC Manuel Marulanda asistiera, porque según la guerrilla se había orquestado un plan para asesinarlo. El grupo subversivo puso sobre la mesa tres temas centrales para la negociación: el intercambio de secuestrados por presos políticos, el compromiso para combatir el paramilitarismo y mantener despejado el Caguán. Los diálogos se contradecían con los hechos; en el 2000 las FARC publican, lo que nombraron *la Ley 002* o de impuestos, dirigida a personas con más de un millón de dólares de patrimonio, también continuaron con el sabotaje hacía los cargos de elección popular con el fin de generar ausencia de autoridades locales. En diciembre de ese mismo año las guerrilla es protagonista por la masacre a la familia Turbay Cota, parte de la élite política colombiana.

La película se estrena un par de meses antes de iniciarse de manera pública y formal los diálogos de paz entre el gobierno y las FARC, es decir, que se evidencian una intenciones compartidas ente la trama de la película y los acontecimientos del país. Este filme manifiesta un deseo que en un momento se consideró como imposible. Sergio Cabrera por medio del Golpe de Estadio pone sobre la mesa esta posibilidad y la recrea a través de la comedia, esta vez la tregua se hace a partir del fútbol y su relación con la identidad del país, sólo que no logra concretar en el contexto de aquella época.

Para 1998 las Fuerza Pública contaba con mayor capacidad para enfrentar a la guerrilla gracias a la adquisición de helicópteros y aviones que les proporcionaba una ventaja militar. Este hecho es reiterado en la película al inicio, cuando sin querer un piloto bombardea la torre de petróleos que estaba defendiendo y al final, con la aparición de varios helicópteros que se desplazaron para bombardear a los subversivos. Esta ventaja militar permitió entre 1999 y el 2000 la retoma de Mitú por parte del ejército. El fortalecimiento de las Fuerzas Armadas estuvo respaldado por el *Plan Colombia*, financiado por los Estados Unidos. La aplicación de este plan es considerada por las FARC como un llamado de guerra y en respuesta

organizaron un paro armado en el 2003 en el departamento de Putumayo porque allí se comenzó a aplicar dicho Plan (CNMH, 2015, p. 167). Una de las acciones que puso en vilo todo el proceso de paz fue el asesinato de tres norteamericanos que apoyaban a los indígenas Uwa en Arauca en marzo de 1999, frente al suceso, “El Gobierno norteamericano no solo suspendió cualquier diálogo (...) sino que también empezó a reducir el compás de espera que le había dado al Gobierno de Pastrana con respecto al proceso de paz” (CNMH, 2015, p. 169).

Como mecanismo de presión por parte de los paramilitares al gobierno en esta negociación a la cual se oponían, secuestran en 1999 a la senadora Piedad Córdoba. En el 2000 en cabeza de Carlos Castaños se llevó a cabo el secuestro de siete congresistas los, paramilitares se declaran en rebelión contra el gobierno del presidente Pastrana por su política de negociación para con las FARC. Los diálogos con los paramilitares para la liberación de los secuestrados, disgustó a la guerrilla y se suspenden los diálogos que se venían adelantando. En aquel momento el accionar militar de los subversivos se centra en la explosión de carros bomba en la ciudad, el ataque de poblaciones aisladas, el secuestro y la extorsión a ganaderos y empresarios. Finalmente, el presidente Pastrana declara rotos los diálogos después del secuestro del senador Jorge Eduardo Gechem Turbay. El enfrentamiento entre subversivos y paramilitares se agrava, situación que afecta gravemente a la población civil quienes están en medio. En este contexto se da la masacre de Bojayá el 2 de mayo del 2002, donde en medio de un enfrentamiento murieron 98 civiles.

A pesar de los enemigos estatales y paraestatales y la activación del enfrentamiento bélico, en el año 2002 las FARC pasan de tener 48 frentes y 5.800 combatientes a 62 frentes y 28.000 combatientes en el 2002, estaban presentes en el 60% de los municipios del país (CNMH, 2015, p. 162) lo cual les permitió asestar fuertes golpes al Estado además de las acciones militares mencionadas también incrementaron sus ataques a la infraestructura eléctrica vial y como se observará más adelante e incorporan en sus prácticas la voladura de torres de petróleo.

3. ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS CINEMATográfICOS

3.1 Género cinematográfico

Esta película pertenece al género comedia donde se recrea una tregua entre Policía y guerrilla para ver los partidos de la eliminatoria para ir al mundial de 1994, es la narración cómica de una guerra que se produce sinsentido. El filme reconcilia a los irreconciliables: la guerrilla con la policía, e cura con las prostitutas y el dueño del prostíbulo. Presenta la vida de manera jocosa del Sargento García, hombre de baja estatura quien está a cargo de la tropa. Pone en tensión y cuestionamiento la motivaciones de los dos bandos para mantener la guerra, exponiéndolas como ridículas.

3.2 Origen

La película está basada en un hecho real, esta vez, el clásico de fútbol jugado en 1993 en el que Colombia le hizo cinco goles a Argentina. La película fue filmada en Paratebuena, en el Municipio de Medina en Cundinamarca. En aquel momento las figuras del Tino Asprilla y El Pibe Valderrama son muy importantes por ser los jugadores estrella de la selección Colombia y movilizan a un país entero a ver los partidos de las eliminatorias. Fue tal la importancia de esta cinta que, en el 2018 en la cancha de la Vereda Llano Grande en Dabeiba, Antioquia, un lugar afectado por el conflicto que dejó como consecuencia un alto grado de desplazados y donde se instaló la Zona Veredal Transitoria de Normalización Jacobo Arango, se celebró una actividad llamada *Golpe de Estadio II* en la que se reunieron ex combatientes de las Autodefensas Unidad de Colombia (AUC), las FARC, el ELN, La Policía y Víctimas; vieron la película *Golpe de Estadio*, disfrutaron del partido Japón – Colombia, y además celebraron un partido entre los ex combatientes con otros miembros de la comunidad (Arias, 2018).

3.3 Recreación cinematográfica

El momento de recreación de la película es cinco años atrás de su estreno en diciembre de 1998. El transcurso de la trama se da en medio de las eliminatorias para ir al mundial de 1994 que se celebró en Estados Unidos, en especial, del clásico entre Colombia-Argentina en 1993. En un primer encuentro, los equipos se enfrentaron en el estadio de Barranquilla donde quedan 2-1 a favor de Colombia y la selección queda en primer lugar dentro del grupo con 5 puntos; Argentina le sucede con 4. El segundo encuentro deportivo se juega el 5 de septiembre del 93 en el Estadio Monumental de Buenos Aires. El colombiano Freddy Rincón anotó un primer gol al finalizar la primera parte, en el segundo tiempo el equipo colombiano no dejó de impresionar, el Tino Asprilla, Rincón y Adolfo, más conocido como El tren Valencia fueron las estrellas en ese día histórico para los apasionados del Fútbol: Colombia 5 Argentina 0. La pieza fílmica como los diferentes medios que transmitían el suceso y posteriormente las multitudinarias y populares celebraciones muestran ese hecho como parte de esa carga discursiva y emocional de la colombianidad, en el campo de fútbol se produce como nación, donde las fronteras entre jugadores e hinchas se pierden.

3.4 Crítica

Para algunos críticos de cine como Martín (1999), hace referencia al filme como una fábula cómica que logra plasmar el sinsentido del conflicto armado colombiano y tacha al guion de chispeante e inteligente, cercano a la comedia italiana de los 50's o al de Berlanga en La vaquilla Martín, "Su descaro quizá moleste a alguno; pero está avalado por el hecho de que Cabrera perteneció a la guerrilla, y de que ha contado con un generoso apoyo de la policía colombiana (no del ejército)" (1999); sin embargo, para El tiempo (1999) "La película despliega ritmo en la primera media hora hasta que empieza a recorrer el camino de la obviedad: tan obvia como hacer un comercial de una empresa de correos" (El tiempo, 1999), esta crítica también hace alusión al guion y realización del filme como estereotipado, con altibajos narrativos y sin profundidad; " Sergio Cabrera se aferra a un cine que trata de seducir

el gusto populista: fácil, sin complicaciones en la historia, con dos romances para hacer dulce las relaciones de estos personajes duros”.

Para otros críticos este filme, además se perfila en la época como “una apuesta en favor de la paz, de la tolerancia, del diálogo, de la reconciliación y de la dignificación de los enemigos” (El tiempo, 1998). La producción que contó con una inversión de aproximadamente 5.000 millones de pesos, se convirtió en una cinta propia de ser presentada en los más famosos cinemas, “cargada de buen humor, Golpe de Estadio es, también, un testimonio vivo de irreverencia deliciosa y de independencia irrefrenable. Porque el humor, así como lo entiende Sergio, se constituye en una manifestación artística de la libertad. Y es que el humor también es rebelde, inconforme, analítico, desafiante, constructivo” (El tiempo, 1998) y a pesar de narrar una historia del conflicto armado, no toma posición por ningún bando. Esta película fue tan importante para la época que se le atribuye poner sobre la mesa reflexiones que se debían tener en cuenta en el futuro proceso de paz que se había acabado de instalar y que posteriormente fracasaría entre las FARC y el presidente Andrés Pastrana (1998-2002).

3.5 Narración

En concordancia con la línea de Casetti y Di Chao, la película *Golpe de Estadio* maneja una narrativa asociativa que realiza conexiones lógicas entre imagen, diálogo y música con el fin de crear un universo paralelo. En este filme el director otorga cualidades y conceptos expresivos no solo a los hechos históricos que expresa desde el guion sino también a la interpretación de cada personaje, pues naturalmente crea ambiciones metas y fracasos, asociados a las conductas de la vida cotidiana. Presenta un deseo y se establece una meta, en el caso el personaje de Greenfield desea la explotación del petróleo y en contraposición está el lado antagónico que se opone al objetivo: los guerrilleros. La fotografía de la película está influenciada por series americanas como *Lobo del aire* (1984), incluso por la serie colombiana *Hombres de honor* (1995) porque al igual que estos rodajes, muestra todo en

cámara con movimientos rápidos y tomas con cámara en mano para dar la sensación de primera persona en visión subjetiva lo cual involucra de manera directa al espectador.

3.6 Tendencia cinematográfica

El marco de interpretación que la película *Golpe de Estado* tiene sobre el conflicto armado está permeado por una visión internacional del mismo a partir de la injerencia de los Estados Unidos. A continuación, se armará la tendencia cinematográfica de la película a partir de algunos hechos en la historia del conflicto armado y específicamente de Colombia en los que Estados Unidos apunta sus intereses hacia el territorio nacional, toda vez que este es el marco de interpretación que el filme produce de la guerra.

Para el profesor e investigador Renán Vega (2015) aquel país no sólo es una influencia externa, sino que es un actor directo del conflicto social en Colombia, aunque su responsabilidad siempre se haya ocultado para el beneficio de las élites nacionales. Esta situación se ha generado desde el surgimiento de la República hasta la actualidad, no en vano La Gran Colombia es el primer país Latinoamericano con representación en Washington. A partir del tratado de Mallarino-Bidlack en 1846, al territorio extranjero se le entregan enormes beneficios como la utilización del Istmo de Panamá y la intervención en los conflictos sociales del lugar, con lo cual se generaron más de catorce invasiones americanas (Vega, 2015, 374), que finalizaron con el apoyo por parte de Roosevelt a la independencia de Panamá de Colombia. La indignación del país o más bien de su clase política frente al suceso se olvida rápidamente con el tratado Urrutia – Thompson en 1921 en el que se desembolsan 25 millones de dólares para permitir el acceso de Estados Unidos al petróleo nacional (Vega, 2015).

En cabeza de Jhon F Kennedy la política contrainsurgente se convierte en doctrina oficial para Estados Unidos en los años sesenta; sin embargo, esta ya se venía aplicando en Colombia desde la década de 1920, donde se tacha de comunista a cualquier tipo de oposición contra el conservadurismo o al reclamo de derechos sociales y se justifica el ataque a las

corporalidades que se lean dentro de esta idea performativa. Con la promulgación de la conocida *Ley Heroica* en 1928 se castiga a todo aquel que atentara contra la propiedad y organizara huelgas; como sucedió con aquella brutal represión a la protesta de los trabajadores bananeros de la empresa americana United Fruit Company en 1928 que dejó más de mil muertos. “El anticomunismo es anterior a la emergencia de cualquier movimiento que se denominara comunista y en idéntica forma la contrainsurgencia surge antes de que existan los movimientos guerrilleros” (Vega, 2015, p. 377).

El control del terreno petrolero se acentúa con la presidencia de Enrique Olaya Herrera (1930-1934) promotor de una legislación petrolera que le otorga una cantidad de beneficios excesivos a los capitales extranjeros, esta dependencia es catalogada por la prensa como “el gobierno de los petroleros”. La conformación de la Organización de Estados Americanos (OEA) en 1948 en medio del hecho conocido como El Bogotazo, es otro de los acontecimientos que visualizan el grado de intervención de Estados Unidos en la política colombiana, toda vez que la OEA se convierte en la principal herramienta anticomunista del hemisferio sur del continente la cual garantiza con la asistencia económica que presta a los Estados aliados como Colombia (Vega, 2015, p. 384). Para 1952 se refuerza el vínculo militar entre los dos países con la firma del Pacto de Asistencia Militar justificado como oposición a la ola comunista proveniente de la URSS que amenaza a Colombia en la figura del liberalismo, discurso que justifica su participación en la Guerra de Corea (1950-1953), porque contra el comunismo se lucha en todas partes, de este modo, El Batallón Colombia envía a miles de sus hombres a pelear una guerra en otro continente.

En 1959 el primer presidente del Frente Nacional Alberto Lleras Camargo con la colaboración de asesores militares norteamericanos conforma unidades contra-guerrilla a partir del estudio realizado por un equipo especial de la CIA que investigó la violencia y la seguridad del territorio colombiano con el fin de establecer una estrategia para acabar con la insurgencia en el país -que aún no se había consolidado como tal- e incluía la formación de militares en el extranjero. En el informe elaborado se define que la asistencia militar de

Estados Unidos se otorgue manera encubierta, por esta razón, a veces sea más complicado observar la responsabilidad de este país en el enfrentamiento armado de Colombia.

Para la década de 1960 llega al país el general William Yarborough, director de investigación de la Escuela de Guerra Especial de Fort Bragg, Carolina del Norte quien visita varias brigadas para evaluar el tipo de estrategia contrainsurgente y la asistencia requerida como el uso de helicópteros y aviones en operaciones militares, organización de grupos paramilitares. La tortura se legitima como mecanismo para obtener información, asimismo el empleo de cercos militares en poblaciones que campesinas que albergaran insurgentes (Vega, 2015). Con estas recomendaciones, se orquesta La operación Marquetalia, de la que ya se ha hablado previamente.

En 1981, durante el gobierno de Ronald Reagan, Colombia participa junto con otros países miembros de la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte) en la operación Ocean Venture; un ensayo militar en el que Colombia envía 500 soldados al Sinaí y Egipto en 1982, para la posterior invasión de Estados Unidos a Granada en 1983.

Frente al auge del negocio de las drogas, en especial de los cultivos de coca a finales de los años 70's, y principios de los 80's, Estados Unidos también tiene su cuota de participación, a pesar de que en 1984 el gobierno de Belisario Betancur fumiga con glifosato La Sierra Nevada de Santamarta para erradicar la coca, no se produce un efecto significativo en la lucha contra las drogas, que para ese momento ya producía el 70% de la cocaína que ingresaba a Estados Unidos (Vega, 2015). Para gozar de los réditos económicos (que en realidad eran préstamos), Colombia permite la intromisión de asistencia militar por parte de Estados Unidos ese mismo año; el embajador norteamericano Lewis Tamb se refiere por primera vez a la insurgencia como narco-guerrillas a las cuales se debían otorgar un tratamiento como si se tratara de delincuentes comunes; sin embargo, “La lucha anti-narcóticos se utiliza de manera oportunista por consideraciones de orden político, puesto que Estados Unidos tolera y fomenta redes de narcotraficantes, si éstas son funcionales a sus intereses y además garantiza la existencia de la economía transnacional de narcóticos”. (Vega, 2015, p. 406).

Entre 1989 y 1993 se despliega la operación Heavy Shadow en la que coparticipan los dos países para dar muerte a Pablo Emilio Escobar, uno de los narcotraficantes más famosos en el mundo; en esta coalición no sólo participaron las entidades militares legales sino también las ilegales con el grupo de Los Pepes (Perseguidos por Pablo Escobar) quienes estaban vinculados al cartel de la droga en Cali (Vega, 2015). En los años 90's el fenómeno del cultivo, producción y comercialización de drogas se convierte en la cultura de economía ilegal que permea al país en aquel entonces. Las características principales de esta actividad son: su ilegalidad, su proyección internacional y el ser una actividad económica capitalista con grandes rendimientos, justamente por las dos primeras características” (Vargas, 1999, p.10). Esta época estremece al país cuando sale a relucir la financiación de campañas políticas con dinero proveniente del narcotráfico.

Durante el gobierno de Ernesto Samper (1994-1998), pese a no tener la mejor relación diplomática con Estados Unidos, se agudiza la lucha contra el narcotráfico, en 1997 aumentan el número de fumigaciones en el sur del país y el precio de otros elementos necesarios para la producción de coca como el cemento y la gasolina, lo cual a su vez genera una ola de manifestaciones en Putumayo, Caquetá y el Guaviare. “El gobierno de Estados Unidos evita el contacto con el presidente y trabaja directamente con las Fuerzas Armadas, hecho que amplía su autonomía dentro del Estado colombiano. (Vega, 2015, p.407).

La producción de crudo se incrementó desde finales de la década de 1980, llegó a constituir el 52,7% de las exportaciones y el 19,6 % de los ingresos del gobierno nacional (Rettberg y Prieto, 2018); sin embargo, frente al auge de la inversión extranjera para la extracción del oro negro, se generaron prácticas subversivas que se oponían. El ELN fue la primer guerrilla en volar oleoductos con el fin de estropear la extracción del crudo a manos de empresas multinacionales como práctica militar. Para 1983 esta guerrilla contaba con una sólido apoyo en el Magdalena medio, particularmente, en Barrancabermeja cuna de movimientos sindicales fuertes y en aquellos lugares que estaban en la vía del oleoducto Caño Limón Coveñas “(Sarare, Magdalena medio, Catatumbo, Serranía del Perijá, oriente antioqueño, nordeste antioqueño, sur de Bolívar y Sucre), así como en las regiones del Valle del Cauca y

el sur del Cesar, en las que se conectó con el campesinado y el sindicalismo agroindustrial de la caña de azúcar y la palma aceitera” (CNMH, 2016, p. 147). Para este momento Colombia había dejado de ser un país cafetero y pasó a fortalecer la economía del petróleo el carbón y la coca. En el área agrícola se intensificaron los cultivos de banano y flores.

A partir de 1997 las FARC toman un papel protagónico en el asunto, tal como se observa en la siguiente figura:

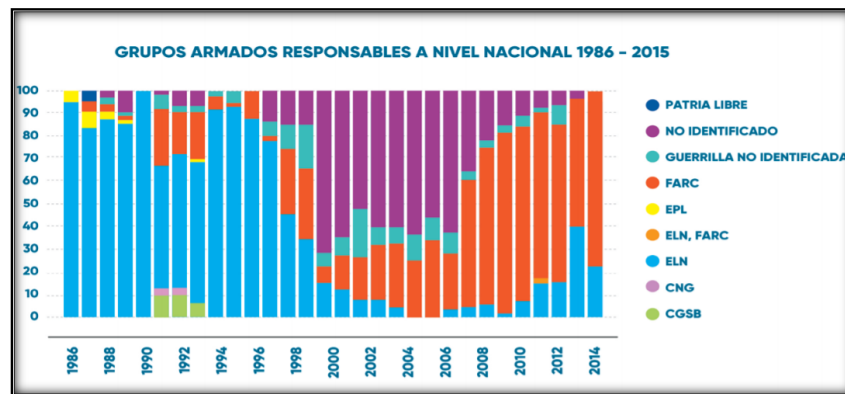


Figura 61. Histórico de grupos armados responsables de ataques a la infraestructura petrolera. Fuente BD Acciones y afectaciones

A partir del ataque al oleoducto Caño-Limón Coveñas (ubicado en el departamento de Arauca, que atraviesa Norte de Santander hasta llegar a la costa caribeña) en junio de 1997, las FARC comienzan a declarar los oleoductos y compañías extranjeras que explotan los recursos naturales como objetivos militares; durante el año 1998 los dinamitaron 114 veces. En 1999 en los primeros nueve meses del año de los 93 atentados reportados 55 se le atribuyeron a las FARC, esta guerrilla señala que su política no es volar los oleoductos del país sino atacar las empresas extranjeras que tienen relación con los paramilitares; para el ejército esto se debe a la importancia económica que había adquirido para la época el crudo y porque además era un punto estratégico para el control de la frontera con Venezuela. A pesar de los sucesos, las compañías extranjeras interesadas en la extracción del mineral aumentan de 44 en 1990 a 77 en 1998 (El tiempo, 1999).

La mayoría de los atentados a las estructuras de hidrocarburos se llevaron a cabo a través de explosivos, al igual que se muestra en la película, donde los guerrilleros en cabeza de la comandante María, orquestan un plan para volar con dinamita la torre petrolera. Los departamentos donde se generaron principalmente estas acciones armadas fueron: Putumayo, Arauca, Norte de Santander, Nariño y Santander. (Fundación Ideas para la Paz, 2020).

El interés que ha tenido el oro negro -como también se le conoce al petróleo- por parte de Estados Unidos es parte central de la trama del filme, en el que se observa una estrecha relación (que no está al mismo nivel) entre los dos países desde la primer escena cuando llega un norteamericano a un pueblo del país a realizar unas pruebas para saber si en el lugar había o no petróleo hasta mostrar la disponibilidad de un ministro para cumplir los deseos de un empresario de la Oil Texas Company. Producto de la pugna por el territorio para explotar u oponerse a la explotación de petróleo y el auge de los cultivos de coca, se han generado masivas migraciones por todo el territorio nacional, situación que también se retrata en la película cuando un grupo de desplazados llega a Nuevo Texas buscando un refugio. Si bien el hidrocarburo no ha sido la principal causa del conflicto armado, controlar los territorios que cuentan con este recurso ha sido fundamental para posicionarse dentro de la lucha armada, en este sentido, sí hay una relación directa entre los dos fenómenos.

En el intro de la película esta interpretación se hace evidente a partir de las imágenes que hacen alusión a un mapa geográfico que enfoca parte de Europa y poco a poco se desplaza hacia América del norte hasta terminar en América del sur donde la cámara hace un zoom in en Colombia. La escena culmina con la bandera de estados unidos en el territorio. El tipo de música empleada es muy acogida por series o películas con temática bélica y patriótica, como en *Rambo 1* y hasta en la serie de los magníficos La bandera americana se ubica en una zona estratégica de extracción de petróleo en donde militares y guerrilla luchan por dominar en la zona. La guerrilla desea tenerla para impedir la extracción y los militares custodian la zona para que los americanos puedan realizar sus estudios sin problemas. En definitiva, aquí se observa una lucha de poderes históricamente protagonistas en Colombia. La música refuerza un sentimiento de patria que funciona como una especie de himno de Guerra y heroísmo.



Figura 62. Fotograma. Golpe de Estado. Sergio Cabrer (1998).

4. FASE ANÁLISIS TEXTUAL FÍLMICO Y MASCULINIDADES

4.1 Descomposición- Découpage

En la descomposición del filme se tuvieron en cuenta aquellas secuencias y escenas en las que se resaltaran masculinidades militarizadas y la relación entre estas a partir de algún giro dramático, en este caso, fue la clasificatoria la mundial del 93 y el partido juego entre Colombia y Argentina.

Secuencia 1: Destrucción de la torre de petróleo y gol de Colombia en el mundial de 1994 contra Paraguay

1. Llegada de personas en helicóptero a un campo petrolero en Nuevo Texas, Colombia para recoger muestras, escoltados por la fuerza armada.
2. Los guerrilleros que observan la situación inician ofensiva armada.
3. Los soldados logran reparar la antena para ver un partido de fútbol justo antes de ser atacados por los guerrilleros.
4. El partido comienza mientras los dos grupos armados están enfrentándose
5. La comandante María se prepara con Carlos para atacar la torre de petróleo y pone dinamita en la torre.
6. En medio de los enfrentamientos los dos grupos hacen todo lo posible para no perderse el partido de fútbol Colombia vs Paraguay

7. El avión que viene a ayudar a la fuerza pública derrumba sin querer la torre de petróleo cuando escuchó por la radio que Colombia había metido un gol.
8. María y Carlos celebran el bombardeo de la torre ella recibe felicitaciones por el suceso, aunque el evento no fue realizado por ella. Un policía y un guerrillero resultan heridos.
9. El comandante guerrillero regaña a su tropa por estar más pendientes del partido que de combatir al imperialismo.
10. La campesina observa que el enfrentamiento le trajo pérdidas materiales.
11. Los guerrilleros vuelven al campamento.

Secuencia 2: La policía y la guerrilla evalúa los daños que resultaron del enfrentamiento mientras que un ejecutivo de la Kansas oil intenta controlar la situación con un comerciante de armas.

12. Los policías después de lamentarse por el daño de la antena llegan al caserío y se encuentran en el cuartel con civiles molestos por la calidad de la antena que había sido regalada por la compañía petrolera americana.
13. Lucía le cuenta a María que está embarazada.
14. Los guerrilleros discuten sobre el resultado del partido
15. En Bogotá Greenfield sobrevuela la ciudad en compañía de un ministro y una traductora, se entera de la torre que volaron en Nuevo Texas, llama a un comerciante de armas.
16. El comerciante de armas después de recibir la llamada comienza sus preparativos para viajar a Colombia.
17. Juanita está cuidando del herido de la policía, el enfermero le solicita al comandante pedir más medicamentos y un repuestos de antena. Colaboración de la población civil con grupos armados
18. Los guerrilleros esperaban que en las noticias apareciera alguna información sobre el combate, pero eso no sucedió.
19. Lucía le cuenta al comandante Felipe que está embarazada.
20. El comandante Felipe acusa a todos de estar más pendientes del partido que del combate, pero los guerrilleros no aceptan la prohibición de no ver más partidos.

Secuencia 3: guerrilla y policía firman una tregua en donde se comprometen parar los enfrentamientos para ver el mundial.

21. María le pide al comandante Felipe que se suspendan las hostilidades con los soldados.
22. María va a la casa de Juana a pagarle los daños causados, por su colaboración con la guerrilla y para la compra de otros víveres, también le entrega la carta de suspensión de hostilidades para que la entregue al sargento García.

23. Juana va al cuartel a llevar la carta de la guerrilla. El sargento recibe con molestia la invitación de los guerrilleros para hacer un cese de hostilidades y suspende el servicio de televisión en el cuartel.
24. El sargento va con el padre a contarle la propuesta de la guerrilla y le cuenta bajo confesión la trampa que les piensa tender.
25. Los soldados se declaran en huelga general por el atraso en sus salarios y la prohibición del sargento de ver televisión,
26. María y el comandante Felipe deciden esconder la propuesta de la tregua a su superior jerárquico.

Secuencia 4: Llegada al pueblo del Titanic

27. Llega al pueblo un hombre con acento español quien trae un prostíbulo mientras va saliendo un grupo de personas desplazadas. El sargento ignora al campesino que pide un lugar para vivir en paz.
28. El cura está en desacuerdo con el ingreso al pueblo del prostíbulo el sargento autoriza el establecimiento a las afueras del caserío.
29. El Titanic abre sus puertas, allí el sargento decide firmar la carta de cese al fuego con la guerrilla.
30. El sargento llega borracho al cuartel y saca la televisión que estaba en el calabozo, restablece el servicio de televisión.
31. El sargento de la policía y el comandante guerrillero comparten con sus tropas los puntos del acuerdo. El primero insiste en la causa revolucionario, el segundo enfatiza en que el dueño del Titanic les va a fiar los servicios del Titanic.
32. Los líderes de los dos grupos prohíben que se diga que es una tregua. Los guerrilleros cantan la internacional.

Secuencia 5: Los guerrilleros intentan esconder el acuerdo de cese al fuego al Mauser

33. Llegada de Mauser y la periodista Bárbara Bertolli al campamento guerrillero.
34. Mauser negocia con el comandante Felipe ofreciendo armas a cambio de la liberación de los ingenieros secuestrados, cuando muestra el potencial de las armas derriba la antena de televisión
35. El soldado costeño molesto se le escapa que están en tregua, Mauser sospecha
36. Mauser le cuenta de sus sospechas a la periodista y se va a averiguar a Nuevo Texas.
37. EL comandante Pepe le comenta a Mauser de la exigencias para liberar a los ingenieros.
38. Los guerrilleros se unen para arreglar la antena de televisión. María y Lucía discuten sobre el embarazo.
39. María y Carlos coquetean y hablan de no ver el partido
40. La periodista le hace una entrevista al comandante Felipe, intenta seducirlo para que acepte el armamento.

41. Los policías ven un partido del mundial en el cuartel, algunas mujeres acuden al lugar a seducirlos
42. Mientras los guerrilleros ven el partido, María y Carlos se escabullen para acostarse
43. La selección Colombia anota un gol contra Perú, guerrilla y policía celebran el suceso.
44. María le cuenta a Carlos que su tío el comandante Pepe esta por llegar al campamento.
45. Llegada del comandante Pepe y encuentro con Carlos
46. Carlos resulta ser un capitán infiltrado del ejército, se escabulle para comunicar a su superior la presencia del comandante pepe.
47. El comandante Pepe se dirige a todo el campamento y felicita a Carlos y la comandante María por la destrucción de la torre.

Secuencia 6: La tregua es amenazada por Mauser

48. Llegada de Mauser al pueblo. El padre cuestiona al sargento por estar de fiesta nuevamente
49. El padre le muestra su descontento al español dueño del burdel
50. Los guerrilleros celebran con una fiesta la victoria de Colombia contra Perú y felicitan a Carlos.
51. Carlos es sorprendido por el comandante Pepe quien le dirige la palabra para pedirle fuego.
52. Carlos le habla a María respecto a cambiar de vida, pero no logra convencerla.
53. Mauser descubre un documento que llegó por fax
54. Los guerrilleros descubren que Carlos huyó del campamento, intentan proteger al comandante Pepe, quien reitera que la negociación de los ingenieros secuestrados se resuelve sólo con dinero.
55. Lucia le reclama a Felipe por no contarle al comandante Pepe que está embarazada.
56. El cuarte inicia con su entrenamiento al día siguiente de estar de fiesta en el Titanic.
57. Carlos destruye el localizador que facilitaba el hallazgo de los guerrilleros para las fuerzas armadas.

Secuencia 7: El negocio

58. Carlos aparece en el entrenamiento de los policías quien es confundido con un guerrillero por su uniforme.
59. Mauser llama a Greenfield y le comenta que los guerrilleros sólo reciben 3 millones de dólares para liberar a los secuestrados, pero a este ya no le importa porque descubre que en la zona no hay petróleo.
60. El Sargento interroga a Carlos y lo encierra en el calabozo.
61. Bárbara la periodista, por instrucciones de Mauser, le cuenta a Felipe que Carlos está retenido. Los guerrilleros creen que hay una violación del acuerdo porque no saben que Carlos es un infiltrado. María se ofrece a comandar la operación
62. Los policías están viendo televisión cuando se enteran de que se está quemando una edificación.

63. María entra al cuartel y se encuentra con Carlos encerrado quien le confiesa la verdad; ella sale del cuartel.
64. El sargento se da cuenta que la quema de la casa es una trampa de los guerrilleros, inicia el combate, pero termina pronto cuando María ordena el retiro
65. Los policías encuentran a Pinto tirado en el piso, él se queja de los guerrilleros porque dañaron el televisor.
66. Mauser llega al cuartel enfatizando en la ruptura de la tregua por parte de los guerrilleros, se ofrece a ayudar al sargento.
67. Bárbara le comenta a Mauser que el negocio de las armas está a punto de finalizarse a causa de la ruptura de la tregua, este tiene planeado algo más para romper definitivamente con la calma
68. El sargento se prepara con sus hombres para el combate, Mauser les muestra en dónde está el campamento.
69. Los policías inician el ataque en el campamento de los guerrilleros y le dan al televisor y lo destruyen

Secuencia 8: Las negociaciones

70. Álvarez al día siguiente de la emboscada le cuenta al sargento que el problema principal es el partido de Fútbol Colombia-Perú
71. El sargento escucha que el padre del pueblo se va a marchar porque acusa a la policía de romperá la tregua y busca retenerlo
72. El Dueño del prostíbulo le propone algo al padre que lo hace quedarse
73. Guerrilla y policía se encuentran en la cancha del fútbol del caserío. El dueño del prostíbulo y el cura son los mediadores se disputan quién entra primero al campo.
74. Juana está cuidando a García quien se encuentra en estado delicado de salud; le pide que llame a Antonio el hijo de Juana.
75. La guerrilla acepta que la policía ingrese al campo primero, piden que Mauser sea el observador internacional
76. El sacerdote propone que la periodista sea la testigo del desarme de los dos bandos.
77. Las organizaciones armadas, las prostitutas y el ejército entran a la iglesia donde se transmitirá el partido de fútbol.
78. La guerrilla exige la liberación de Carlos, aún no saben que él es un infiltrado, la policía pide la liberación de los ingenieros, pero Mauser se opone a que todo esto se haga gratis
79. El policía Luis Pinto muere; guerrilla, policía y prostíbulo asisten al entierro.
80. Conversación entre un policía y un guerrillero
81. El cura y el dueño del prostíbulo socializan las fases del acuerdo entre guerrilla y policía, se procede con la entrega de armas.
82. El padre se entera que Lucía está embarazada, pero no está casada con Felipe
83. Policía y guerrillero se unen para reparar la televisión.
84. El padre casa a Lucía y Felipe, guerrilla y policía celebran a los recién casados

85. El sargento llega al calabozo a liberar a Carlos, este se niega a dejarse llevar; una mujer del prostíbulo le revela la verdadera identidad de Carlos y su puesto como Capitán de la Policía.
86. Bárbara y Mauser transportan las armas entregadas por la guerrilla y la policía, conversan sobre su fallido plan.
87. Carlos y el Sargento hacen una coartada para que nadie descubra su identidad María se acerca a hablarle.
88. El guerrillero y el policía arreglan la televisión. Los guerrilleros discuten sobre las palabras de Maradona.

Secuencia 9: el acuerdo se pone en marcha

89. Inicia partido Colombia-Argentina
90. María y Carlos discuten por su mentira
91. Colombia anota el primer gol
92. Finaliza el primer tiempo y el sargento va a soltar al capitán Carlos, pero de nuevo se rehúsa.
93. En el entremedio del partido llega una comisión de salud a vacunar a todos.
94. Felipe y Mauser discuten sobre el acuerdo fracasado entre las dos partes. Mauser le reclama por el pago de los Stinger que estallaron en la emboscada de la policía
95. Las mujeres del titánica bailan dentro de la iglesia
96. Colombia va ganando 1-0, inicia el segundo tiempo y Colombia mete el segundo gol
97. María continua el interrogatorio a Carlos. Colombia mete el tercer gol a Argentina. EL público celebra.
98. Colombi mete el cuarto gol. Todos los asistentes comienzan a cantar la gota fría de Carlos Vives.
99. Colombia mete el quinto gol. Todos cantan Soy colombiano de Silva Villalba.
100. Todos los asistentes celebran la victoria de Colombia. Suena el himno nacional.
101. El dueño del prostíbulo le entrega una parte de las ventas al padre y por su colaboración.
102. El sargento y los policías van borrachos a la tumba de Pinto y le cuentan el resultado del partido.



Secuencia 10: Juntos por la tricolor



103. Guerrilla y ejército van a celebrar la victoria en el bar El Titanic, el sargento y el comandante están sentados en un mesa tomando y lanzándose elogios. El sargento le confiesa a Felipe que Carlos es realmente un infiltrado de la policía.
104. María encuentra a Carlos y lo libera, planean escapar juntos.
105. Felipe le pregunta a María por Carlos y le revela que ya sabe que es un infiltrado.
106. María le dice a Carlos que Felipe lo está buscando porque descubrió la verdad
107. Carlos llama por radio a su General y le solicita la baja del servicio; huye con María



108. Policía y guerrilleros amanecen con guayabo al día siguiente, se preparan para volver a tomar las armas
109. Los dos grupos armados comienzan a discutir por el dominio del televisor, en la discusión lo rompen.
110. Se reinician de nuevo los enfrentamientos, policía pide refuerzos al helicóptero
111. Cuando el sargento ve que vienen 6 helicópteros a bombardear a los guerrilleros, les empieza a disparar para ahuyentarlos y que los guerrilleros pudieran escapar.
112. El sargento llama por radio a uno de los helicópteros y le miente sobre la presencia de guerrilleros en el territorio.
113. Los guerrilleros en agradecimiento intentan suspender del ataque de unos miembros camuflados, pero ya están acorralados.
114. Felipe se logra comunicar con un guerrillero y le alcanza a ordenar que bajaran las armas. Todos se ríen.
115. Un soldado interpela al sargento sobre el motivo de haberle avisado a los guerrilleros de los helicópteros.
116. Noticia de los ingenieros liberados cuentan a la prensa cómo se escaparon
117. Mauser pelea con alguien por teléfono respecto a su comisión en las armas que no pudo vender
118. Entrevista al señor Greenfield donde manifiesta que la Kansas Oil Company se queda en Colombia, pero no en Nuevo Texas.
119. Los niños están jugando un partido de fútbol mientras los policías los observan, en un lanzamiento, golpean con el balón la torre de petróleo derribada y comienza a brotar petróleo
120. María y Carlos van por el río y se dan cuenta que está sobrevolando un helicóptero, se quitan la ropa y se meten al río, pasan desapercibido.




4.2 Estratificación-Descripción

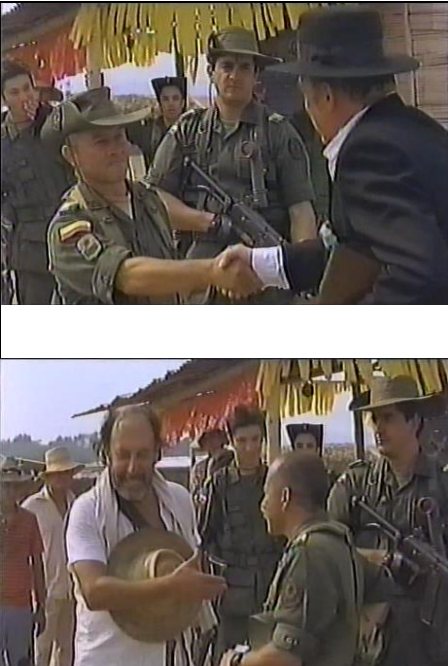
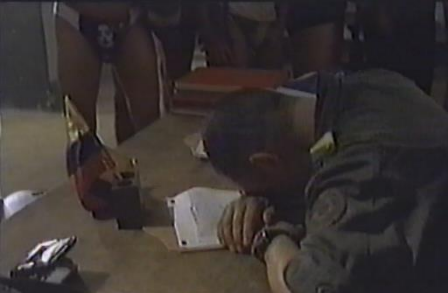
Escena	Resumen	Fotograma	Descripción- Estratificación
--------	---------	-----------	------------------------------



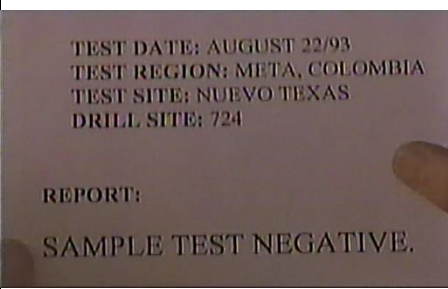
<p>1:00 – 3:14</p>	<p>En el intro de la película las imágenes hacen alusión a un mapa geográfico que enfoca el continente parte de Europa y se desplaza hacia América del norte y termina en América del sur donde la cámara hace un zoom en Colombia, la escena culmina con la bandera de estados unidos. ¿qué dice la música de esto? ¿qué implica esta bandera como cierre? Todo en relación con el conflicto armado en Colombia</p>		<p>Este tipo de música es muy utilizada por series o películas con temática bélica y patriótica, la Podemos referenciar en Rambo 1, en la serie de los magníficos e incluso en una serie llamada lobo del aire.</p>
<p>3:15- 17:40</p>	<p>En algún lugar de Colombia están realizando pruebas para extraer petróleo, llegan estadounidense a recoger las muestras, son fuertemente custodiados por la policía. Apenas se retiran del lugar inicia el enfrentamiento entre guerrilla y policía. Prestar atención a la presentación de los personajes: el comandante al mando de la policía, el comandante de la guerrilla y carlos... ¿qué va pasando en medio del enfrentamiento con la antena que transmite el partido col-paraguay.</p>		<p>Cámara con movimientos rápidos y tomas con cámara en mano para dar la sensación de primera persona en visión subjetiva. Se nota también que a los líderes de cada bando se muestran en un contrapicado muy sutil, pero en general, los encuadres muestran al líder delante y los soldados detrás de él, creando fotográficamente una ilusión de triangulo de poder. Sus uniformes también dejan identificar fácil y claramente cual bando es cual, los militares con uniformes limpios y nuevos incluso con armas y equipos de comunicación mejor dotados, y la guerrilla con ropa vieja y desgastada con escasos equipos, que apenas cumplen su función. La iluminación es completamente natural, para la época de la película los elementos técnicos eran escasos o incluso costosos de adquirir. Por ello se grababa</p>



			todo de día y sobre todo a medios días la luz es cenital vemos ciertas sombras en el rostro y los detalles son duros, no hay una iluminación que defina el encuadre.
18:37-19:33	Un guerrillero herido le preocupa más que Paraguay casi le hace un gol a Colombia que su estado de salud. El comandante Pepe los riñe porque a los guerrilleros les preocupa más el mundial que las causas políticas que están defendiendo.		Un plano medio donde el detalle importante son las expresiones y da la sensación de charla íntima, tensa y muy de mando.
20:06-20:56	Los policías llegan más preocupados por el marcador del partido que por la torre de petróleo que los guerrilleros volaron, el único que se interesa por esos asunto es al sargento García.		Luz natural, casi que en un 100% de la escena, apreciamos una luz blanca en la pared que realmente resalta muy pocas cosas de la escenografía pero que funciona para tapar lo que posiblemente podría ser una pérdida de luz que la misma cámara no logra identificar. Por ello la calidad y las texturas de el vestuario no es tan clara.




22: 00: 23:20	Greenfield sobrevuela la ciudad con su asistente y un ministro de Colombia, quiere construir la oficina de la Kansas oil en el parque nacional. Cuando se entera de que volaron la torre de petróleo en Nuevo Texas hace una llamada con la que pretende solucionar el asunto.		Un plano medio, y un tiro de cámara medio contrapicado, bien utilizado este recurso con los personajes aquí expuestos. Pues a diferencia de los demás de Nuevo Texas ellos son los que más poder social y gerárquico ejercen. Así que en cuanto al lenguaje audiovisual esta bien planteado y presentados. De luz nos regimos por la luz que entra únicamente por las ventanillas del helicóptero. Un ruido característico por el vehículo pero se siente que es un sonido pre grabado. No suena natural se siente sobre puesto en la edición. Que aquí pasa a un segundo plano porque la fuerza esta en el diálogo pero que si es notorio para un odio más educado en lo audiovisual.
23:32 – 23:45	Presentación del personaje de Mauser. Este es el personaje al que llama Greenfield, se encuentra en Roma, prestar atención a los encuadres de las armas. Poner atención a la música, al parece es la misma del intro.		La música, es dramática parecida a la del intro refuerza un momento que puede llegar a ser tensionante o explosivo más adelante. Referencias claras en la utilización de este personaje las podemos ver en “milla 22” o “cop land” el movimiento de cámara que hay del personaje y nos quedamos en un plano general con los misiles no da un guiño de que esto es un material valioso y que todo lo de la mesa regira acciones más adelante. Igual aquí seguimos trabajando con luz natural. Muy dogma 95 lo que hemos visto hasta este punto de la película. Escasos recursos técnicos, incluso escases de audio comparado con la tecnología de hoy. Pero que era la calidad máxima de aquellas cintas de grabación sonora.



25:00 – 25:30	Lucia le cuenta al comandante Felipe que se encuentra embarazada, en un primer momento no lo recibe de buena manera porque debe consultar el embarazo con otras personas de alto rango en la organización. ¿qué dice su posición y expresión corporal?		Luz muy escasa para esta toma, se pierde el fondo general, contexto de ambiente por las falencias técnicas fotográficas. La solución es tomas cerca del fuego para dar a entender que estamos en un bosque. Pero aun así perdemos detalles, entorno y expresiones corporales que solo las solucionan con dialogo. Expresión corporal de poder primero que todo, de autoritarismo frente a una mujer preocupada y con dudas.
26:10- 27:15	Los guerrilleros se declaran en asamblea permanente ante la prohibición de su comandante para ver los partidos del mundial.		Se desarrolla un plano medio corto utilizado mucho en esta película para acentuar acciones de tensión entre personajes. Pero su fuerza queda completamente recargada al dialogo. La luz es casi nula perdemos detalle en todo el encuadre, fotográficamente es un error, pues la naturalidad del personaje se pierde y nos desarrollan un acto dramático muy novelesco pues la intensidad se tiene que sobre actuar para entregar un mensaje o emoción al espectador.
31:45 – 34:15	Después de recibir la carta del cese de actividades por la guerrilla mientras duran los partidos del mundial, el comandante de la policía no consiente con la propuesta, la tropa del sargento de policía se declara en huelga general. ¿cómo se comporta la tropa frente al comandante?		Escena con luz escasa para la escenografía, pasamos de una oscuridad del monte a una oscuridad en el corregimiento, que a pesar de contar con luz, no es la adecuada para las exigencias técnicas de la cámara, se pierden detalles del entorno.

<p>35:00-37:05</p>	<p>Llega el prostíbulo El titánica al pueblo coincide además con la llegada de un grupo de desplazados. Ver la relación que hay entre la prostitución con la extracción del petróleo. Analizar el gesto del policía que le da la mano al comerciante pero no al desplazado. Fijarse en los diálogos y la posición que asume el comandante de la policía con los dos hombres .</p>		<p>Luz natural de medio día se ve una luz fuerte sobre las cabezas de los personajes, incluso es tan cenital que de frente se genera un sombra general en el cuerpo del personaje. Esto quiere decir que es luz de medio día y que tampoco contamos con un reflector flex para rebotar la luz hacia el personaje. Incluso el orquillado del fondo, se nota bastante “brumoso” es un tipo de efecto que produce el lente y da le sensacion de humo hacia el fondo en los arboles. Sonoramente tenemos un ambiente muy fuerte, un entorno de pueblo muy marcado, pero que no afecta en el dialogo de los personajes, aquí ese ambiente narra y se convierte en un aliado de la escena.</p>
<p>39:30-40:20</p>	<p>El sargento después de embriagarse decide con mucha dificultad firmar la carta de la subversión.</p>		<p>Nuevamente la escasa luz nos da perdida de escenografía, no identificamos por completo la oficina que es el entorno natural del comandante, así que perdemos información que nos puede dar detalles semioticos, nos quedamos con una luz natural y una fueete artificial al lado izquierdo para mostrar la mesa y la cara del personaje, pero todo su fondo queda completamente retirado de la toma.</p>

51:30-52:56	Después de ser evidente el romance en secreto entre María y Carlos, este observa que el comandante Pepe (un alto mando subversivo) llega al campamento, Carlos se aleja para llamar a su superior del ejército, se evidencia que es un infiltrado de la policía, que llama para indicar que el comandante Pepe (un alto dirigente guerrillero estará en el campamento). Prestar atención a la música con la que inicia la escena.		Una música heroica utilizada mucho en películas con temática militar o de conquista, llamada por algunos compositores “música de campaña” son tonos y ritmos inspirados en los antiguos cantos romanos para motivar a las tropas antes del enfrentamiento. Más adelante eso se transformo y a cada acción militar representada en el cine se le asociaba un ritmo característico. luz natural lo que posiblemente puede ser un amanecer, por la tonalidad de azul que genera el plano. Ambiente sonoro natural que nos ha acompañado en toda la película con ese entorno a selva, a ruralidad a mucha naturaleza, lo que deja en claro que estamos en una zona muy apartada de las grandes urbes.
1:01:51-1:03-21	Mauser llama a greenfield a decirle que los guerrilleros no aceptaron el trato de las armas a cambio de la liberación de los ingenieros, justo en ese momento recibe una carta donde le dicen que en nuevo Texas no hay petróleo, por esta razón, a greenfield no le interesa seguir la negociación. Prestar atención a la actitud de la acompañante y los diálogos que expresan el interés que tiene el americano en Nuevo Texas.	 	Imagen del extranjero producida como superioridad, tiro de cámara contrapicado, al igual que en la escena del helicóptero.

<p>1:13:12 - 1:14:30</p>	<p>Para que el partido se transmita todas las masculinidades pactan, incluso la del padre y la del dueño del prostíbulo quienes al principio no se llevaban bien, estos dos personajes serán indispensables para mediar entre los dos grupos armados. Prestar atención a los diálogos entre los grupos para ver si el filme produce diferencias entre estos y observar cómo son producidos cada uno según los encuadres.</p>		<p>A pesar de estar en negociaciones cada grupo tiene ideales fuertes y requerimientos a los cuales poco ceden. Se presentan a los guerrilleros audiovisualmente de en una misma toma con paneo de cámara buscando al personaje que habla sin tener ningún corte en la secuencia. Poca sonoridad en esta escena, quedamos sujetos al ambiente natural, escuchamos un himno de fondo a modo de tonalidad de infantería, pero no nos da una sincronización con los comentarios de los comandantes. La música va por una narración heroica y los diálogos van más por el camino de rabia y jocosidad. Hubiese sido mejor un solo ambiente natural y recargar la tensión en acciones y diálogos mejor planteados. Sin luces ni apoyos reflectivos luminosos. Seguimos utilizando visualmente la luz natural del sol.</p>
<p>1:17: 58- 1:20:37 -</p>	<p>Después de que policía y subversivos se unen para enterrar al agente Pinto, un personaje que aparece herido al inicio de la película por los subversivos, se disponen los dos grupos armados a realizar los actos protocolarios para realizar el cese al fuego mientras dura el partido Argentina-Colombia en las eliminatorias del 93. Prestar atención al cuerpo de los dos bandos cuando entran a la cancha.</p>		<p>Ningún efecto sonoro, solo diálogo y cuando no hay diálogo escuchamos las acciones de los personajes con el famoso ruido blanco generado por las citas de audio cuando no se registra una onda sonora o vocal. Ya se nota por la escasa luz del sol un tipo de grano o ruido fotográfico que mancha la imagen, esto se produce cuando se configura el lente de la cámara para recibir la mayor cantidad de luz, pero si no existe esto se convierte en el famoso “grano de fotografía”</p>

			
1:23:45 - 1:24:38	Entre los acuerdos con la guerrilla se encontraba liberar a Carlos porque desconocían su verdadera identidad, cuando el comandante de la policía se dirige a liberarlo, se entera de la verdad. Las masculinidades se adecuan según la posición jerárquica que cada uno tiene; a Carlos le cambia la voz cuando se sabe la verdad.		Luz artificial reducida a los bombillos propios de la edificación. Que genera un entorno de misterio y tensión que para la película no tiene cabida, pues aquí no hay misterio y terror, son acciones de personajes que cambian de actitud, así que volvemos a tener pérdida de narración semiótica. Y la fuerza de las acciones se alcanzan a perder, no hay luz no hay ambiente sonoro.
1:24:58 - 1:25:50	Mauser se da cuenta que fue Carlos quien mandó a detonar las armas stinger en el campamento de los guerrilleros y le daña su negocio de la guerra. El capitán encubierto lo enfrenta, el comandante de la policía insiste en defender que es un organismo internacional, le preocupa lo que vayan a pensar en Europa.		Escena en plano medio a Carlos con pecho derecho, lo que le da una sensación de poder y superioridad y el comandante se reduce no solo en altura, pues la cámara y el enfoque principal es hacia Carlos diferenciando también la jerarquía de poderes.

<p>1:30:31 - 1:31:55</p>	<p>Mientras se está transmitiendo el partido Colombia-Argentina, Carlos intenta explicarle a María que se infiltró en la guerrilla siguiendo un orden pero que luego se enamoró de ella y le tomó aprecio a los otros guerrilleros, por esta razón, destruyó el localizador para que no los mataran a todos. ¿cómo toma María esta situación? Para María la masculinidad legítima es la encarnada por los subversivos no por la policía.</p>		<p>Planos medios donde los dos personajes desarrollan el drama de la relación y primeros planos de criscross típico de las series y sus diálogos que funciona bien, porque más que un drama se plantea una narración de dos donde el cambio de plano expone las actitudes muy diferentes y marcadas en cada personaje. Los muestran a la misma altura cosa que está bien, pues en ese universo de conflicto están en una misma posición, no tenemos banda sonora, pero sí un ambiente de partido al fondo que saca de contexto un poco a la intensidad del diálogo.</p>
<p>1:41:53 - 1:43:18</p>	<p>Después de la histórica Victoria Colombia 5 Argentina 0 de las clasificatorias al mundial del 93 guerrilleros y policía se embriagan, el sargento de la policía y el comandante de la guerrilla cuerda soltar a Carlos, se comienza a expresar frases de cariño y le confiesa que Carlos es un espía de la policía</p>		<p>Luz reducida al ambiente y a la lámpara de mesa, vemos caras mitad iluminadas y mitad oscuras, volvemos a ver un planteamiento errado de la escena pues aquí no se rige el misterio o el miedo, así que mostrar medias caras se sale de contexto audiovisualmente y no tiene sincronía con la conversación.</p>



1:55:08 - 1:56:18	El sargento de la policía salva a los guerrilleros de un bombardeo, mientras están hablando de la necesidad de la guerra para mantener sus trabajos unos niños están jugando futbol en la torre derribada, cuando le pegan con el balón comienza a brotar petróleo. Los subversivos desde lejos alcanza a notar la situación. Los dos bandos se alegran porque esta situación significa que seguirán teniendo trabajo.		Nuevamente la escena se caracteriza por la naturalidad del ambiente sonoro, solo escuchamos de fondo una música de trompetas al estilo mambo, que no refuerza nada de la escena si no que sirve de transición a la escena final de la película.
1:56:18	María y Carlos deciden fugarse juntos para vivir su romance lejos de las estructuras militares.		Luz natural evidentemente y una tonalidad de colores tierra que se ve reflejada a lo largo de toda la película excepto cuando se graban amaneceres o anocheceres donde la luz da una tonalidad natural azul. Pero que la sensación sigue siendo la misma, entornos naturales de altas temperaturas y por la humedad que vemos en los cuerpos de cada personaje, un sitio con mucha humedad.

Tabla 6. Escenas seleccionadas para el análisis cinematográfico de *Golpe de Estadio*

4.3 Recomposición-interpretación

4.3.1 Masculinidades patrióticas y coloniales

En el filme *Golpe de Estadio* las masculinidades militarizadas no sólo están intersectadas por la guerra, sino también se entretajan, reconfiguran y reiteran a través del fútbol, así se fortalece una representación de un “nosotros” vs un “otros” la cual se produce como dicotómica y excluyente donde se defienden concepciones del mundo; bien sea del lado de

la subversión o de la protección del orden. Al inicio de la película se evidencia la confrontación armada que surge a partir de una disputa por el territorio donde se encuentra una torre de petróleo en medio de un caserío de algún pueblo colombiano; sin embargo, estos aires bélicos se irán transformando cuando el fútbol, discurso reiterativo en la producción de identidad colombiana, sea el detonante de los arcos dramáticos que trastocarán diferentes masculinidades militarizadas empapadas además por el colonialismo y el patriotismo.

La escena 3:15-17:40 muestra la escenografía de un pequeño pueblo de Colombia, allí se escuchan voces en inglés y se observan unas personas que recogen muestras para saber si en el lugar existe algún yacimiento petrolífero, están custodiadas fuertemente por la policía. En esta escena se presentan los personajes principales: el sargento de la policía, el comandante de la guerrilla, María; una comandante guerrillera y Carlos un infiltrado Policía, que se hace pasar como guerrillero con el objetivo de dismantelar esta guerrilla. Este último, a pesar de posar como el personaje principal, el encuadre de manera sutil lo deja en los márgenes porque otros personajes terminan llamando más la atención del lente de la cámara (lo mismo que sucede en *El río de la tumbas*). El romance con María será el motor para que Carlos revele su verdadera identidad; a pesar del problema que genera en la pareja, este se resuelve y los dos personajes al final, deciden escapar juntos. Esta no es una masculinidad que me haya llamado la atención como sí lo lograron hacer otras en la pieza audiovisual, por lo tanto, no se profundizará demasiado en este personaje.

En la escena anteriormente descrita se observan a los líderes de cada bando en un plano contrapicado muy sutil, los encuadres los ubican al mando; adelante y los soldados detrás, en este sentido la fotografía genera una ilusión de triángulo de poder. Sus uniformes también dejan identificar fácil y claramente los bandos: los militares con trajes limpios y nuevos, con armas y equipos de comunicación mejor dotados, y la guerrilla con ropa vieja y desgastada con escasos equipos, que apenas cumplen su función. La iluminación es completamente natural, para la época de la película los elementos técnicos eran escasos o incluso costosos de adquirir. Por ello se grababa todo de día y sobre todo a mediodía la luz es cenital vemos

ciertas sombras en el rostro y los detalles son duros, no hay una iluminación que defina el encuadre.

Cuando el helicóptero que lleva a los extranjeros despegar, la guerrilla inicia su ataque para derribar la torre con explosivos, el enfrentamiento se da en medio de la distracción de los soldados de ambos grupos; más preocupados por el partido para las eliminatorias del mundial, donde Colombia se enfrentó a Paraguay, que por la situación de violencia de la cual son protagonistas. En medio de la confusión y la distracción, un helicóptero de las Fuerzas Armadas, por equivocación, bombardea la torre de petróleo. Es así como el director introduce y expone el conflicto armado por medio de la caricatura del guion para no mostrar su crudeza. Esta jocosidad del texto muestra toda una secuencia de acciones enmarcadas y regidas por una tragicomedia como lo puede llegar a ser un partido de fútbol, no se ve sangre ni heridos de forma explícita, pero se nota que sonoramente se trasmite una sensación de incertidumbre y tensión en el ambiente que están viviendo. Es una manera inteligente de mostrar una problemática; analógicamente: la lucha es de dos bandos, al igual que en un partido, uno sale ganando y el otro derrotado. En esta oportunidad la guerrilla termina celebrando gracias a la acción equivocada de su enemigo.

En medio de diferentes sucesos las antenas de comunicación de la guerrilla y la policía terminan destruidas, esto se convierte en la principal preocupación de los soldados de base porque no quieren perderse ningún partido. A pesar de la negativa de sus mandos, esta situación será fundamental para retar estas masculinidades y develar la fragilidad de su actuación.

El Sargento de La policía está interpretado por el actor César Mora, el mismo cantante de la reconocida canción de salsa *Canela*; reconocida por haber sido la favorita de Jaime Garzón (periodista colombiano asesinado en 1999), presenta variaciones importantes respecto a la performatividad de su masculinidad. Al inicio del filme este personaje se muestra aguerrido, fuerte; a pesar de su baja estatura, la violencia con la que actúa su corporalidad se logra imponer como dominante porque es aceptada por los subordinados. Este personaje se

presenta al inicio del filme cuando dirige a la tropa para evitar que la torre de petróleo sea volada. Al finalizar el ataque llega con su tropa a la unidad de Policía que se encuentra instalada en el pueblo. En la escena 20:06-20: muestra a los policías en la estación más preocupados por el marcador del partido que por los hechos acontecidos; el único que está pensando en ese asunto es al sargento.



Figura 63. Fotograma Golpe de Estado. Sergio Cabrera (1998)

En el fotograma anterior se observa la fuerza performativa de su corporalidad; aunque pequeña, logra intimidar a los policías que tiene a su mando; con voz autoritaria y grosera, y parado sobre una banca a forma de atril le habla a su comando a forma de regaño, incluso impone castigos a uno de los soldados para que los demás lo tomen como advertencia y se centren y custodiar y seguir con la seguridad de la zona. Aunque también le importa el partido, es algo que deja fácilmente en un segundo plano, con estas actuaciones el sargento deja claro siempre su posición de mando y poder. La toma en picado exhibe la composición de su corporalidad y le otorga ese aire cómico y ficcional a la masculinidad que pretende sostener.

El comandante guerrillero al mando es Felipe se presenta como un hombre con temperamento, pero con formación política de bases marxistas, inspirado en la revolución cubana, elementos que marcan una diferencia con la masculinidad militarizada del Sargento García. En la escena 18: 37- 19.33 se evidencia la posición de mando del comandante

guerrillero, quien se erige como una masculinidad ejemplar dentro de sus filas, lo cual se confirma cuando llevan al campamento a un guerrillero herido al que le preocupa más el hecho de que Paraguay casi le anota un gol a Colombia que su estado de salud. Esta autoridad riñe a todos sus subalternos por estar más interesados en el mundial que en la lucha política y militar que persiguen. Es una masculinidad que se produce a partir de sentimientos filantrópicos donde su entrega se hace más valorada por sus bases ideológicas y sociales. En esta escena el hecho de que el comandante este sobre el guerrillero herido es una señal de poder y autoridad, un plano medio donde el detalle importante son las expresiones y da la sensación de charla íntima y tensa. El guerrillero a pesar de estar herido sólo muestra su preocupación por el partido y por la lucha política que se podría dar si Colombia pasa al mundial que se jugaría en las venas del imperialismo.

A pesar de su posición, el comandante Felipe reafirma otras masculinidades que le son ejemplares y a las cuales siente que debe informar incluso situaciones personales. En la escena 25:00 – 25:30 Cuando Lucia (su compañera) le cuenta que está embarazada, su expresión más que de alegría es de preocupación por aquello que va a pensar el comandante Pepe, un español que lidera la lucha armada en Colombia. Luz muy escasa para esta toma, se pierde el fondo general, muestra en un primer momento una expresión de autoritarismo frente a una mujer preocupada y con dudas, aquí no se muestran como guerrilleros, sino como una pareja del común que afronta una situación inesperada y que pone sobre la mesa de manera sutil el tema de los embarazos al interior de la guerrilla; sin embargo, esta escena encuadra a los guerrilleros como seres humanos que pueden ser sentimentalmente afectados; de esta manera son producidos como cuerpos llorables cuyas vidas importan, no como monstruos o máquinas de matar. Probablemente esta sea la intención de su director quien fue guerrillero del EPL.

Las masculinidades de los mandos (policía y guerrilla) están marcadas por sus posturas e ideales sólidos, personajes con motivación hacia un mismo objetivo enmarcado en aquel sentimiento de “hacer patria” pero con diferentes corrientes ideológicas que los ubica a uno como protagonista y al otro como antagonista, aunque estas son posiciones de transición por

las que van y vienen en la historia; es decir, que no son lugares fijos como sucede en otras películas. Estas masculinidades se verán amenazadas con el fortalecimiento del interés de las bases guerrilleras y militares para ver los partidos de las eliminatorias al mundial del 94.

Los guerrilleros en la escena 26:10-27:15 se declaran en asamblea permanente ante la prohibición de su comandante para ver los partidos del mundial; el detonante de nuevo es el fútbol. La corporalidad de uno de sus compañeros de armas se configura audiovisualmente a una misma altura, no como subordinado. Ante la orden, se erige de manera provocativa con miradas fijas, voz fuerte y posición de enfrentamiento marcada por un plano medio corto que en esta película se usa para acentuar acciones de tensión entre diversas masculinidades; aunque su fuerza queda completamente recargada al diálogo. La luz es casi nula perdemos detalle en todo el encuadre, fotográficamente es un error, pues la naturalidad del personaje se pierde y nos desarrollan un acto dramático muy novelesco, la intensidad se tiene que sobre actuar para entregar un mensaje o emoción al espectador. El reto surge efecto porque el comandante Felipe acepta enviar una carta a la Fuerza Pública para proponer la tregua.

En la escena 31:45 - 34:15 la primera reacción del Sargento García al recibir la invitación de sus enemigos es de enojo y rechazo contundente, posición que no es aceptada por la tropa quienes al igual que los guerrilleros, se declaran en huelga general, situación que extraña al superior porque estas acciones políticas no se esperen de las Fuerzas del Estado caracterizadas más por la obediencia, idea performativa que se confirma con el rostro de extrañeza del superior cuando escucha las exigencias de sus subalternos. En esta escena se pasa de la oscuridad del monte a la oscuridad en el corregimiento, que, a pesar de contar con luz, no es la adecuada para las exigencias técnicas de la cámara que producen una pérdida de detalles y de la escenografía, lo que hace difícil una interpretación semiótica del entorno.

El fútbol de nuevo aparece como detonante que usan los policías para exponer de paso una lista de inconformidades que al parecer todos tenían, pero no se atrevían a manifestarlas. El hecho de no querer la guerra y preferir ver un partido de fútbol termina por reiterar estas masculinidades a partir del discurso patriota y de identidad colombiana, donde los dos bandos

consideran que sus luchas se mueven a partir de las construcción discursiva de aquel sentimiento que se despierta en un partido de fútbol y que termina por permear hasta a los comandantes.

Aceptar el cese de las hostilidades no fue una decisión fácil para el Sargento García porque esta acción también podría poner a tambalear su masculinidad. En la escena 39:30- 40:20 después de embriagarse en el prostíbulo que llega al pueblo, decide firmar el acuerdo propuesto por la subversión. En este caso, el licor se convierte en el impulso que le facilita ceder y firmar la carta, devolver el televisor que les había quitado a sus soldados, cuando se declararon en huelga, y liberar del castigo impuesto a un Policía. Este personaje atravesado por una personalidad egocéntrica y llena de gallardía es trastocado en vista de la revelación de su pelotón que no le deja otra opción más que ceder porque su posición de mando está en juego. Este es un giro que influye en su masculinidad. A partir de este momento el Sargento es producido como un ser humano con problemas, al que no le pagan a tiempo su sueldo y el cual comienza a usar los servicios del burdel que ha llegado al pueblo.

El sentimiento patriótico que por lo general mueve a los soldados, no sólo se observa en la guerra, también puede ser contenido en un partido de fútbol, una izada de bandera de un colegio o en un desfile militar, donde la patria se produce como femenina para justificar la necesidad de protección y defensa por parte de las masculinidades militarizadas (armadas o no) porque se considera incompleta, nunca es una Nación plena. Sobre este discurso se ha desarrollado la guerra en Colombia y las masculinidades, a partir de esa la idea ficcional de “luchar por la causa”, independientemente de lo que se considera como tal. Esta idea ha sido en parte subvertida por las guerrillas quienes han abierto el espacio de la guerra a diferentes corporalidades lo cual desdibuja el arquetipo del guerrero reflejado en la figura del macho-hombre-viril-aguerrido. En este sentido, las masculinidades militarizadas también son ejercidas por mujeres; muchas veces se han masculinizado para alcanzar el estatus y ser vistas como guerreros, en particular cuando se ejerce un puesto de mando y así, ganarse el respeto de los subalternos (Dietrich, 2014; Neira, 2020). Todas estas masculinidades defienden la idea de ser representantes de los más altos valores patrióticos: Los policías como héroes que

entregan todo para proteger la Nación del comunismo y los guerrilleros quienes luchan por curarle el vicio del capitalismo que enferma la patria.

El carácter performativo del llamado a “hacer patria” ha sido tan fuerte en Colombia que incluso existe el *Decreto 1967 de 1991* conocido como la Ley de símbolos que obliga a izar la bandera en las fechas patrias y una religiosa, que casi se camuflan como acto reiterativo del colonialismo criollo levantado sobre bases racistas las cuales justifican la intervención a los territorios de comunidades negras e indígenas: *20 de julio*, día de la independencia de Colombia; *7 de agosto*, día de la batalla de Boyacá; *12 de octubre*, día de la raza; *11 de noviembre*, Independencia de Cartagena y el *12 de junio*; con la fiesta nacional del Sagrado Corazón de Jesús. En las películas que he analizado, todas tienen la figura del cura católico muy presente, por poco, es uno de los protagonistas y, al menos en *El día de las Mercedes* y en *Golpe de Estadio* hay escenas donde la imagen del sagrado corazón tiene un lugar importante dentro del encuadre. Esta diada entre catolicismo y colonialismo se observa fácilmente en el lema de la Policía Nacional: ***Dios y Patria***.

El artículo 10 del nombrado decreto llama la atención no sólo por la solemnidad que les atribuye a los símbolos patrios sino también por la marca religiosa-católica que pone en evidencia el Estado confesionario colombiano a pesar de contar con una Constitución laica donde la libertad de cultos es uno de los derechos que allí se invocan:

“(…) al izar y arriar la Bandera Nacional se autoriza tocar el Himno nacional y si fuere el caso, entonarlo por los colegios, escuelas y ciudadanía en general, con acompañamiento musical y sin él. Esta autorización se hace extensiva al rendir honores al Santísimo Sacramento, actos solemnes relacionados con la educación y certámenes deportivos”.

La exaltación patriótica se configura como una obligación hasta para los docentes en el artículo 13, el cual establece que tanto educadores como padres de familia están constreñidos a fomentar el culto hacia los símbolos patrios, confirmado por el parágrafo que le sucede:

“Como refuerzo a este culto, mínimo una vez al mes se efectuará un acto en el cual el alumno que más se haya distinguido izará la bandera nacional, mientras la comunidad estudiantil entona el Himno Nacional para fomentar el espíritu patriótico de los ciudadanos”.

Estas leyes se convierten en reiteraciones para mantener e intentar solidificar masculinidades militarizadas que fluyan en torno a la patria, no sólo para los actores armados sino en general para toda la población bajo la amenaza de imponer sanciones a aquellos que se atrevan a ultrajar estos símbolos. La idea performativa de la patria exalta la figura de los héroes que entregan incluso su vida por defender esta ficción; es así como heroísmo y patriotismo se convierten en una dupla con márgenes indivisibles que representan las masculinidades militarizadas. No cumplir con el llamado de la patria es no cumplir con los mandatos de la masculinidad.

El sentimiento nacional esta vez no lo despierta la guerra sino un partido de futbol donde es protagonista la selección, situación que lleva a que las diversas masculinidades militarizadas deban pactar. Después del cuestionamiento de sus soldados los dos jefes armados se ven coaccionados para hacer una tregua, la cual tiene como garantes a un cura y al dueño del prostíbulo que arriba al pueblo o, como ellos se nombran: un pastor del alma hace las paces con un pastor de cuerpo en pro de un beneficio mayor. En la escena 1:13:12-1:14:30 se observa a estos dos personajes como mediadores para hacer el acuerdo entre los bandos sobre los términos de la tregua. El punto de encuentro es una cancha de futbol; en un primer momento, a pesar de haber pactado el cese de hostilidades, cada actor armado quiere resaltar e imponer sus ideales, en medio de un ambiente que conjuga rabia y jocosidad al mismo tiempo, los argumentos muestran su posición:

Sargento García: -No padre, qué va, ¿qué se creen esos babosos? -¡Que cambien de actitud! -o entramos nosotros primero, o que se olviden.

El padre y el Gitano Español se desplazan en una moto al otro lado de la cancha donde se encuentran los guerrilleros:

Padre: - El sargento alega que, como fuerzas del orden, ellos tienen derecho a entrar de primeras.

Comandante guerrillero Felipe: -Dígale al sargento que acá no hay ciudadanos de segunda categoría, exigimos entrar al tiempo.

Guerrillera Lucía: - ¡y por la izquierda!, como corresponde a nuestra posición

Guerrillero Pablo: Y dígame que deje de usar ese término “fuerzas del orden”, porque si no, nosotros ¿qué venimos siendo? ¿fuerzas del desorden o qué?

Comandante guerrillero Felipe: -Me parece muy bien comandante Pablo

Guerrillero Pablo: -Y dígame que, en contraprestación, nosotros vamos a dejar de usar la palabra “tombos” (se escuchan carcajadas).

El cura y el español vuelven de nuevo al lugar de La policía

Gitano español: - ¿Que si a ustedes les gustan que les digan “tombos?”

Soldado 1: ¡Que se callen esos babosos!

Soldado 2: Ah que respeten pues...

Sargento García manda a sentar a la tropa

Padre: - Pues a ellos no les gusta que les digan delincuentes, bandoleros, bandidos ni babosos, y que si no les parece más conveniente que entren al tiempo.

Sargento García: ¡No señor!, juntos, pero no revueltos, ¡ni más faltaba!, ellos entran por un lado y nosotros por el otro.

Padre: -Por eso, ellos quieren por la izquierda.

El diálogo de la anterior escena reproduce de nuevo en el espectador la visión de los guerrilleros como seres humanos, el director desea resaltarlos como personas penetrables, cuyas vidas merecen ser vividas, como seres con sentimientos con los cuales cualquier persona puede llegar a identificarse, a pesar de esto la cámara expulsa del marco de interpretación y legibilidad a otras vidas como la de un Policía que es herido en el combate de la primer escena y en medio de las negociaciones muere a causa de la gravedad de sus heridas, este suceso casi pasa por desapercibido debido al género comedia que maneja la película, la cual muestra este deceso como puntada final en los diálogos entre las dos partes. En la escena 1:17: 58- 1:20:37 después de enterrar al Policía Pinto, los enemigos se disponen a cumplir los actos protocolarios para el cese al fuego. En esta escena las masculinidades militarizadas se producen de manera diversa, es decir, que la película exhibe de manera diferente a la policía y la guerrilla. Los defensores del status quo llevan en sus posturas físicas un régimen militar estricto que se evidencia en su formación, vestimenta, armas y arengas que los muestran como desprovistos de posición política. Es evidente el orden que manejan como pelotón y la forma a modo de desfile militar que apropian para ingresar a la cancha a una sola voz y a un mismo compás; en cambio los guerrilleros entran en una formación un poco escueta, con ropa vieja, sin ningún orden y haciendo una arenga con lo que parece ser una olla y un palo o cucharón. Los dos grupos se encuadran de manera fotográfica en el filme como iguales. No hay ningún efecto sonoro, sólo diálogos que se enmarcan en un suerte de ruido blanco.



Figura 64. Fotograma Golpe de Estado. Sergio Cabrera (1998).

A pesar de sus diferencias el discurso patriótico termina producir por su efecto, aunado al fútbol, hace posible que los dos bandos puedan parar la guerra mientras terminan las eliminatorias del mundial; allí está implícito un performance de las masculinidades militarizadas y su coproducción con el patriotismo. El filme muestra a los actores armados más como hinchas que como soldados o guerrilleros, de este modo se diluyen las distinciones políticas individuales. Los cantos que adulan y corean son cambiados por cánticos como la tradicional canción de Juan Carlos Coronel: *Colombia Tierra Querida*, mientras la selección comienza a arrasar a la selección de Argentina con ese histórico 5-0 en 1993.

La pasión por el fútbol se convierte en un catalizador para que las masculinidades militarizadas de la policía y la guerrilla pacten un cese al fuego y así poder disfrutar de un clásico de fútbol, entendido como espacio simbólico de identidad nacional que puede romper ideologías y ser punto de encuentro, como lo muestra el siguiente fotograma en el que se ve a una gran multitud celebrando alguno de los goles de Colombia, en los rostros se refleja el júbilo ardiente que se contagia cuando alguna persona ve un partido en medio de una multitud, hasta yo que no soy hincha de ningún equipo ni sigo a la selección, he terminado gritando en los partidos que me he sentado a medio mirar con mis amigos, sobre todo cuando llega el momento de los penales. Aquí ya no hay guerrilla o Policía sino colombianos orgullosos de la tricolor, como se le nombra a la selección en este tipo de eventos deportivos, el sentimiento es uno sólo y hace que lo irreconciliable se reconcilie. Esta imagen muestra a los dos mandos abrazados, con las frentes pegadas, como gesto para expresar orgullo por la

otra corporalidad, justo en ese momento hacen parte del mismo bando, los dos están cumpliendo su papel de “hacer patria” a través de este partido de fútbol.



Figura 65. Golpe de Estadio. Sergio Cabrera (1998)

Existe una masculinidad en el filme que nunca se relaciona con las demás, pero hace parte de estas masculinidades militarizadas relacionada con la guerra cuando esta es concebida como un negocio. Este personaje se crea con el nombre de Greenfield un nacional americano que desempeña un cargo importante en la empresa Petrolera que opera en Colombia: La Kansas Oil Company, muy parecido al nombre de la multinacional que llegó a Colombia en la década de los 90's. Este personaje es presentado en la escena 22: 00: 23:20 cuando sobrevuela Bogotá en compañía de un ministro colombiano (un hombre sin criterio que intenta caer en gracia con el otro hombre) y una traductora joven y performativamente bella según estándares europeos: blanca y rubia.

En este cuerpo operan fuertes lógicas coloniales, en el rol de dominante, es presentado como un personaje con carácter “conquistador” que abusa de su posición y poder económico ganado por su nacionalidad y posición laboral. Habla como si todo fuera de su pertenencia y deja en claro que él es quien tiene el poder y el dinero para hacer lo que quiera sin importar



Figura 66. Fotograma Golpe de Estado. Sergio Cabrera (1998).

pasar por encima de los demás, una clara referencia a toda película patriótica americana donde partiendo de sentimientos filantrópicos, Estados Unidos termina invadiendo supuestamente para ayudar a los nacionales de países objeto de su interés. Un plano medio, y un tiro de cámara medio contrapicado, es utilizado en esta escena; a diferencia de los demás personajes de Nuevo Texas, estas masculinidades están atravesadas por la guerra en el sentido que les conviene su existencia para mejorar su posicionamiento social y económico, respaldado por el lenguaje planteado para esta escena; cuya escenografía se da al interior de un helicóptero por el ruido característico del vehículo; aunque sea un sonido grabado. Esta escena termina con el llamado por teléfono de Greenfield.

En una nueva escenografía 23:32 - 23:45 se presenta a Mauser, el destinatario con el que el americano se quiere comunicar, este es mostrado en la ciudad de Roma. El hombre es solicitado por Greenfield para apoyar la lucha armada en el territorio de Nuevo Texas y continuar con las extracciones sin problema. Según su presentación es mercenario o un ex militar con ideales económicos como los de Greenfield. El uso de la fuerza es un primer detonante para que el arco dramático de la película tenga justificación y el cambio de actitud en los personajes se haga evidente y aún más remarcado en cuanto a ideales patrióticos. La música es de corte dramático, parecida a la del intro, refuerza un momento que puede llegar a generar tensión más adelante. El movimiento que la cámara hace del personaje y el primer plano del armamento, marcan estos elementos como importantes en el desarrollo y desenlace del filme. Esta escena es trabajada con luz natural y posee escasos recursos técnicos y escasez

en el audio en comparación a la tecnología empleada en la actualidad, aunque la grabación de la calidad sonora es máxima.



Figura 67. Fotograma Golpe de Estado. Sergio Cabrera (1998).

Después de la conversación entre los dos empresarios, Mauser llega al territorio de la guerrilla para proponer un intercambio entre unos ingenieros americanos secuestrados y un destructivo armamento; sin embargo, se enfrenta a la negativa de la guerrilla quienes están dispuestos a aceptar únicamente dinero. Para intentar convencer a su cliente, el comerciante detona un arma para demostrar las ventajas que traería el nuevo juguete, sin querer destruye la antena de radio, hecho que molesta a un soldado guerrillero que le reclama por disparar en momentos de tregua. Esta situación que quería ser ocultada por la guerrilla. Mauser deja a su cómplice Bárbara Bertolucci (una reportera) en el campamento mientras se dirige al poblado para indagar más sobre el asunto; si sus sospechas se confirman, su negocio podría verse gravemente afectado.

Como su socio o cliente principal es Greenfield, lo llama y le comunica que los guerrilleros no han aceptado el trato que les propuso, justo en ese momento, el americano recibe una carta en la que le informan que en Nuevo Texas no hay petróleo, por esta razón, no le interesa

continuar la negociación con Mauser, el diálogo que se presenta en esta escena muestra la conexión entre la configuración de masculinidades militarizadas, la guerra y el colonialismo.

Mensajero: -señor Greenfield es para usted- le trae un sobre que lo toma su traductora y quien se muestra desde una posición más cercana que laboral.

Greenfield: What the hell is going on?

Mauser: mire Green Field yo no puedo mejorar las condiciones, hablé con Felipe, ellos quieren los tres millones de dólares en efectivo contra entrega.

Greenfield: -Pues yo también le tengo noticias Mauser (toma la carta que acaba de recibir). -well, el reporte del laboratorio del bombardeado pozo de Nuevo Texas que Houston me acaba de mandar justo en este momento no sólo es desalentador, es catastrófico. ¡No hay petróleo Mauser!

Mauser: ¿y eso qué altera?

Greenfield: ¡shit este tipo jamás se entera!, -¡El precio del rescate mi querido Mauser! ¿Qué le digo Clauss? Si en pozo no hay nada, dígame usted ¿cuánto vale un ingeniero, de un pozo de petróleo que no tiene petróleo? ¡pues Nada!, ¡de la nada, nada sale!

Mauser: ¡Usted está condenando a muerte a los ingenieros!

Greenfield: yo sólo me atengo a las leyes locales ¿yo que sé?

Mauser: ¿cómo que yo que sé?, -yo ya pagué esas armas y ahora ¿Qué hago con ellas?

Greenfield: Su negocio es la guerra... well, ¡entonces haga una!... ¡una guerra!

La comprensión y análisis de la anterior circunstancia asimismo es clave para entender las lógicas que operan en las relaciones sociales que sostienen unas masculinidades atravesadas por el colonialismo. Según Quijano (1999) en términos generales el poder se estructura a partir de las relaciones de dominación, explotación y conflicto en las que se encuentran inmersos los actores sociales por el control de los ámbitos de existencia de la humanidad: *trabajo, sexo, autoridad colectiva y la subjetividad/intersubjetividad*. El poder capitalista, global y eurocentrado se constituye a partir de dos ejes: *la colonialidad del poder y la modernidad* estos otorgan el significado y las formas de dominación de los cuatro ámbitos de existencia sus recursos y productos.

Con *la colonialidad del poder*, se erige un nuevo patrón de poder que se desarrolla desde la conquista y la dominación de la Abya Yala²⁰, pero rebasa este período en tanto contiene elementos inherentes y fundantes propios que perduran hasta la actualidad como las

²⁰ Período conocido como Colonialismo, el cual es entendido por Quijano como una de las experiencias de dominación y explotación de la humanidad originada con la conquista y colonización de los territorios conocidos como América, específicamente América Latina y el Caribe. La violencia que guio esta experiencia fue necesaria para la constitución del patrón de colonialidad, pero se diferencia de esta última porque no necesariamente constituye relaciones racistas de poder.

diferencias y clasificación de los seres humanos a partir de la idea de “raza”²¹ que establece relaciones de superioridad e inferioridad entre conquistadores y conquistados, donde las ubicaciones geo-culturales imponen identificaciones e identidades a partir de esta construcción: Europa - América; Europeo- indio- africano etc.

La sedimentación de los actos de raza, nacionalidad y género son reiterados en la película en todos los diálogos que sostiene Greenfield personaje cargados con un significado específico que parte de unos caracteres asociados con la ubicación geográfica, lo cual le hacen sentir que el territorio colombiano es un anexo al suyo y que sus habitantes son su colonizados. El desdén de su gestualidad es ya el acto sedimentado de una relación de subordinación que se desprende de La colonia hasta el día de hoy.

Tanto “la raza” como el control de los productos y recursos de los ámbitos de existencia humana estructuran jerarquías y relaciones de poder que logran su *efecto original -aunque no lo sea-* en tanto se posicionan como naturales, como determinadas, sobre las que se levanta y se sitúa el control sobre el trabajo, el cual no sólo se desarrolla en la forma hegemónica capital- salario, propio de los europeos blancos sino a partir de otras relaciones como la esclavitud o servidumbre (que no son propias del mundo europeo) y las que se generan de la pequeña producción mercantil, es decir, que “La división de trabajo se halla completamente racializada así como geográficamente diferenciada” (Lugones, 2008, p. 80), de manera que la raza y el trabajo se entrecruzan. En *Golpe de estadio* una multinacional llega a Colombia a extraer los recursos naturales bajo el pretexto de ayudar en el desarrollo del país (al cual se le nombra como subdesarrollado), a partir del empleo que generan estas compañías; esto a su vez se entreteje con las relación de subordinación que los dos países han establecido la cual está representada en la injerencia cuasi directa de Estados Unidos en los problemas sociales y políticos del país desde muchas décadas atrás como se expuso con anterioridad.

²¹ La “raza” es entendida por Quijano como “construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo” (Quijano citado en Menjívar, 2016, p.359)

La modernidad en el modelo de Quijano es otro de los ejes sobre los que se sustenta el capitalismo eurocéntrico y global, entrelaza experiencias del colonialismo y la colonialidad con las exigencias del capitalismo para interferir en el control intersubjetivo de las relaciones basadas en la lógica de dominación eurocentrada (Quijano citado en Lugones, 2008, p.80). Estas experiencias que conforman la modernidad se basan una forma de conocer: la razón, propia no sólo de la sociedad europea sino del mundo eurocentrado que exhibe tanto las identificaciones, las relaciones, como la distribución de lugares dentro de un marco de naturalidad y forma de conocer válida.

Este modo impuesto de conocer situó a Europa como el centro de la modernidad (previa incluso al capitalismo) toda vez que, si Europa había desarrollado el conocimiento basado en la razón, implicaba una superioridad con aquellos que no la habían desarrollado, como los indios, los cuales entonces se constituían como primitivos, irracionales y por lo tanto inferiores a los europeos. La naturalización de Europa como el lugar más desarrollado la distinguía de otros lugares por su “superioridad”, de hecho, aún, es ampliamente concebida la idea de que en este lugar nace la “civilización”, por lo tanto, los otros lugares donde se habían desarrollado otras culturas con otros conocimientos se consideraron como atrasados, primitivos.

El sistema de ejes estructurales de Quijano aborda el género y la raza como constituidos y a la vez constituyentes de la colonialidad del poder, esto es, que no son concebidos como categorías separadas, sin embargo, no es suficiente para abordar todas las dimensiones del género que se limitan a contenerlo dentro del ámbito del sexo donde “la diferencia de género se constituye en las disputas sobre el control del sexo, sus recursos y productos” (Lugones, 2008, p.83), es un ámbito que Quijano no cuestiona sino que asimila de manera naturalizada (dimorfismo sexual, heterosexualidad y jerarquía patriarcal). “Este ordenamiento de las relaciones de género influye y es influenciado por la colonialidad del poder y la “raza”, donde el control de estas relaciones es un terreno disputado por hombres quienes riñen por el control de los recursos -el cuerpo, la sexualidad y la reproducción- pensados como femeninos”. (Lugones, 2007, p. 84).

Esta marca colonial también es reiterada por el Sargento García quien por su posición laboral se enmarca como subordinado que consciente su posición. En la escena 35:00-37:05, con la llegada de un prostíbulo llamado El titanic también coincide con el paso de unas personas desplazadas.



Figura 68. Fotograma Golpe de Estado. Sergio Cabrera (1998).

El sargento al escuchar el acento del gitano español le ofrece con gusto la mano, como si se fuese a contagiar de algo bueno, pero cuando el campesino desplazado tiende la suya, lo deja con la mano extendida. Su conversación con el extranjero es amena, en particular cuando le ofrece servicios sexuales que le hacen sentir estimular ese otro producto para sostener la masculinidad: su hombría, a la par que rechaza a los desplazados y los regaña con su tono autoritario. La luz natural de medio día se ve una luz fuerte sobre las cabezas de los personajes, incluso es tan cenital que de frente se genera una sombra amplia en el cuerpo del personaje que deja claras las intenciones y motivaciones del Sargento. Sonoramente se produce un ambiente muy fuerte, un entorno de pueblo muy marcado, pero que no afecta en el diálogo de los personajes, aquí ese ambiente narra y se convierte en un aliado de la escena.

En síntesis y según los argumentos previos las masculinidades de la guerra están imbricadas no sólo por el género sino también por la nacionalidad, la globalización y la colonialidad; las lógicas militaristas se reiteran como sustento del capitalismo y la injerencia extranjera en los asuntos internos del país. “Es así, como la industria militar se crea para defender intereses no

solo políticos sino económicos y para sostener el capitalismo, creando cárceles, industrias de armas y ejércitos (...)” (Neira, 2015 p. 87). De este modo para lograr su legitimidad y posicionamiento estas masculinidades emplean personas y crean condiciones de existencia en las que la guerra se considere como una opción de vida. Estos personajes serían identificados por Neira (2020) como empresarios de la muerte.

Las masculinidades en este filme también se configuran como parodia y consecuencia de los actos performativos de género que se revelan en el filme como ridículos y pretensiosos, lo cual permite unos espacios a partir de estas interpretaciones hiperbólicas de aquello que la película produce como “lo natural” desde su misma exageración que devela el carácter fantasmático y ficcional del género.

Al final la película reproduce la idea que la guerra se convierte en el escenario propicio no sólo para los empresario de la guerra sino también como mecanismo para encontrar un sustento económico ante la escasez de oportunidades laborales y académicas. En la escena 1:55:08-1:56:18 después de que el sargento García salva a los guerrilleros de un bombardeo, se dirige a su tropa y les habla sobre la necesidad de la guerra para mantener sus trabajos, mientras tanto, unos niños que están jugando futbol golpean la torre que había sido derribada al inicio y la estructura comienza a arrojar petróleo, los subversivos desde lejos alcanzan a notar la situación. Los dos bandos se alegran porque la situación significa que podrán contar con un sustento. En esta escena no se distinguen bandos, ni antagonistas los dos grupos están en las mismas condiciones. Este es el mensaje que durante el filme reproduce el director pero que se concreta al final, no necesita de sangre, balas o tomas muy sugerentes para explicar y mostrar una situación que está incrustada en la historia del conflicto de este país.

4.3.2 Las mujeres en el conflicto armado

Las mujeres desde siempre han estado involucradas de alguna manera en las diferentes guerras del mundo, en Colombia su lugar como combatientes se hizo evidente durante el

conflicto armado el cual las incorporó como actores directos por las guerrillas insurgentes, principalmente²². Su visibilidad mediática se produce de manera contundente durante las negociaciones de paz iniciadas entre las FARC y el gobierno en cabeza del presidente Andrés Pastrana entre 1998-2002 y posteriormente, durante los acuerdos de paz desarrollados en la Habana entre esta guerrilla y el gobierno de Juan Manuel Santos 2012-2016.

Las motivaciones que surgen para ingresar al grupo armado son diversas, bien sea por la posición de poder y el respeto que comienza a rodearlas: “Uno piensa que, porque lo ven armado, entonces lo respetan más a uno, y sí, eso es así. Los civiles respetan mucho a esa gente, y eso me gustaba (Entrevista No. 4 - FARC). Si, me trataban todos con respeto porque ya uno con arma lo tratan distinto, lo tratan a uno con respeto” (Otero, citado en Barros y Rojas, 2015, p. 13). No se debe dejar de lado que también pueden entrar en la guerra por ideales políticos firmes, curiosidad, prestigio o simplemente por gusto a las armas. Aunque el principal estímulo no sea como tal la educación, puede llegar a ser motivo de alegría para estar allí, como el caso de una guerrillera que aprendió a leer y escribir al interior de las filas (Barros y Rojas, 2015).

Una de las guerrilleras más conocidas en la historia del conflicto armado colombiano es Elda Neyis Mosquera (Alias Karina), una mujer a la que los diarios reprodujeron como “la más temida de las FARC”, fue una comandante guerrillera del frente 47 en 1998 (Castrillón, 2015). En una entrevista que le realizaron manifiesta su temprana afiliación con la ideas de izquierda a partir de su participación en la Juventud Comunista Colombiana (Juco), “Desde su ingreso a las filas de la guerrilla se caracterizó por su orden, disciplina, tesón para trabajar, cumplimiento de órdenes, entre otras cosas, hasta llegó a ser en el año 2000 jefe del frente 47 con 350 guerrilleros bajo su dominio” (Baracaldo, citado en Barros y Rojas 2015). La imagen de mujeres con rangos superiores en las FARC también se retrata en *Golpe de Estadio* con el personaje de la comandante María, una persona extranjera que hace parte de la guerrilla

²² En menor medida las mujeres hicieron parte la estructura paramilitar como combatientes. María Paula Hoyos (2013) afirma que el papel de las mujeres en las filas paramilitares era de relacionista pública más que de combatiente.

en Colombia gracias a sus convicciones políticas, en la primer escena se muestra como una mujer con carácter y decisión a la que le importa más la causa que defiende que los partidos de fútbol por los que se desvelan sus compañeros y enemigos.

Respecto a la coproducción de feminidades y masculinidades militarizadas, algunos trabajos resaltan que la identidad de camarada es más significativa que la de hombre o mujer, porque cruza las lógicas comunitarias propias de las organizaciones insurgentes, donde las vivencias son compartidas e impregnadas por el compromiso, la disciplina y el sacrificio individual por el bien colectivo. “En este contexto, las construcciones de feminidades y masculinidades insurgentes no son concebidas como mutuamente excluyentes, y tampoco se basan en la diferencia entre géneros, ni se definen por la jerarquía” (Dietrich, 2014, p. 101).

Lo anterior no quiere decir que al interior del grupo no hubiese órdenes sexo-genéricos, toda vez que al ingresar estas a un grupo jerarquizado y conformado por varones, la mayoría ejerció posiciones de subordinación; muy pocas mujeres lograron escalar a puestos de mando como Karina; sin embargo, estas prácticas tienen sus propias particularidades, por esta razón la apropiación y reiteración de dichos órdenes se mostró de manera diversa mientras estuvieron militando y después de la deposición de armas.

Tampoco se trata de invisibilizar los casos de violencia contra corporalidades y sexualidades diferentes, sino resaltar que los comportamientos de sexo-género son más vigilados y castigados al interior de las organizaciones subversivas (aunque también se cuenta con complicidad para mantener ciertas relaciones de poder), es decir, que lo que normalmente se reduce al ámbito privado, en este caso, queda en la esfera pública como en el filme *Monos* donde los guerrilleros deben pedir permiso a su comandante para entablar un relación afectiva o sexual con otro miembro del grupo, allí a pesar de la libertad sexual que se pregona, la concepción tradicional de sexualidad continúa operando.

Al interior de la guerrilla, producto de las dinámicas cotidianas, la asignación de trabajos era la misma para hombres y mujeres, esto en parte fue posible debido al distanciamiento en la

producción porque no es una prioridad al interior del grupo, lo cual desvincula a los varones del arquetipo de proveedor, la reproducción de la vida también se descentraliza, de hecho, se desmotiva a las mujeres a ser madres por las adversidades que se viven dentro de la lucha armada (Dietrich, 2014). La vigilancia de los asuntos considerados del ámbito privado como las relaciones sentimentales y sexuales es una de las características que más resalta, en parte esto se desarrolló por una cuestión de seguridad del colectivo. Respecto a la imposición del uso de anticonceptivos y la obligación del aborto, son contradictorios porque también existen experiencias que afirman que el control de natalidad no operaba en esos términos (Dietrich, 2014; Castrillón, 2015).

En la escena 25:00 – 25:30 la guerrillera Lucía le cuenta a su pareja el comandante Felipe que está embarazada, la reacción de Felipe es más de preocupación que de alegría, su diálogo muestra su afán por enterar a sus superiores, producto de estas lógicas jerárquicas militares. Estos órdenes de género que se producen mientras estaban en la guerrilla termina siendo temporales ya que con el retorno a la vida civil algunas prácticas son permeadas por las nuevas dinámicas sociales.

Las mujeres en la guerrilla llegaron a masculinizarse para defender su posición de mando como lo narra la ex-combatiente Karina “Uno se prepara política, militar y moralmente, uno sabe que no va a enfrentarse con niñas en un reinado de belleza, que va a una confrontación de hombre a hombre, somos verracas para enfrentarnos” (Emanuelsson, citado en Castrillón, 2015, p. 88). Esta guerrillera narra todos los tropiezos que sus mismos subordinados le pusieron para que ella no fuese su comandante y destaca que la labor de la mujer en puestos de liderazgo debe ser impecable “Si uno tiene mando no puede demostrar miedo, si le hieren o le matan gente, lo juzgan a uno más duro que a los varones”, de hecho, entre sus motivaciones para dejar la guerra se encontró fueron los obstáculos que sorteó y por los cuales debió renunciar a la dirección (Castrillón, 2015, p. 88). Otra guerrillera narra que el hecho de tener mando sobre su pareja sentimental trajo consigo problemas personales que irrumpieron en lo político, porque el compañero reclama para sí unos privilegios que

considera propios, se genera una resistencia a las situaciones donde deben asimilar que “una mujer” tenga una posición de mando:

“Mi compañero, que era subalterno mío, que le había dolido mucho porque él había llegado primero a la organización, y a mí me habían destacado primero que a él y que había sido siempre un choque permanente con él. Me torpedeaba, todo lo que tuviera que ver con la organización, me lo torpedeaba. Entonces yo tenía que ser doblemente buena para bajar el impacto en la casa y para bajarle el impacto a la organización. [...] Eso en la relación marca, porque el que sea mujer, su mujer, y además sea su jefe político, eso marca mucho”. (Dietrich, 2014, p. 110).

Los motivos de deserción de las mujeres también son diversos, así como influyó la actitud de sus subordinados en la decisión de la excomandante Karina, en la película las motivaciones de la comandante María para dejar el grupo armado son diferentes, más cliché. Este personaje se muestra al inicio con convicciones inquebrantables que se transforman en la medida en que se enamora de Carlos. Saber que era un infiltrado del enemigo marca el giro dramático para la transformación de este personaje. En la escena 1:30:31-1:31:55 mientras se transmite el partido Colombia-Argentina de 1993, Carlos intenta explicarle a María que se imbuyó en la guerrilla por una orden, pero después se enamoró de ella y les tomó aprecio a los otros guerrilleros, por esta razón, destruyó un localizador para que no los asesinaran.

Para María Carlos se convierte en un enemigo al estar en otro bando de los ideales que pensaba eran mutuos. En esta escena ella le reprocha ser un cobarde por traicionar las ideas revolucionarias, incluso de no tener clara ninguna posición política, ni siquiera la de policía. En la primera parte, la comandante tiene un carácter más definido que incluso denota superioridad, mientras su interlocutor solo pretende convencerla de sus sentimientos, a él no le interesan los ideales militares ni políticos, mientras para ella la revolución es su vida. Este encuadre está conformado por planos medios donde los dos personajes desarrollan el drama de la relación y primeros planos al estilo de las series, sus diálogos más que un drama se plantean una narración de dos donde el cambio de plano expone actitudes muy diferentes y

marcadas en cada personaje. Los muestran a la misma altura lo cual significa que en ese universo de conflicto están en la misma posición, no se tiene banda sonora, pero sí un ambiente de partido al fondo que saca de contexto un poco a la intención del diálogo.

Al final el carácter intransigente de María se suaviza y decide aceptar la oferta de Carlos para fugarse. En la última parte del filme el director decide encuadrar la fuga en la escena 1:56:18 los dos personajes aparecen desnudos y felices por la decisión que tomaron. En esta escena se muestra que la motivación para dejar las armas fue el amor y los sentimientos por encima de cualquier ideología. Como en toda novela romántica colombiana de los 80 y 90 las quebradas son los lugares mágicos donde nace el amor, a partir de un plano medio los dos personajes se muestran en el río con una música emotiva pero que tiende más a un ritmo de baile y goce, funciona bien, pero vista y escuchada con la intención de los diálogos se puede salir algo de contexto. La luz natural es evidentemente y una tonalidad de colores tierra que se ve reflejada a lo largo de toda la película excepto cuando se graban amaneceres o anocheceres donde la tonalidad natural es azul.

Las mujeres además participan en la construcción de masculinidades militarizadas a través del deseo, no sólo por parte de combatientes, sino de la población civil. En *Golpe de Estadio* el personaje de Juana es una madre soltera que colabora con la guerrilla, pero además sostiene una relación con Pinto un policía. Estas motivaciones están relacionadas en muchos casos con la imagen de seguridad que de manera performativa les representa una corporalidad con armas, aunque también puede ser para mantener una posición de prestigio en la comunidad al relacionarse con masculinidades de este tipo.

Es necesario resaltar la posición de agencia de las combatientes, más que verlas como mártires del orden patriarcal y de la guerra, muchas de estas han aprovechado los órdenes discursivos sexo-genéricos de manera estratégica para obtener una ventaja militar (como el transporte de armamento o mensaje por parte de mujeres en embarazo o que fingen estarlo), de este modo, se sirven de las ideas performativas del enemigo. Para muchas mujeres que depusieron sus armas el retorno a la vida civil trajo consigo la vivencia de presiones sociales que se asumían de manera diversas mientras vivieron en el monte (Dietrich, 2014, p. 96).

El anterior aparte defiende que las personas que entran en la guerra de manera directa lo hacen por sus motivaciones más que, por su genitalidad, aunque muchas veces sus decisiones están relacionadas con la violencia que viven en sus entornos producto de los órdenes discursivos de género. Las veces que este trabajo emplea la palabra mujer se hace con el fin de dar visibilidad a aquellas corporalidades que han sido trivializadas o que muchas veces han sido marcadas por concepciones estereotípicas de sexo-género apoyadas en ideas como: los hombres son a la violencia lo que las mujeres son a la paz, pero no porque se considere las categorías hombre o mujer como estables sino porque los efectos materiales aún se producen en términos dicotómicos.

**CAPITULO 5: MASCULINIDADES INFANTILES Y FEMENINAS: MONOS,
ALEJANDRO LANDES, 2019**



Figura 69. Composición gráfica Golpe de Estadio. Elaboración propia

1. FASE PREVIA

La película *Monos*, es la obra cinematográfica analizada más reciente. En la época de su estreno, las redes sociales en Colombia ya eran sólidas; una buena parte de la población

(urbana) era activa en las redes sociales y se creaban perfiles (verdaderos o falsos) para interactuar y crear comunidades en todo el mundo sin necesidad de compartir un mismo espacio geográfico. En la actualidad cualquier lanzamiento de un producto, libro, congreso o película para consolidar su éxito, se realiza por medio de plataformas como Facebook, Instagram, Twitter, entre otras. Debido al peso del marketing digital, *Monos* no podía escapar a estas dinámicas de promoción, razón por la que es la única película en este estudio que cuenta con un página oficial donde se han publicado noticias, entrevistas, premios y hasta memes (pieza gráfica de contenido político que se pone a circular una opinión en redes).

En este sentido me interesé por indagar en el espacio a partir desde su creación en Facebook. Lo primero que hice al llegar a la página fue observar su cabezote donde aparece que fue creada desde el 18 de enero del 2017, lo cual permite suponer que el proyecto completo se tomó su tiempo si se tiene en cuenta la fecha de su estreno (agosto del 2019). Indagar sobre la fase contextual de la película, que se alimenta de la recolección de información, esta vez podía encontrarse en bloque; las anteriores veces me tuve que desplazar a diferentes espacios físicos para recolectar los datos de las otras películas como: La Fundación Patrimonio Fílmico, La Nueva Cinemateca, La biblioteca Virgilio Barco, y a revistas y periódicos como El Espectador y Semana, también me dirigí a algunas bibliotecas públicas universitarias para buscar en las bases de archivos y clasificar la información, una labor dispendiosa para los seis o siete recortes que encontré de la época de la producción o estreno de la película.

Con *monos* tenía, inclusive, un exceso de información que circulaba por la red en inglés y español y había sido recopilada por la página para promocionar la cinta, si bien no salí de mi casa en esta búsqueda, pasé varios minutos bajando el cursor del mouse para llegar al inicio del rastro de *Monos* en Facebook y un poco más de una semana analizando la información, al ser esta extensa y rápidamente desechada en algunas ocasiones seguir el rastro de estas noticias es casi imposible; de hecho, algunas veces, cuando intenté abrir los link de entrevistas o algún evento que contara con la participación del filme, el enlace estaba roto y sólo aparecía un mensaje que indicaba un error en la página a la que intentaba ingresar.

Lo primero que me impactó mientras bajaba rápidamente el cursor de mi pantalla hasta encontrar la primera publicación que se hizo del filme, fue el fuerte despliegue publicitario de la película la cual incluso apareció en múltiples espacios en Colombia, principalmente del Canal Caracol. Entre las primeras divulgaciones se publicaron encabezados de noticias en los que se leía, por ejemplo, “Monos, la película apoyada por Caracol Televisión llega a la competencia de Sundance 2019” (Caracol, 2018). Días después en la página encontraba la cuota de participación de aquel canal en el filme, con lo que comenzó a tomar sentido esa riqueza de la estrategia publicitaria que se comenzaba a percibir.

La primer información que me permitió ver Facebook fue una nota en inglés del 28 de noviembre del 2018 sobre los largometrajes seleccionados por el Festival estadounidense de Cine de Sundance 2019 para participar en la categoría World Cinema Dramatic Competitionentre, *Monos* era una de las películas seleccionadas y se iba a presentar del 24 al 3 de febrero. Esta publicación contó con 7 me gusta y un me encanta, con lo que se observa la distancia de la relación con el espectador en masa, que se fortaleció con el tiempo y el trabajo de diversas campañas de publicidad. Después de su debut en el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), el Canal Caracol continuó con el lobby publicitario del filme, según este medio la cinta alcanzó, en los tres días de transmisión del FICCI, 700 espectadores. Para el día 11 de marzo del 2019, *Monos* ganaba el Premio del Público en el festival colombiano.

En la página de Facebook de la película aún no se habían generado comentarios que permitieran rastrear las opiniones de los espectadores; sin embargo, después de su debut en Cartagena, las reacciones de las personas comenzaron a ser más frecuentes en el ciberespacio, aunque principalmente eran elogios que, por el grado de su calidez, parecían provenir de personas cercanas al equipo de producción. El 12 de marzo se publica el tráiler oficial que anunciaba su estreno en las salas de cine del país para el día 15 de agosto. Esta publicación contó con más de 334 reacciones y fue compartida 403 veces. Toda la publicidad en que había recibido el filme en sus estrenos internacionales, liderada por el canal Caracol

Televisión comenzaba a surtir efecto. Los comentarios etiquetaban a otras personas para que se enteraran del estreno.

Cuando la cinta es presentada en Nueva York, en su segundo día, agota entradas. Después vino el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) en Argentina obteniendo el premio a la Mejor Música Original del BAFICI en cabeza de Mica Levi, responsable de la atmósfera de tensión e intriga que envuelven al largometraje. Participó en el Imagine Film Festival celebrado en Holanda donde abrió el festival; el Atlanta Film Festival en Georgia, Estados Unidos; el Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay; el Orcas Island Film Festival (OIFF). Del Newport Beach Film Festival, se trajo 4 premios: mejor película, mejor director, mejor cinematografía y actriz. También participó en el Festival Latinoamericano de Cine de Quito, Ecuador (FLACQ) donde abrió el festival. También se lleva el premio más importante del Transilvania International Film Festival donde se catalogó a la película como hipnótica.

El 17 de julio del 2019 la página oficial de Monos, al fin se anunciaba el estreno en todas las salas de cine colombiano. Esta es la primer vez que una publicación llega a las mil reacciones y se genera interacción entre los cibernautas, varios suscriptores aplauden el impecable papel de la fotografía; sin embargo, también refieren al carácter abierto del final que fue grato para unos y no tanto para otros. Un solo comentario es peyorativo y otro ya denota una simpatía con el personaje de Pitufu al preguntar por su suerte.

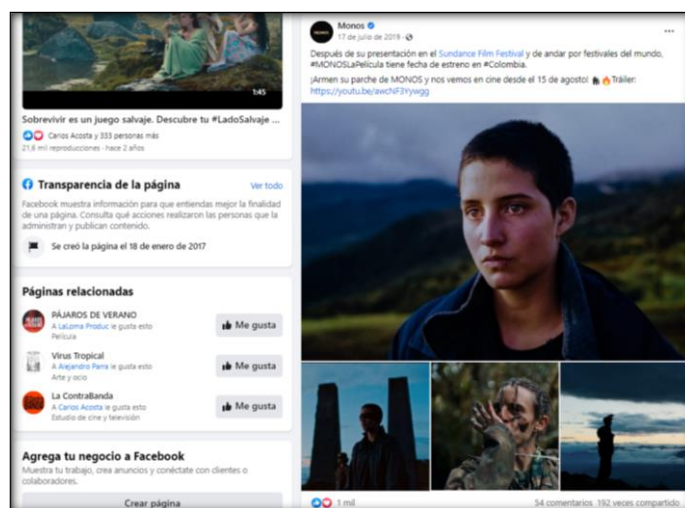


Figura 70. Captura de pantalla página oficial de Monos. Fuente: Facebook (2019)

Los premios, las invitaciones y los estrenos no pararon durante el 2019, después de su participación en varios países, vino el El ART FILM FEST Košice, el Festival Internacional de Cine más antiguo de Eslovaquia, que entregó el premio Blue Angel a Monos como Mejor Película. El 29 de julio la revista Semana, publicaba una noticia en la que se anunciaba que era la más opeonada para representar a Colombia en los Premios Oscar. Para el 1 de agosto, Monos era el tráiler número 9 más visto en i Tunes. A puertas de su estreno, la página registraba todo el despliegue publicitario realizado por Caracol Televisión. Su director como sus personajes pasaron por varios programas de este medio de comunicación como Los informantes y el programa matutino Día a Día, además se les realizaron un sinnúmero de entrevistas en diferentes formatos como Facebook Live.

El 9 de agosto del 2019, días previos al estreno nacional, las buenas noticias no dejaban de ser recibidas por el elenco, esta vez, Monos competiría en la sección de Horizontes Latinos del Festival Internacional de Cine de San Sebastián. El 15 de agosto la película finalmente se proyecta en 101 salas de cines de 23 ciudades del país.

El 23 de agosto según artículo de Noticias Caracol (2019b) Monos superaba los 42 mil espectadores en el fin de semana del estreno y se posicionó como finalista para representar el país en los premios Oscar y Goya, noticia que se confirmaría días después, Colombia

participaría en los Premios Óscar The Academy (EE. UU) en la categoría Mejor Película Extranjera, y en los Premios Goya (España) en la categoría Mejor Película Iberoamericana.

A la promoción de la película también se incorporaban estrategias para aumentar la interacción virtual como son los memes. El día 17 es el día con más despliegue publicitario de la cinta, aparecen publicadas las opiniones del director Guillermo del Toro que exaltan al filme y los pantallazos de los Twitter de varios famosos y hasta memes (aquellas imágenes que se nutren de las experiencias de los usuarios que a su vez configuran las tendencias (lo más comentado, compartido, likeado). Algunas de estas imágenes son las siguientes:



Figura 71. Memes publicitarios Monos. Fuente: Facebook (2019)

Los memes son los instrumentos de comunicación más representativos de las principales redes sociales: Twitter, Facebook e Instagram, de hecho, alguna vez todos han reído viendo una imagen de estas, es imposible no detenerse cuando se aparece en la pantalla principal mientras se hace el recorrido del sitio. Los memes también tienen un carácter performativo, es decir, son reiteraciones que pretenden realizar declaraciones sobre diferentes aspectos político, sociales, culturales, de farándula, deporte. Por esta razón, son tan importantes para publicistas y merketeros, por el valor comercial que producen las interacciones en las redes.

Con la publicación de memes Monos intenta hacerse viral; aquella conexión con los diferentes espacios del planeta donde haya un usuario conectado a la web, un contenido pueda llegar a ser viral en el mundo entero en cuestión de minutos. Cuando los usuarios observan estos memes (que intentan manejar el elemento cómico) y comienzan a interactuar con él bien sea reaccionando, compartiendo o comentando crean una oportunidad para que

el filme llegue a otros posibles espectadores; “Si crean una experiencia que despierte diversión en el usuario, este valorará mejor la marca, la recordará y la posicionará favorablemente en su mente” (Neolabels, 2018).

Para que los memes se configuren como discurso performativo necesita del elemento de *actualidad*; es decir, deben referirse a momentos presentes al momento de su publicación y ser de rápido consumo, claros, sintéticos, fáciles, sin tanta elaboración y directos toda vez que, un meme dice más que mil palabras. Esta es una de las herramientas digitales que emplea esta película para publicitarse, pero no fue la única, el filme también empleó retos como el #churqueochallenge, que era el sonido que la manada hacía con la mano y los labios para llamarse y, publicaron pantallazos de las cuentas de usuarios famosos con opiniones favorables e invitaciones para ver el filme, como se podrá observar en el apartado de críticas cinematográficas.

Durante el recorrido por el espacio cibernético se abarcaron más de tres años de publicaciones del sitio oficial en Facebook, allí se abarcaron más de tres años de publicaciones en las que a pesar de tener algunas interacciones entre usuarios, este número nunca fue realmente significativo; por lo general, se visualizó esta participación como un movimiento de olas. La primer publicación que reflejó varias reacciones fue aquella que se produce al día siguiente del estreno de la película en Sundance, la publicación contó con más de 102 reacciones y se compartió más de 41 veces.

En una de las fotos que acompañan el estado, aparece una parte del equipo de actuación y producción, allí aparece Sofía Buenaventura la intérprete de Rambo. No sé si pensar en este cuerpo como un él, ella, o elle, reconozco que no es un asunto sencillo como un cree que lo comienza a entender teóricamente, como cuando tuve a mi compañero Nikita en el curso de feminismos y género que vi en la Universidad Central y me referí muchas veces a él como ella, sin ninguna intención de ofenderlo, gracias a sus correcciones constantes firmes pero cariñosas, se me fue facilitando pensarlo por fuera, como ruptura de la rejilla de inteligibilidad de género.

Rambo o la actriz que lo interpretaba, donde quiera que apareciera llamaba toda mi atención en parte porque me sentía identificada pero no entendía por qué. Para mi ella era un figura masculina y a mi modo de verme yo no me veía de esa manera, sin embargo, comprender las masculinidades y feminidades como posiciones de tránsito nada fijas, me llevó a identificar en Rambo una masculinidad que yo tenía y que, en aquel proceso de reorientación a la adolescencia femenina había ocultado y que tiempo después me di el gusto de explorar e incluso analizar comportamientos que había asumido en mi vida los cuales se enmarcaban en estas líneas de lo masculino, entendido como posiciones rehabitables y dinámicas.

La mayor actividad o exposición de opiniones y comentarios fue realizada el 27 de agosto del 2019 (días después de su estreno nacional) en la que se felicitaba a la actriz Sofia Buenaventura por su cumpleaños. Como se podrá observar más adelante, las impresiones de los usuarios estaban impregnadas de sorpresa al no saber que Rambo “era realmente mujer”, pues nunca le leyeron como tal, aquel día comprendía que Sofia había logrado convencer al ojo experto con su personaje.

1.1 Ficha técnica

Título: Monos	Director: Alejandro Landes
Duración: 105 minutos	Año: 2019
Género: Ficción-Drama	Fecha de estreno: 15 de agosto del 2019
Formato proyección: DCP	Locaciones: Parque de Chingaza (Cundinamarca) y el Cañón del río Samaná (Antioquia).
protagonistas: doctora: Julianne Nicholson; Patagrande: Moisés Arias; Rambo: Sofia Buenaventura; Lobo: Julián Giraldo; Leidy: Karen Quintero; Pitufo: Deibi Rueda; Perro: Paul Cubides; Bum Bum: Sneider Castro; El mensajero Wilson Salazar.	Guion: Alejandro Landes, Alexis Dos Santos
Fotografía: Jasper Wolf	Música: Mica Levi
Producción: Stela Cine	Productor: Alejandro Landes, Fernando Epstein, Santiago Zapata, Cristina Landes.

Tabla 7. Ficha técnica Monos. Alejandro Landes. Fuente: Proimágenes

1.2 Temas que aborda del conflicto armado

secuestro, reclutamiento de menores.

1.3 Sinopsis

Esta es una versión alucinógena del conflicto armado en Colombia entrecruzada con la llegada de la pubertad. Muestra la vida de ocho adolescentes que hacen para del conflicto armado como combatientes. La misión que le encargan sus mandos: cuidar una vaca y una prisionera, allí “se deambula entre la realidad y la ficción, entre lo real y lo onírico, mimetizándose entre varios géneros, proponiendo así una narrativa, por lo poco estimulante, sobre la guerra y los conflictos armados” (Cine Vista Blog, 2019)

1.4 Afiche promocional

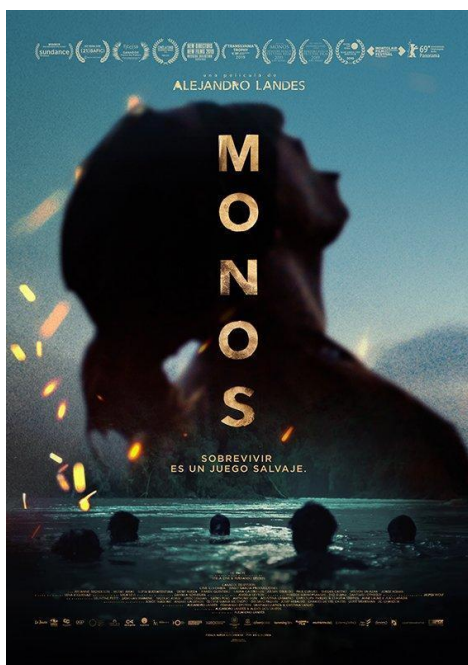


Figura 72. Afiche promocional de Monos. Alejandro Landes (2019)

El afiche promocional de Monos es el único que he visto subtítulo en varios idiomas, el estreno internacional fue exitoso. Este afiche está elaborado a partir de los colores azules y negros todos bastante oscuros y opacos. En la imagen se observa en un primer plano a Patagrande de lado, con un gesto de aullido o grito, debajo de él, en un formato mucho más pequeños están otros humanos en el agua que acuden al llamado. En el centro del cuerpo del protagonista de la imagen, aparece en vertical el nombre de la película en el único tono claro de toda la escena. En esta imagen la jerarquía de los personajes se establece por su tamaños, queda en evidencia quien es el líder de la manada. Más que humanos lo que se observa en la

película es un sola corporalidad salvaje que lucha por sobrevivir y estar siempre juntos. Hay unos pequeños destellos en la composición que podría significar el fuego que aparece en

todos los ritos de los jóvenes. El único que se logra distinguir claramente es la cabeza del grupo, los demás se producen como cuerpos homogéneos.

1.5 Identificación primaria de personajes principales y secundarios

Los personajes que se eligen para el análisis de las masculinidades son: El mensajero, Patagrande y Rambo, este último es bastante importante debido a que pone sobre la mesa la posibilidad de pensarse una masculinidad sin hombres. La relación entre estos actores será analizada para la configuración de masculinidades militarizadas, sus encuentros y quiebres. Lo que tienen en común estos personajes es su adherencia a una organización guerrillera, aunque se producen en rangos de mando diferentes.

2. FASE CONTEXTUAL-EXTRA CINEMATOGRAFICA

2.1 El director: Alejandro Landes y Monos

Alejandro Landes nació en Sao Paulo, Brasil y se crio entre los países de Ecuador y Colombia, antes de este estreno, el director se destacó por su película *Porfirio*, estrenada en 2011; sin embargo, no estudió cine. Estudió todo su bachillerato en Ecuador, aunque venía constantemente a Colombia porque su madre y abuelos son paisas. Su padre es ecuatoriano hijo de soldado americano quien participó en la segunda guerra mundial. Sus padres después de conocerse en Quito se van a vivir a Brasil.

Landes llega al mundo de la cinematografía con el documental *Cocalero* (2007) donde mostraba el detrás de cámaras de la campaña electoral de Evo Morales en Bolivia hasta que gana la presidencia. Con este trabajo se gana una beca para escribir su primer guion de ficción, de este modo, incursiona en el largometraje con *Porfirio* (2011), el cual está inspirado en un hecho de la vida real donde un hombre en silla de ruedas y su hijo secuestran un avión en Florencia, Caquetá como mecanismo de protesta ante un fallo que le negó una indemnización laboral por su discapacidad. *Monos* es su segundo largometraje.

La particularidad que destaca a este director es que en sus dos trabajos se piensa al cuerpo; en *Porfirio* le da un tratamiento como una cárcel que restringe a su protagonista, mientras que en *Monos* el cuerpo es sujeto activo de violencia; para el director el punto de encuentro en la dos películas es que en ambas se desdibujan los márgenes entre lo real y lo ficcionado (Cine Vista blog, 2019).

Con respecto a *Monos*, en entrevista de la W Radio, Landes manifiesta que son variadas las interpretaciones que le han otorgado a la película y esto depende del ojo cultural; sin embargo, confirma que esta pieza va más allá de su propia época. (2019). Aunque es escrita con Alexis do Santos, se le ocurre principalmente a su director a partir de la coyuntura histórica posterior a la firma de los acuerdos de paz con la guerrilla más antigua de Colombia. Los dos guionistas quieren exponer lo que consideran es la naturaleza del conflicto: “(...) sucio, con una bruma, donde las líneas de guerra no están claras” (El Espectador, 2019). En el blog Cine Vista en entrevista con Sandra Ríos, se refieren al filme como “una historia de guerra sin tiempo y espacio determinados, pero con elementos reales que permiten una reflexión entre incómoda y descarnada de la violencia y muy especialmente de los temores hacia ella” (2019). Esta es una mirada subjetiva, donde *el conflicto armado se lee desde lo humano más no desde lo ideológico*.

A pesar de ser una película que involucra elementos de la guerra, más allá de esto, lo que representa de manera más contundente es la experiencia subjetiva de la adolescencia como conflicto de alguien que quiere pertenecer a algo y al tiempo desear estar solo, con cambios físicos en el cuerpo; el vello comienza a asomar, sorprende, asusta; también hay un cambio de la voz, y también aparece el constante cuestionamiento de quién eres y si eso corresponde con lo que quieres ser en los diferentes ámbitos de la experiencia humano incluyendo el género, la posición política, el trabajo, la relaciones sexuales, entre otros.

Para landes la película está asociada con “la idea de soñar despierto. Creo que el buen cine, o mejor, el cine que a mí me llama la atención es un cine que apela a una historia y por eso

en la película sigues el trayecto de este grupo. También apela a tu subconsciente. Creo que los elementos fantásticos que tiene son muy oníricos y en esa mezcla donde sigues una lógica se torna un poco delirante como la guerra misma” (Cine Vista blog, 2019). “No es que eso me dé un derecho particular sobre la historia, pero yo me crié por fuera del país, entre otras cosas, escapando de la violencia que padecieron miembros de mi familia que fueron secuestrados y quería contar la historia desde el punto de vista nuestro” (Credencial, 2019).

2.2 Marco del conflicto armado

Después del fracaso de los diálogos de paz, se posiciona como presidente en el 2002 Álvaro Uribe Vélez. Su gobierno se caracterizó por su Política de Seguridad Democrática una estrategia que aumentó el pie de fuerza para combatir la subversión. Sus dos periodos presidenciales generaron controversia a causa del hecho conocido como los falsos positivos: el homicidio de civiles que fueron pasados como guerrilleros que murieron en combate para presentar dichas bajas como resultados por parte de los diferentes batallones. Este político también se destacó por su negación a la existencia del conflicto armado en Colombia.

Con la llegada de Juan Manuel Santos a la presidencia se inician los acuerdos de paz. Colombia había iniciado el nuevo siglo en medio del frustrado capítulo del Caguán que frustraría los acuerdo de paz entre el gobierno y las FARC. En su gobierno designó a Juan Manuel Santos como ministro de Defensa y posteriormente frente a la imposibilidad de una tercera reelección para Uribe, Santos fue escogido como ficha del Uribismo para ser candidato presidencial en las elecciones del 2010. Lejos de lo que podría imaginarse el precursor del uribismo comenzó a distanciarse poco a poco a tal punto de iniciar diálogos para intentar encaminar un posible acuerdo de paz en Colombia.

Las negociaciones contaron con Cuba como mediador entre las partes, de hecho, en este país se llevaron a cabo los acuerdos inaugurados el 26 de agosto del 2012 con el nombre: Acuerdo General para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera. La muerte de Alfonso Cano en 2011 puso sobre la mesa la posibilidad de ruptura del proceso,

pero este continuó adelante con su sucesor Timochenko. En total fueron cinco años que duró este proceso de negociación. Las FARC finalmente dejaron las armas el 27 de junio del 2017 y continúan su lucha como partido político FARC (Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común).

A pesar de los acuerdos de paz firmados en el 2016 en el país el conflicto armado está lejos de acabarse; en primer, lugar a pesar de estas negociaciones, en el monte continuaba otra de las guerrillas más fuertes en Colombia: el ELN, en segundo lugar, sólo unos días después de su estreno, el 29 de agosto algunas disidencias de las FARC anunciaban el retorno a la lucha armada, entre ellos los senadores: Iván Márquez y Jesús Santrich, producto de las inconformidades presentadas y agudizadas en el gobierno del actual presidente Iván Duque del ala ideológica del expresidente Uribe Vélez, Jesús Santrich e Iván Márquez anuncian su retorno a las armas, el nuevo partido comunica públicamente que estos dos personajes eran expulsados.

3. ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS CINEMATográfICOS

3.1 Género cinematográfico

Según el director de *Monos*, esta película si bien en términos generales hace parte de género ficción, también dialoga con otros subgéneros como el cine de guerra, las películas coming of age (aquellos filmes que se centran en un personaje joven y en su transformación) y hasta con elementos del Thriller; por esta razón, Landes prefiere hablar de géneros en plural, aunque la obra cinematográfica termina por afirmar su propio lenguaje: “Creo que al final, la película te puede gustar o no, pero no lo has visto antes” (Cine Vista blog, 2019). El hecho de transitar por varios géneros es en parte lo que le da fuerza a la pieza, sumando a los efectos especiales que le dan ese aire experiencial a la guerra; no desde el frente sino en la retaguardia; “Lo que quería con *Monos* era jugar con un género, hacer mi propia versión de una película de guerra (...)” (Credencial, 2019).

3.2 Origen

La película parte del hecho real de la existencia del conflicto armado; sin embargo, es una experiencia sensorial y subjetiva de cómo se ha vivido este fenómeno. El director y uno de los guionistas, se inspiró en el libro: *El señor de las moscas* el cual retrata la historia de un grupo de niños británicos que quedan solos en un isla, sin la supervisión de ningún adulto, después de un accidente aéreo. Al igual que el libro, la película encuadra una situación donde adolescentes-niños deben comenzar a organizarse para planear de nuevo una sociedad, mantener una organización, definir roles, normas y jerarquías para poder sobrevivir en ese nuevo escenario donde sobresale la barbarie y lo salvaje en condiciones extremas.

Una pieza cinematográfica y que también influyen en el filme son: *Apocalipsis Now*: un descenso al lado más oscuro del ser humano de Francis Ford Coppola (1979) cuya trama aborda el viaje por un río por el que un capitán y su tropa deben transitar para eliminar a un coronel disidente (interpretado por Marlon Brando) quien perdió la cordura y controla un territorio como si fuese un dios.

El origen de esta película y las obras en las que se inspira, le quitan el aire nacional al conflicto armado, toda vez que la película no le interesa abordar ninguna posición en específico sino retratar las implicaciones de la guerra en un contexto mucho más amplio que el colombiano; lo que la diferencia de los anteriores filmes en el cual es bastante marcado la relación de los elementos de la película con determinadas características del conflicto en el país, por esta razón, *Monos* es un tratamiento diferente de la guerra donde emplea algunas de sus prácticas más comunes como el secuestro y el reclutamiento de menores que serán abordados en la recreación cinematográfica.

3.3 Recreación cinematográfica

Secuestro y reclutamiento de menores

Monos como ha sido reiterado por su director y productores no es una representación específica del conflicto armado como tal sino más bien de la guerra en general, sí incorpora algunos hechos representativo del conflicto armado colombiano como son el reclutamiento de menores y el secuestro. Con respecto a la primer práctica esta es como tal el argumento de la película; menores de edad viven en la selva porque hacen parte de una organización armada. La imagen de la niñez se intensifica con el personaje de pitufo el más pequeño -al menos en apariencia del grupo- quien tiene varios registros en la película a partir de una fotografía que usa un infrarrojo para mostrar únicamente en primer plano a los personajes que es el punto de interés. La imagen de Pitufo es la más llamativa por la inocencia que evoca la imagen. No se usa luz artificial para respetar las escenas grabadas en el día de manera natural. Incluso este tipo de tomas con infrarrojo da una sensación mucho más cercana de intimidad y complicidad respecto al espectador. De igual manera son las acciones las que narran y el dialogo es poco.



Figura 73. Fotograma Monos. Alejandro Landes (2019)

Con respecto al secuestro también fue una práctica empleada por las FARC; sin embargo, otras organizaciones armadas ilegales también la emplearon. Con la inauguración de los acuerdo de paz las FACR respondía en febrero de 2012 en una comunicación que abandonaban la implementación del secuestro con fines extorsivos y anuncia que pondrá en libertad a las personas que mantenían retenidas desde hace más de doce años. En el filme una parte de la narración muestra la privación de libertad de una doctora americana. En la escena 7:50 – 9:30 un personaje nombrado como El mensajero del cual se hablará más adelante llega

al campamento para efectuar su misión de llevar señales de vida de la secuestrada, ella debe leer el periódico mientras es filmada.

Esta escena tiene un encuadre en plano medio con un tratamiento de color intencionalmente retocado para dar la sensación de ser un video en cinta, en este tiro de cámara que es frontal hacia el personaje para simular las pruebas de vida del mismo modo que eran enviadas por las FARC y transmitidas por los medios de comunicación en la emisión de las noticias. La narrativa no solo está centrada en el diálogo de la mujer si no también la portada del periódico para mostrar un época que realmente no puede ser detectada. Luz natural ambientada con máquina de humo generan la sensación de frio y neblina.



Figura 74. Fotograma: Monos. Alejandro Landes (2019).

Durante el conflicto armado, se estima que al menos 37. 128 personas fueron secuestradas, el 61% de los casos se atribuye a las guerrillas y el 28% a grupos desconocidos (France24, 2021). El 23 de junio del 2021 en medio del marco establecido por la Comisión de la Verdad. Por primera vez esta guerrilla reconoce públicamente su responsabilidad en la comisión de este delito, toda vez que antes llamaban a los secuestrados prisioneros de guerra para ampararse en las normas del Derecho Internacional Humanitario. En el evento, habló la excandidata presidencial Ingrid Betancourt, secuestrada por esta guerrilla en el año 2002, pasó más de seis años en cautiverio. Fue liberada por el ejército en lo que se conoció como Operación Jaque.

3.4 Crítica

Casi al instante de su gira internacional a inicios del 2019, comenzaron a salir las críticas de la prensa especializada sobre Monos, varios la calificaron como contundente. La página recogió algunas de las críticas más sobresalientes de la crítica y las publicó el 29 de enero del 2019. Algunos de los comentarios realizados por expertos de cine manifestaban:

"Fue realmente buena! Definitivamente quiero volver a verla" Chris O'Falt de INDIEWIRE

"Monos es una versión moderna de "Lord of the Flies" (1990) (con todo y la cabeza de cerdo cortada) con niños soldados y matices de "Apocalypse Now" (1979). La dirección es impresionante, al igual que la edición, el sonido y la cinematografía. Técnicamente es una película perfecta". @mavericksmovies / Will Mavity de NEXT BEST PICTURE

"El guión de Monos es bastante simple, pero hay que resaltar la dirección de la película. La acción es fascinante y se intercala con una narrativa casi psicodélica que llega con la edad y la corrupción humana. Julianne Nicholson y los actores infantiles ofrecen actuaciones crudas y viscelares". @mavericksmovies / Will Mavity de NEXT PICTURE

"MONOS es extremadamente difícil de ver, pero al mismo tiempo resplandeciente. No podía cerrar los ojos mientras la veía. Es una película surreal y aterradora de acción, aventura y horror basada en una realidad política grotescamente compleja. Al igual que "El abrazo de la serpiente", hace que tu corazón sangre por Colombia". @elbuder Emily Buder / THE ATLANTIC

"Es una de las películas más bonitas que he visto en años. Cada cuadro es tan impresionante, que casi no importa de qué se trata la película. El recorrido visual es increíble". Laura Kern / FILM COMMENT MAGAZINE

"Me gustó mucho. Es maravillosa. Le va a ir muy bien". Jordan Hoffman / THE GUARDIAN

"MONOS es una película fuerte y me hizo sentir que estuve en un festival fantástico, lo cual es un cumplido". @jhoffman Jordan Hoffman / THE GUARDIAN

"Es fenomenal". Reed Tyler / A JOURNEY THROUGH CINEMA

“MONOS es un descenso catastrófico hacia un infierno hipnótico que es imposible evitar. Con una impresionante cinematografía, un sonido feroz y la inquietante música de Mica Levi. Siempre estuve conectado pero también sentí cierta distancia con los personajes”.

@NextBestPicture Matt Neglia / NEXT BEST PICTURE

"Es mucho para digerir, pero es innegablemente genial" Sue Ding / VISUAL COMMUNICATIONS

"MONOS es una de las mejores películas de este año en #Sundance. Es la pasionante historia de supervivencia de la guerrilla de la selva que nunca deja de moverse". @erickhon Eric Khon / INDIEWIRE.

El día 11 de agosto se presentó la premier para invitados especiales en el territorio nacional; la película fue catalogada como: *un antes y un después del cine colombiano, con imágenes poéticas, vivencia cercana, intensa, alto estándar cinematográfico, profunda, contundencia de los personajes, sonido impresionante, como un viaje y elementos técnicos impecables*. Los entrevistados eran personajes famosos de la pantalla chica y la pantalla grande en Colombia, destacados por su talento en la actuación como el Flaco Solórzano, Marcela Mar, Patricia Castañeda, Guillermo Prieto (Pirry), Constanza Duque, entre otros. Las publicaciones que realizaron en sus cuentas personales los diferentes famosos invitados al estreno no fue desaprovechado por Monos quien puso en sus estados diferentes capturas de pantalla donde se hablaban de las impresiones positivas de la película y se invitaba a los seguidores de dichas cuentas a ir a verla. El siguiente es un collage con algunos de los estados de personajes de la farándula:

JUANES @juanes · 4d
 .@monosfilm Me acabo de ver esta película, OBRA MAESTRA recomendada ¹⁰⁰



Óscar @BlackTheseus · 3d
 Ayer vi #MonosLaPelícula y es increíblemente buena, de este mundo, pero que te manipula y te lleva al suyo. Disfruten de un producto con altísima calidad visual. Si me apuran, seguramente nominada a los #AcademyAwards. Exquisita, se repite. LA AMÉ. @monosfilm @santiagoozr

PAOLA TURBAY @paolaturbay
 Cuando Guillermo del Toro dice que algo es "mesmerizing" - hipnotizante/cautivante, párenle bolas! Es algo MUUUUUUY interesante. Bravo @monosfilm !!! En teatros el 15 de agosto en todo el país. (MIREN TRAILER Y RT) Chapeaux 🎩

Pirry @PirryOficial · 2d
 A ratos tierna y casi todo el tiempo violenta y descarnada, la película parece sacada de la imaginación del señor d'las moscas y de la delirante realidad colombiana, podría ser nuestra próxima nominación al Oscar. Hay que verla : monos #SobrevivirEsUnJuegoSalvaje #monosencine

Andrea Pérez-Martínez @an... · 2d
 No exagero al decir que es una absoluta experiencia para los sentidos y la conciencia. Vayan a una de las 110 salas en la que está disponible y dejen que esta obra del tremendo Alejandro Landes haga el resto. Es una película para disfrutar en cine. @monosfilm 🍿🎬 #MONOSLaPelícula

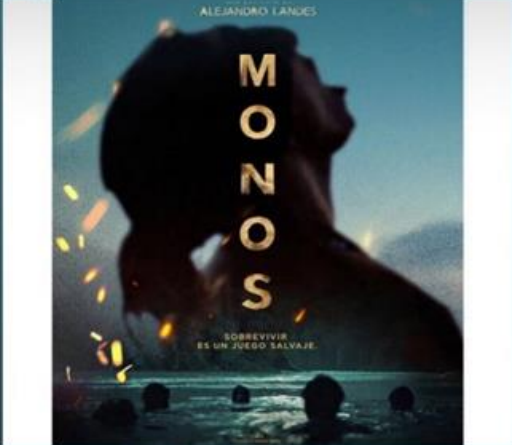
Carolina Guerrero @nuncaduer... · 2d
 A todos en Colombia: Vayan a ver @monosfilm que estrena hoy. Es una película bellísima y perturbadora a la vez. Más que nada es una experiencia. De lo mejor que he visto este año en fotografía, sonido, guión y edición. Y los actores brillantes! Gran trabajo de Alejandro Landes.

marcelamararte

 @monosfilm es un punto aparte en el cine nacional. Muy recomendada, por sus personajes, las imágenes, el sonido y música son excepcionales! Es realmente estremecedora y sensorial! 🍿🎬 #AlejandroLandes y todo el equipo !

Figura 75. Collage críticas Monos. Fuente: Facebook Página oficial Monos (2019)


julianadelaurel



El cine colombiano que se está haciendo hoy en día es digno de levantarse a aplaudir. MUY recomendada @monosfilm . Salvaje, tensa, real. Está en todas partes, pero no mucho tiempo. Id id!!


Pía Barragán @Pia_Barragan · 3d

Descubrir el talento de SOFÍA BUENAVENTURA en @monosfilm es una ganancia para el cine. Personifica al enigmático, seductor y fuerte 'Rambo' y -además- ejecuta una de las escenas de acción más peligrosas que hayamos visto... Véanla y coméntenla, a partir de este jueves, en cines!



Alvaro D. Ruiz @alvarocine · 1d

Me atrevo a decir que @monosfilm será la película latinoamericana del año. Aunque con muchos elementos colombianos, entre sus cosas fascinantes, su producción, posible gracias a 9 países, entre ellos Colombia, Argentina y Uruguay. ¡Muy recomendada! 🎬
#CineLatino #CineColombiano



Patricia Castaneda @castanedapat

La película MONOS es maravilloso! Intensa, caótica, rebelde! Peliculon! El cine colombiano subió con esta película a otro nivel, ahora sí! Bravo #alejandroLandes BRAVO!!!
#minosfilm #monoslapelicula

Juan C Arciniegas @JuanCarlosCNN

En respuesta a @monosfilm
Aún digiriendo ese festín multisensorial que es la película...pronto publico algo que le de sentido a mi viaje con @monosfilm

Tola y Maruja @Tolaymaruja

Mucharejos, vayan a ver la película "Monos", que es muy entretenida, con acción, suspenso y hasta mensaje: que los berriondos hombres nunca dejan de ser unos culicagaos...

9:38 a. m. · 17 ago. 19 · Twitter Web App

Suso el Paspi @susoelpaspi

¿Ya vieron la película Monos? Hay que verla. Buesna buesnaaaa...
@monosfilm nos hace universales desde lo local. 🌟🌟🌟🌟🌟

9:38 p. m. · 16 ago. 19 · Twitter for Android

Figura 76. Collage críticas Monos. Fuente: Facebook Página oficial Monos (2019)

Críticas y comentarios circularon por la redes sociales, Monos se había convertido en una película importante para el cine colombiano. La mayoría de las publicaciones resaltaban la originalidad de la dirección, la fotografía y los efectos especiales. El surrealismo es otro de los elementos más destacado en las críticas del filme porque incluso a partir de este se realiza la interpretación del conflicto armado. Escenas en las que el espectador siente que está bajo el efecto de algún alucinógeno se convierte en estrategia del director. El carácter visceral y cruel son otros elementos destacados por la crítica los cuales también quedaron en mi percepción después de ver la película más de 20 veces; había escenas que prefería saltarme porque llegaron a generarme desagrado. Si bien esta película, al igual que las demás, tiene una posición política, considero que esta visión sensorial del conflicto armado es lo que hace a esta película única en relación con aquellas otras que también se habían inspirado en esta temática. Aquí no se busca incomodar a nadie, sino introducir al espectador en un viaje sensorial del conflicto armado.

3.5 Narración

Desde el punto de vista técnico es una narración lineal que expone hechos históricos y atemporales de la historia no sólo nacional sino en general de la guerra, los personajes actúan en función a hechos que son tomados y llevados a la ficción como alucinaciones. Esta es una narración expositiva, desde el punto de vista de Casetti y Di Chio se está hablando de un enfoque esencialista, pues la construcción de la historia desde el drama lleva al espectador a una reflexión que le permite hacer una idea entre lo actual y lo pasado también crea una narración entre el individuo, instituciones y situaciones vistas desde lo social y etimológico. Es lo que recuerdo. Para Landes es en parte minimalista con cierto monumentalismo que proviene de los escenarios, gestualidades y exploración de lo táctil.

3.6 Tendencia cinematográfica

Como se ha hecho mención, la relación de la guerra con la producción de la película no es de carácter contextual en el que la trama hace alusión a un determinado periodo histórico, político o económico del país sino más bien a la concepción subjetiva de la guerra y cómo ha sido experimentada por diversos sectores. En este filme se logra apreciar la mirada de alguien que ha visto el conflicto armado desde un lugar específico donde el escenario bélico también se narra a partir del miedo que se generó después de la firma de los acuerdos de paz y la posibilidad latente de que los desmovilizados se reorganizaran en bandas como lo hicieron Los monos. De ahí se desprende la intención del director de ver el conflicto como alucinación o un sueño para personificar los procesos de paz fracasado anteriormente.

Temores que 15 días después de su estreno se confirmaron con el anuncio de una facción de la FARC que volvía a la lucha armada ante los incumplimientos del gobierno nacional. Tal como lo manifiesta Landes: “Eso lo vemos muy bien al final cuando vemos a uno de sus personajes, a Rambo, volando sobre la ciudad y nos encara frente a la cámara como preguntándonos “¿ahora qué vas a hacer conmigo?”, que es un cuestionamiento que yo no intento responder, porque para mí Monos es parte de una conversación, no de las respuestas o la solución” (Cine Vista blog, 2019).

A Alejandro Landres no le interesaba generar una debate político como tal, sino partir de otro punto de vista, que no estuviese anclado a nada, que partiera del vacío sin necesidad de tener claridad respecto a quienes se están enfrentando los personajes, razón por la cual nunca se menciona a Colombia en la cinta porque el director no quería que el público partiera de algún prejuicio. Su juego radica en lo alegórico del conflicto para recrearlo y llevarlo a la hiperrealidad.

En las entrevistas que se le realizaron, Landes muestra que el abordaje de la película parte de los conflictos individuales de las personas cuando entran en la adolescencia que los lleva a sentir la necesidad de pertenecer a algo (Cine Vista, 2019); es decir, que la cuestión de la

identidad tiene mayor respaldo para el director que el hecho del conflicto armado en sí mismo; es un diálogo más con los cuerpos adolescentes, un tratamiento de la guerra desde la subjetividad sin particularizarla. La tendencia de este filme está marcada la idea que tiene de la guerra como un sinsentido, una alucinación, una cuestión de monos, de bárbaros, por esta razón, no hace explícita la ideología que defienden, se concentra mejor en los rostros de sus ocho protagonistas y sus vivencias donde la línea entre las víctimas y los victimarios se vuelve cada vez más difusa. “Monos, más bien, es una metáfora sobre la condición humana en medio de las trincheras de la guerra, sobre cómo esta subvierte relaciones y órdenes sociales y sobre su corrupción” (Semana, 2019).

Santiago Zapata, productor de *Monos* manifiesta el trabajo duro que hay detrás de la película la cual comenzó a trabajarse varios años atrás. Para esta persona el guion de *Monos* le pareció interesante y decide escribirle una carta a Landes manifestándole lo que opinaba del guión y los aportes que el podría añadir. Desde que comenzó la historia los productores convergen en que la película debía mostrar una atemporalidad universal, es decir, que no se pudiera identificar un tiempo específico, de allí que poder identificar la recreación cinematográfica no fuera posible, porque no es posible reconocer si aborda identificar un tiempo pasado, presente o futuro.

4. FASE ANÁLISIS TEXTUAL FÍLMICO Y MASCULINIDADES

4.1 Descomposición- Découpage

En todas las películas que he analizado hasta el momento, ha primado el aspecto de describir y analizar los elementos constitutivos de las masculinidades militarizadas asociadas hasta el momento con el hecho de usar pene; sin embargo, en el siguiente análisis intento mostrar la subversión de las anteriores masculinidades con la existencia y puesta en pantalla de *Rambo*.

Existen otras masculinidades femeninas no tan marcadas como la de *Rambo*, estas son la de Leidy y la Sueca quienes encarnan características que han sido asociados al campo de la

masculinidad: la sexualidad desbordada, esta guerrillera se produce como una persona con una sexualidad activa, curiosa que experimente constantemente con otros cuerpos.

Secuencia 1: El páramo

1. Los niños aparecen con los ojos vendados, juegan a patear un tarro con sonajeros por dentro que hace las veces de pelota; improvisan un partido de fútbol.
2. Los adolescentes observan la llegada de un hombre al que le dicen El mensajero quien los pone a entrenar físicamente.
3. Después del entrenamiento militar el mensajero anuncia la llegada al campamento de una vaca llamada Shakira, la entrega en calidad de préstamo a los guerrilleros.
4. Las dos adolescentes guerrilleras aparecen peinando a una mujer mayor que ellas, esta persona tiene un acento extranjero. La tratan como a una muñeca: le cepillar el cabello y le hacen peinados.
5. La extranjera es filmada para mostrar su estado físico ante la comunidad internacional. Se hace evidente que está secuestrada.
6. El comandante abandona el campamento deja la orden de cuidar bien a la doctora extranjera. Se produce por primera vez música de tensión que enfoca la partida.
7. Después de la partida del comandante, en el campamento todo vuelve a la normalidad: risas y juegos entre los adolescentes guerrilleros con juego violentos le celebran el cumpleaños 15 a Rambo
8. Leidy, Lobo y Rambo se encuentran recostados en el pasto, los primeros dos comienzan a besarse hasta que ella se ríe y le invita a besar a rambo. Rambo y Lobo se besan, después se les une Leidy.
9. Lo adolescentes talan un árbol para conseguir madera y así construir una habitación a la pareja: Leidy y Lobo.
10. Al llegar la noche los adolescentes danzan alrededor del fuego, detrás se escucha una música una música de tensión. Todos simulan los movimientos y sonidos de los monos, de este modo, celebran la unión entre Lobo y Leidy mientras se embriagan.
11. En medio de la fiesta por medio de un hueco los guerrilleros observan a la secuestrada.

12. Los adolescentes amanecieron producto de la celebración, en medio de la embriaguez, Perro lanza muchos tiros al aire mientras ríen, producto de la situación mata a la vaca y es golpeado muy fuerte por Lobo.
13. Perro después de ser golpeado es obligado a cavar un hueco en la tierra para que se quede allí como castigo.
14. Lobo se encuentra preocupado porque la vaca era su responsabilidad, los demás integrantes hablan sobre el posible Consejo de guerra en su contra. Rambo y Patagrande comienzan a pelear.
15. La extranjera secuestra escucha la discusión que están teniendo afuera los adolescentes, mientras hace una mueca de grito frente a un pequeño espejo roto.
16. Los guerrilleros arrastran la vaca y la descuartizan para poder comerla, mientras ejecutan la acción escuchan un disparo, Lobo se quita la vida.
17. Después del suceso Leidy decide irse a bañar con el agua que cae de una montaña mientras llora por la muerte de Lobo.
18. Patagrande le da la noticia a Perro que Lobo se ha suicidado.
19. Al llegar la noche comienzan a asar la carne de res, mientras comen Patagrande propone aprovechar la situación para decir que Lobo mató a la vaca. Rambo y Leidy no está de acuerdo.
20. Rambo y Leidy injieren alcohol mientras se besan y se tocan mientras suena música de tensión.
21. Cuando el mensajero llama por radio a los monos. Leidy le inventa que fue Lobo quien mató a la vaca y luego se suicidó. Para respaldar la versión llevan a la secuestrada para que reafirme.
22. El comandante les imparte órdenes por el teléfono para enterrar a lobo y les dice que se repartan entre ellos sus pertenencias, asignan a Pata grande como comando de esa escuadra y anuncia la presencia de enemigo cerca.
23. Patagrande, La sueca y Bum Bum Se comen los hongos que habían nacido en el excremento de la vaca. En medio de sus alucinaciones les hacen una emboscada para bombardearlos.

24. La Sueca esconde a la doctora le amenaza con matarla si la van a buscar. En medio de las explosiones inician una conversación y acercamiento físico personal.

Secuencia 2: La selva

25. Los bombardeos han terminado al día siguiente los guerrilleros se cambian de lugar y se llevan a la secuestrada, llegan a otra columna de la organización guerrillera donde estaban los heridos del combate.

26. La secuestrada es ubicada en una nueva celda de donde logra extraer un pedazo de varilla que oculta entre sus cosas.

27. Los guerrilleros se deben trasladar de nuevo, pasan de una zona de clima frío a una zona selvática. La doctora lleva tiempo preparando su huida y comienza a efectuarla.

28. En medio de sus acciones de escape, Pitufu, el niño más pequeño del grupo se percató y alerta a sus compañeros.

29. Patagrande busca desesperado en las cosas de la secuestrada y encuentra la cachapa de un cuchillo, al percatarse que los demás miembros se encuentran contactando con el mensajero, este les rompe el radio. Se ha declarado líder de la organización que acaba de conformar. Envía a Pitufu a buscar a la doctora.

30. La doctora continúa su escape en medio de muchos obstáculos y heridas; sin embargo, es hallada por Pitufu y Rambo.

31. La doctora es llevada ante todo el grupo, Rambo le ponen una cadena a su cuello a la que se resiste hasta el final. Rambo sufre después de ponerle la cadena, llora en un rincón. Patagrande goza con su nueva posición.

32. Al llegar la noche Los monos están celebrando, aparecen danzando con pieles de animales. Actúan la posición de cazadores, al final se observa una lucha de cuerpos entre Rambo y Patagrande.

33. A la mañana siguiente, Patagrande y Leidy amanecen en una cama desnudos, cuando Leidy abre los ojos observa que llegó El mensajero.

34. Después de que el mando de la guerrilla encuentra al grupo, obligan a la doctora a dar una entrevista porque necesitan dar señale de vida de ella.


35. El mensajero con la cámara en mano comienza a dirigirse a Patagrande y le cuestiona su capacidad para ser un cuadro y después pregunta a todos los integrantes lo sucedido con el radio y les riñe por su ineficiencia.
36. Los soldados son puestos bajo entrenamiento extremo sin importar su edad.
37. Después de los entrenamientos El mensajero hace un consejo para que todos expongan los miembros hacen, todos intentan tapar los secretos más graves, hasta que Pitufu cuenta toda la verdad.
38. El mensajero se lleva a Patagrande para que los mandos superiores le realicen un Consejo de guerra, mientras van en la lancha por el río .
39. Patagrande mata a su acompañante y vuelve con Los monos quienes lo aceptan de nuevo como su líder, excepto Rambo.
40. Lleno de furia Patagrande busca a Pitufu por haberlo delatado y lo deja amarrado en ropa interior.
41. Los monos realizan un ritual donde se pintan con barro la cara, están celebrando su independencia.
42. Se preparan para realizar su primera incursión militar, se camuflan entre el monte para extorsionar a unas personas que pasaban por el lugar, les incineran sus vehículos.
43. Los monos ahora viven como tribu bajo sus mismas reglas.
44. Rambo cansado del abuso de Patagrande, decide liberar a Pitufu y emprender juntos la huida, pero es descubierto por Leidy quien lo deja marcharse solo a él.
45. La tropa comienza la búsqueda de Rambo. Después de amanecer, Rambo elabora pistas erróneas para que no den con su paradero y emprende su huida, se encuentra con un buzo que lo lleva hasta su casa.
46. En la casa le brindan comida y un techo donde dormir y comparten un programa de televisión.
47. La doctora se encuentra nadando con la cadena en su cuello la cual utiliza para ahorcar y asesinar a la sueca para liberarse.
48. Después de romper su cadena la secuestrada se dirige donde está amarrado el niño y le quita todas sus pertenencias para poder huir, el niño le suplica que lo lleve con ella, pero decide dejarlo amarrado.




49. Rambo despierta en la casa de los campesinos cuando es sorprendido por sus antiguos compañeros que matan a los adultos, mientras en la televisión anuncian la libertad de la doctora quien logra escapar de sus captores.

50. Finalmente Rambo consigue huir, se observa la final en un helicóptero de las Fuerzas Armadas asustado.

4.2 Estratificación-Descripción

Escena	Resumen	Fotograma	Estratificación-Descripción
2:25-3:55	Presentación del personaje: EL mensajero. Dos de los adolescentes observan la llegada de su comandante al campamento, por sus jades se intuye que están llenos de pánico. El discurso que reproduce el mando está encaminado a reforzar el ideal de comunidad y de familia que se ha forjado dentro de la guerrilla.		Fotografía desde el punto de vista subjetivo a través de un binocular, se presenta un personaje de manera contrapicada a caballo que por su expresión corporal parece resaltar por encima de los demás. La música de tensión acompaña toda la secuencia de entrenamiento que es representada con primeros planos del rostro de los personajes. Luz natural de la mañana lo que trasmite la sensación de frío y nos ubica en una zona geográfica naturalmente precedida por un clima frío
7:50 – 9:30	La misión del Mensajero es llevar señales de vida de la doctora secuestrada, les da órdenes a su tropa mientras y a la mujer quien debe leer el periódico mientras es		Encuadre en plano medio con un tratamiento de color intencionalmente retocado para generar la sensación de ser un video en cinta, en este tiro de cámara que es frontal hacia el personaje, la narrativa no solo está centrada en el diálogo de la mujer si no que también la portada del periódico nos

	filmada. Prestar atención al tipo de encuadre y planos de la cámara.		da a entender la época, el universo político al que hace referencia y al cual se están enfrentando los guerrilleros. Luz natural ambientada con maquina de humo para generar la sensación de frio y neblina.
10:15-12:40	Después de la partida del comandante, en el campamento todo vuelve a la normalidad: risas y juegos entre los adolescentes guerrilleros; sin embargo, estos juegos están cargados de violencia, incluso para celebrar el cumpleaños de Rambo a quien en su cumpleaños número 15 le dan juete los demás participantes. La doctora se rehúsa a hacer lo mismo cuando recibe la invitación, pero es coartada a hacerlo.		Planos medios generales para exponer el lugar donde se encuentran y que a pesar del frio de la escena a muchos de ellos es lo menos que les importa. Pues sus objetivos son otros más importantes. Luz natural de la tarde que se hace notar, ya por las sombras en el cuerpo de los personajes y por el “ruido o grano” que empieza a ser notorio en las partes oscuras del encuadre. No tenemos musica, pues aquí el ambiente sonoro del lugar y las acciones de los golpes son los que llevan la tension dramática de la escena

12:41 – 15:10	Leidy y Lobo se besan con Rambo presente, luego la chica propone un beso entre ellos dos y luego entre todos.		Ambiente sonoro natural con sonidos rurales y de montaña, viento, animales y el sonido del pasto generado por el viento es todo el universo sonoro que encontramos en esta escena. Planos medios cortos y primeros planos muy bien manejados respecto a la posición de cada personaje.
19:10- 21:10	Los adolescentes amanecen celebrando la unión entre Lobo y Leidy. Tienen una vestimenta particular, esta vez juegan con sus armas, en medio de la embriaguez Perro lanza muchos tiros al aire mientras ríen, producto de la situación mata a la vaca y es golpeado muy fuerte por Lobo.		En la escena de la vaca se observa un gran plano general con cámara estática y que manera lejana a los personajes muestra una situación de conflicto de lejos, para no entrar en detalle con la vaca. Luz natural precedida por un clima muy de niebla y gris.
22:30- 24:30	Los adolescentes discuten por el posible consejo de guerra que le podrían aplicar a Lobo por no haber cumplido su primera misión como comandante del grupo. Se produce el primer enfrentamiento entre Rambo y Patagrande		Escena de acción y pelea que desde el lenguaje audiovisual no es coherente con los movimientos de cámara que utilizaría una escena de cine comercial de acción. Aquí la propuesta fotográfica respeta y mantiene ese look de cine de autor con tomas largas y contemplativas, que se ve acompañada de pocos diálogos, y más por ambiente sonoro natural. Una propuesta que

			funciona en este universo de la película para no romper con el ritmo narrativo de la misma.
26:00-27:00	Lobo se encuentra aislado, sabe que su situación es complicada, mira por última vez al grupo y se suicida.		Presenta al personaje en primer plano mientras este ve a sus compañeros, su silencio y la expresión del rostro da a entender que está tensionado y no se siente cómodo. Esto se va materializando en la mente del espectador al presentar una banda sonora lúgubre y representativa del género de suspenso y thriller. Música que con el paso de los segundos va aumentando de intensidad y ritmo hasta que se ve interrumpida por un fuerte disparo. La toma final que enfoca el cielo oculto entre nubes espesas da a entender que un personaje se ha ido. No cae en lo grotesco, pero sí es bastante sugestiva la creación y representación visual y sonora de la escena, pues deja todo a la mente de los espectadores.
31:20-32:15	Leidy y Rambo injieren alcohol, esta comienza a tocarlo y besarlo. Los adolescentes tienen relaciones sexuales, pero a la mañana siguiente Leidy no está al lado de Rambo.		Música alejada de lo que pasa en los personajes es el polo a tierra narrativo que nos mantiene dentro del drama general de la película, pues no desconoce que aún no se supera un hecho impactante previamente vivido. La noche y sus sonidos propios, el sonido de la leña quemándose y el color producido por la llama, generan ese ambiente pasional y romántico con una cámara con primeros planos y medios cortos para

			hacer de la narrativa algo íntimo.
37:20-38:00	<p>El comandante les imparte órdenes por el teléfono para enterrar a lobo y les dice que se repartan entre ellos sus pertenencias, asignan a Pata grande como comando de esa escuadra y anuncia la presencia de enemigo cerca. Hay juguetes en las pertenencias de Lobo que denota que aun era un niño.</p>		<p>Un recurso rápido y sencillo es empleado en esta distribución de objetos, cámara cenital estática una mesa con todos los objetos personales y vemos como la mano de cada personaje entra en escena y agarra lo que cree a conveniencia. Un recurso rápido que evita cortes entre personaje y personaje. Pues transcurre tan rápido que el ritmo general de la edición perdería sustento, Así que el plano estático y contemplativo es un recurso tanto narrativo como llamativo. Se nota una triangulación de luz artificial para poder observar la mesa y los objetos de manera clara. Si fuese una luz más cenital los objetos de la mesa pierden su sombra pero, al ingresar el brazo se crearía una sombra mucho mayor y visualmente caería en un error fotográfico.</p>
43:10-47:30	<p>La Sueca está encargada de la doctora la amenaza diciéndole que si la vienen a buscar tenía órdenes de matarla. En medio de las explosiones entablan una relación íntima donde la secuestra mantiene el control y le</p>		<p>Planos medios y planos generales narran estas acciones, incluso los planos medios cortos vuelve a tomar el papel de narradores en cuanto a expresiones de amor se refiere. Esto para dar intimidad y acercamiento entre narración y público. Claros oscuros que recrean ese universo oscuro y lugubre donde se encuentran, poca luz, muchas sombras que marcan expresiones</p>






	propone ayudar a la joven.		corporales muy fuertes y que no es una fotografía que transmita la mejor sensación de seguridad al espectador.
53:40-55:50	Después que Pitufu les alertó a sus compañeros que la doctora se había escapado, Patagrande revisa furioso las cosas de la doctora y encuentra la cacha de una macheta.		planos medios y generales se desarrollan estos hechos de confusión y poder entre los guerrilleros, diálogos de mando con voz de autoridad pero con cierto temor al mismo tiempo, la música toma un protagonismo importante al tener un tono de suspenso y tensión, es evidente aquí que el mensaje sonoro y las acciones de los personajes están atravesando por un conflicto dramático fuerte. Toda la carga dramática es llevada por la musicalización de la escena.
1:00:35-1:03:00	Después de hallar a la secuestrada, la llevan de nuevo al campamento, Patagrande obliga a Rambo a ponerle una cadena en el cuello. Rambo sufre por la acción que debió ejecutar, mientras Patagrande goza con su nueva posición.		Luz natural, el drama de cada personaje se muestra en cámara en mano, con secuencias de movimientos largos y suaves, para seguir generando tensión en toda la escena, los gritos, y el forcejeo.
1:4:50-1:05:30	Leidy y Patagrande amanecen desnudos cuando se percatan de la presencia de El mensajero. ¿Qué puede decir la música y la		La música va subiendo de tono y anuncia la llegada del mensajero que es presentado en plano contrapicado y que solo hace un sonido y gesto con su mano. La fotografía narra y expone con la utilización de diferentes

	imagen de esa persona		tomas, vemos una aldea descuidada, el sitio lo presentan como algo tranquilo luego de lo agitado de las acciones pasadas, pero son los cortes de cada toma los que ayudan al espectador a hacernos una idea de lo que ocurre.
1:12:20-1:13:30	Después que Pitufo cuenta la verdad incluyendo que Patagrande había dicho que ahora eran su propia organización. El mensajero se lleva a Patagrande para que los mandos superiores le realicen un Consejo de guerra, mientras van en la lancha por el río Patagrande mata a su acompañante		Ambiente sonoro natural tomas de los diferentes espacios de la selva para mostrar al espectador el lugar donde se encuentran los personajes. Tensión al usar tomas cerradas y planos medios y primeros en cada personaje. Por las miradas de cada uno se nota el drama y la poca empatía. Luz natural no hay dialogos porque los cortes de las tomas narran de manera precisa lo que va a suceder.
1:13:31-1:15:00	Rambo vuelve con el grupo quienes de inmediato lo aceptan como líder, excepto Rambo.		Musica que reemplaza al dialogo, encuadres cortos y generales que muestran de manera clara el lugar donde estan ubicados, sonidos generados con la mano a modo de mensaje o himno de guerra para identificar al grupo. Aquí la camara muestra como se conforma un nuevo grupo sin el mensajero. El zoom out funciona como hecho narrativo donde cada vez se aleja para darle lugar a un nuevo grupo guerrillero. Demuestra respeto a los personajes y les da el espacio que se han ganado.



1:31:50	casa de unos campesinos que le dan techo y comida, cuando amanece y sale de la habitación observa que los campesinos están armados porque escuchan el ruido que hacen Los monos para comunicarse, estos logran entrar y asesinan a los dos adultos, Rambo alcanza a escabullirse.		Recurso rápido y bien logrado, el poder mostrar en un plano secuencia toda la acción que sucede y de paso mostrar un lugar de personajes campesinos recientemente asesinados. Luz natural, ambiente y sonidos de naturaleza preceden toda esta secuencia sin cortes. Un referente claro a la película colombiana PVC-1.
	La última escena que cierra la película el protagonista es Rambo quien va esposado en un helicóptero de las Fuerzas Armadas, esta vez, no es un hombre, una mujer, un trans, es sólo una criatura infantil llena de miedo.		Un plano sin dialogo y voz pero que deja ver de manera transparente la esencia de Rambo. Una toma potente en claro oscuro sin más detalles de fondo que se convierte en el sello distintivo de esta película.

Tabla 8. Escenas seleccionadas para el análisis cinematográfico de Monos

4.3 Recomposición-interpretación

4.3.1 Masculinidades militarizadas infantiles y coloniales

En la mayoría de las investigaciones sobre masculinidades, de la misma manera que se ha pensado que estas incumben exclusivamente a los varones, también se han reproducido como un asunto que sólo compete a la adultez, es decir, que los niños son desprovistos de género. Al no distinguirse unos cuerpos de otros, se les extrae su sexualidad y son feminizados. Estos

cuerpos se asumen como incompletos física y psicológicamente, por tal razón jurídicamente sólo se les considera como sujetos de derechos más no como sujetos que los ejercen porque para la Ley no han alcanzado la capacidad que requiere, toda vez que al estar en un constante estado de vulnerabilidad requieren de la voluntad de un adulto que exprese sus necesidades.

Con Monos se observa que las masculinidades también son discursos y prácticas reiterativas con efectos en el cuerpo de los púberes e impúberes. Los monos son un grupo de ocho adolescentes con una vida rebelde que los lleva a ser parte del conflicto armado, en el marco de su participación en el grupo, a pesar de su reclutamiento están en búsqueda de su identidad. A partir de sus propias configuraciones de sociedad, establecen desde sus individualidades las normas para crear una convivencia que les permita sobrevivir, asimismo producen diferentes relaciones entre masculinidades. A través de diferentes actividades corporales como: el entrenamiento militar, participación en ritos y juegos violentos y, la exploración de estimulantes que alteran sus sentido, estos adolescentes, algunos casi niños, sobreviven como una manada y reproducen sus propias masculinidades y feminidades. “Casi anónimos y sin identidad, son la cara menos visible de la guerra. En sus cuerpos se vive el conflicto, la angustia, la lucha entre el dominio y la sumisión” (El Tiempo, 2019).

Estos personajes son presentados en la escena 2:25- 3:55, donde también aparece la figura de: El mensajero, un hombre de apariencia difusa al que todos los miembros del grupo temen. Al inicio dos los chicos observan la llegada de su comandante al campamento, por sus jadeos y respiración agitada se percibe que están llenos de pánico, situación reforzada por la fotografía que muestra un punto subjetivo desde la mirada de un binocular. Este personaje se presenta con un plano contra picado, va a caballo su expresión corporal se impone sobre las demás, aunque sea mucho más bajo que el resto. El discurso que reproduce está encaminado a reforzar el ideal de comunidad y de familia que se ha forjado dentro de la guerrilla. Estos adolescentes a pesar de vivir solos en el monte responden y siguen las órdenes de La organización quien imprime las jerarquías al interior de la manada. El hombre cada vez que llega los pone a entrenar físicamente como medida de preparación o de castigo.

En la escena anteriormente descrita la música de tensión acompaña toda la secuencia de entrenamiento que es representada con primeros planos del rostro de los personajes, un plano que funciona narrativamente para transmitir la tensión y lo duro del entrenamiento, pues de esta manera se encuadran los rostros con diferentes expresiones de trabajo duro y cansancio. Luz natural de la mañana lo que trasmite la sensación de frío y nos ubica en una zona geográfica naturalmente precedida por un clima frío que es reforzada con la fotografía del paisaje y las montañas con algo de niebla son los elementos técnicos que soportan esta escena.

Allí no existe un enemigo visible pero el grupo siempre se prepara físicamente para enfrentarse a algo; no se conocen los mandos (excepto El mensajero), pero se les respeta y obedece probablemente a cambio de gozar de los privilegios que los adolescentes consideran que trae la vida adulta. Después de incumplir con los encargos asignados, en cabeza de Patagrande conforman su propia organización. Al desvanecerse la autoridad que los regula intentan comprender el significado del liderazgo y hacen lo que sea para ejercer una posición de poder, que al final es asumida por Patagrande un igual que altera el equilibrio del grupo.

Todos estos personajes tienen seudónimos o alias característicos porque resaltan su labor o posicionamiento dentro del grupo. El Mensajero es el guerrillero más adulto y comandante de los adolescentes, es el encargado de enviar pruebas de supervivencia de la secuestrada; Lobo es el cuadro y mando suplente cuando el mensajero no está; Patagrande, es el personaje que toma el mando después de que Lobo se suicida, se convierte en el líder de la manda; la sueca es una joven pícara, no es clara su relación con el alias; sin embargo, se supone que es por el tono de su piel; Perro quien siempre está a la sombra del líder, tiene una personalidad salvaje pero que no logra imponerse sobre las otras masculinidades; Rambo un joven cuya personalidad es opuesta al ideal de masculinidad que reproduce el protagonista de la película; pitufo, es el más joven del grupo es leído incluso como un niño. La única que cuenta con un alias más cercano a un nombre es Leidy.

La experiencia del cuerpo es algo por lo que toda persona pasa en las diferentes etapas de su vida, la corporalidad es sujeto de prácticas sociales y los significados atribuidos a todas las esferas que atraviesan lo corpóreo: sentimientos, sensaciones, deseos y placeres, caracteres físico. “Al cuerpo se le modela, se le viste con determinadas ropas que resaltan, ocultan o relegan ciertas partes, se le adorna y se le maquilla con diversos utensilios y accesorios, se le resaltan sus capacidades y habilidades, pero también se le ocultan sus debilidades” (Cruz, 2006, p. 1), del mismo modo al cuerpo de los niños se le aplana, se le limpia, se le tersa, se maquilla de inocencia y se le suprime el deseo y la sexualidad.

Las masculinidades infantilizadas de Los Monos son una narrativa cultural que no responden a un orden dimórfico que separa los varones de las mujeres, sino a aptitudes físicas y mentales que lleven a que todo el grupo permanezca vivo. Los adolescentes transitan todo el tiempo por los campos de las masculinidades y feminidades; algunos se quedan más en una zonas que, en otras, o en el intermedio sin habitar ninguna como tal, pero todos van experimentando en esta etapa de su vida; una diversidad no sólo en el campo de su identidad sino también de su sexualidad: abierta, curiosa y placentera; “(...) husmean en los misterios de una vida donde parecen tener cabida los desenfrenos sexuales, los delirios lisérgicos y los excesos criminales”. (Ocho y Medio, 2019). En estos adolescentes el cuerpo es leído como espacio habitable por diferentes identidades, es decir, que el significado cultural del género que provee las bases normativas sobre las que van a ser pasados los individuos, en la película opera con dinámicas diferentes a las que se emplean en las piezas analizadas anteriormente. Aquí los significados de feminidad y masculinidad no se asocian con la diada naturaleza-cultura, si no que la producción de sujetos sexuados surge a partir de un -estar con otro- que no tiene sexo ni identidad definidos, porque todos están descubriéndose.

La cultura del género en las diferentes escenas no produce hombres y mujeres, sino sujetos con sexualidades e identidades diversas y esta idea invita al espectador al menos a incomodarse y en el mejor de los casos, a cuestionar la matriz heterosexual con la que se evalúan los cuerpos. En la escena 12:41 – 15:10 después de la autorización de El mensajero para que Leidy y Lobo sean socios (palabra empleada en el filme para referirse a una relación

sentimental), están tomando el sol junto a Rambo, los dos primeros se besan, pero a Leidy le parece que Lobo besa raro, por lo que le propone algo al oído e inmediatamente después Lobo besa a Rambo y al final terminan los tres inmersos en esta exploración.

Esta escena se caracteriza por su ambiente sonoro natural, con sonidos rurales y de montaña donde el viento, los animales y hasta del pasto son escuchado fácilmente por el espectador. Planos medios cortos y primeros planos muy bien manejados respecto a la posición de cada personaje. Los diálogos son cortos pero sugerentes y entendibles al espectador, esta escena es manejada y protagonizada por Leidy quien exhorta a sus acompañantes a explorar la sexualidad a modo de juego en el que las tomas por su duración se convierten en cómplice de las acciones eróticas que se respiran en los adolescentes. Aquí el manejo de la luz natural es fundamental, de medio día, sin sombras o claros oscuros definidos lo cual le otorga un aire tranquilo a la situación porque esta no se encuadra como negativa.

Esta escena fue utilizada por la página para crear un meme que hace alusión a aquellos momentos íntimos entre amigos cuando se recuerdan sucesos de la fiesta de la noche anterior. Si bien el cuerpo en esta sociedad adolescente se construye según su propia estética, el género permanece como un sentimiento impreciso de los protagonistas que están más interesados en la exploración que en su definición. Ellos en sí mismos son un cuerpo, de hecho, *Monos* proviene del prefijo griego *solo*, del mismo modo, se configura esta manada; algunas veces se ve como una unidad y otras de manera individual. Las corporalidades de estas personas son dinámicas no pasivas, “los ves cumpliendo el deseo de irse con su grupo a un lugar donde nadie les diga qué hacer, que es en sí un sueño muy de la juventud, pero a la vez también es una película que refleja lo que es un momento complicado de la vida, porque por un lado quieres estar muy acompañado o pertenecer a, pero por el otro, también deseas estar solo” (Cine Vista blog, 2019).

En *Monos* los cuerpos son fuente de violencia hacia otras corporalidades, una fuerza que se despliega en un sentido gore que logra sorprender hasta el mismo perpetrador. Entender los adolescentes como sujetos activos es la apuesta de Landes; busca explorar el conflicto interno

que genera la adolescencia, “no en un sentido de la lástima, porque de hecho estos personajes en la película los ves cumpliendo un sueño, un sueño de Si libertad”. Este es otro enfoque diferente al que los medios de comunicación le dan al hecho de existir niños y adolescentes que han hecho parte del conflicto armado. En la película *El río de las tumbas*, también se produce una masculinidad infantilizada en el personaje de Chocho, quien, a pesar de ser un adulto, por su discapacidad mental, es lanzado al campo infantil donde se le quita cualquier maldad o deseo sexual y por incapacidad más que por deseo no logra jamás ni siquiera acercarse a la masculinidad normativa de la época de la película, marcada por prótesis como el bigote.

Este filme realiza aportes importantes al arte cinematográfico colombiano al sumergirse en la subjetividad y corporalidad de sus personajes, no es algo que deja al azar, sino es finamente resaltado con el apoyo de efectos especiales para lograr transmitir el espíritu salvaje de estas masculinidades.

A pesar de la propuesta abierta y sensorial de este filme también se configuran marcas racistas y coloniales que vale la pena resaltar porque influyen en la producción de masculinidades. En *Golpe de Estadio* (1998) estas marcas fueron producidas de manera intencional por el equipo de producción en cabeza de su director, y buscan mostrar la sobre exaltación que se le da a una persona por ser extranjera. En *Monos* la colonialidad no es planeada sino es una expresión que surge con la producción de combatientes recreados como bárbaros que no pueden contener sus instintos y terminan viviendo como animales en medio de la naturaleza donde pueden ser sin prejuicios.

En el filme el personaje de la doctora Sara Watson, una mujer americana, blanca secuestrada por un grupo de rebeldes, es interpretado por Julianne Nicholson. La misión de *La manada* es cuidar de ella en su tiempo de reclusión. En diferentes escenas donde aparece este personaje, se presenta como una persona que debe soportar todas las atrocidades de estos adolescentes salvajes, una de ellas, es la escena 10:15-12:40 en la que aparece todo el campamento sin ninguna autoridad más que la de ellos. Los chicos celebran el cumpleaños

número 15 de Rambo con juegos que marcan una violencia extrema y son producidos como actos instintivos. Los compañeros realizan un rito que consiste en darle correazos al cumpleaños. La doctora es obligada a participar del hecho y cuando se niega es presionada por Lobo para que lo haga a cambio de no hacerlo él mismo y propiciarle mayor dolor.

Con cámara en mano para resaltar las acciones que hacen los personajes se observa la expresión de un sentimiento de cariño como un acto de barbarie, con matices dramáticos marcados. Se emplean planos medios generales para exponer el lugar donde se encuentran, y que a pesar del frío de la escena, a muchos de ellos no les importa. Esta escena es filmada con luz natural de la tarde que se hace notar por las sombras en el cuerpo de los personajes y por el “ruido o grano” notorio en las partes oscuras del encuadre. No hay música más que la que ofrece el lugar, las acciones de los golpes de la correa sobre el cuerpo de Rambo se llevan la tensión dramática.

Otro lugar en el que se reproduce la idea del bárbaro y el salvaje es en la escena 43:10-47:30 donde en medio de un bombardeo muy cerca del campamento, a La sueca le encargan la misión de llevar a la doctora a otro lugar. Al llegar a un subterráneo y en medio de las explosiones entablan una conversación íntima donde la secuestrada cree que mantiene el control de la situación, emplea argumentos en los que le ofrece su ayuda para cumplir sus sueños. Después de escucharla atentamente La sueca besa a la secuestrada; la relación de poder se invierte de nuevo pero la guerrillera es reproducida como un animal sin entendimiento que prefiere vivir en las condiciones en que los hace que aceptar la ayuda que le ofrece alguien más civilizado. En esta escena la guerra se muestra como detonante de la locura. Aquí los arcos dramáticos son cambiantes en cada personaje con una fotografía que retoma planos de película de acción al reproducir un movimiento de cámara en mano.

Explosiones y efectos especiales acompañados de un ambiente sonoro recreado de guerra es lo que impera. Al inicio es la guerrillera quien tiene el control hasta que una explosión se vuelve el punto de giro de las dos protagonistas al empezar a entablar un acercamiento íntimo y sentimental. Planos medios y planos generales narran estas acciones, incluso los planos

medios cortos vuelven a tomar el papel de narradores en cuanto a expresiones de amor se refiere. Esto para dar intimidad y acercamiento entre narración y público. Claros oscuros que recrean ese universo lúgubre donde se encuentran, poca luz, muchas sombras que marcan expresiones corporales muy fuertes y que no es una fotografía que transmita la mejor sensación de seguridad al espectador. Después de que la doctora cae en cuenta de la situación en la que está involucrada se aparta rápidamente, mientras La sueca lanza carcajadas que le muestran que su poder no surtió efecto. El discurso no produjo lo que pretendía.



Figura 77. Fotograma Monos. Alejandro Landres (2019)

Este personaje de la doctora se representa como una víctima que caen en las garras de animales sin conciencia y que, además debe ver y participar de las aberraciones de estos inhumanos. En una fotografía publicada en la página de la película en Facebook el 15 de agosto, es una fotografía detrás de cámara, no está planeada, allí se observa a algunos de los personajes pintados de negro, detrás aparece la actriz Nicholson limpia, brillante, despercudida.



Figura 78. Fotografía publicada en página de Monos. Fuente: Facebook (2019).

La imagen trae consigo una representación de lo nativo colonizado con un registro de violencia visual soportado en la reiteración de discursos coloniales modernos que determinaron fronteras y posibilidades de existencia de los cuerpos a través de la instauración con sangre del sistema sexo-genérico europeo: heterosexual y cisgénero pero además racializado, esto con el fin de “Diferenciar los españoles y los indígenas, el cristianismo y la brujería, la sexualidad reproductiva y la sodomía, y la masculinidad y el afeminamiento se convirtió en una manera de controlar los límites entre un español privilegiado y un abyecto indígena” (Bacigalupo, 2002).

Como se introdujo en el marco teórico las diferencias marcadas en caracteres físicos reiterados como naturales, configuraron a los indígenas y negros como otredades que ocuparon posiciones abyectas constituidas a partir de la corporalidad masculina elegida como modelo: la del hombre europeo, blanco, masculino, y con dinero, de este modo se impuso la organización social occidental a esa otras comunidades, cualquier tipo de expresión e identidad de género que contradigan los nuevo valores, es expulsada como desecho o mejor como acto abominable según el sistema de pensamientos racional-occidental-moderno.

La mirada que reproduce el filme de estos combatientes ubica en el nivel más bajo de la jerarquía las masculinidades de los colonizados las cuales se muestran como indeseadas,

primitivas, algunas veces feminizadas, de este modo, se justifica la necesidad de procesos civilizatorios fundamentados en la idea de raza y las diferentes tecnologías de dominio. La masculinidad neocolonial es sugerente para ubicar en el centro del estudio no sólo a las personas que son objeto de esa dominación colonial sino para entender y profundizar en las lógicas, los discursos y las prácticas de los colonizadores, relacionados a su condición de género masculina, el lugar que ocupan en la clase social, y la concepción que tiene de la raza para analizar su experiencia (Menjívar, 2017, p. 361).

Estas concepciones masculinas coloniales construyen y reproducen estructuras jerárquicas a partir de criterios como la raza y el género, por esta razón, su interés va más allá de establecer características de los hombres que sufren la dominación o realizar un promedio de comportamientos fijos e inmutables. Esta elaboración conceptual se alimenta en parte de los planteamientos teóricos elaborados por los estudios decoloniales, el feminismo de color, algunos enfoques de los estudios sobre masculinidades y los aportes de trabajos sobre las clases medias de la India poscolonial.

Sin desconocer la apuesta revolucionaria y sensorial y, la **exploración** de los cuerpos y las identidades que plantea Monos, se percibe un tinte colonial respecto al entendimiento del conflicto armado el cual es producido en el filme como alucinación, barbarie, salvajismo, elementos que imprimen un toque racializado en estas masculinidades militarizadas y deslegitima cualquier razón válida del origen del conflicto armado.

4.3.2 Masculinidades femeninas

Desde la performatividad, el género es concebido como una fantasía, esto es que no existen copias ni originales (Butler, 2012). Los significados de la diferencia sexual son atribuidos por el género; en este sentido, tanto la masculinidad como la feminidad tienen un carácter vacío y ficcional; no es información natural almacenada en los genes; sino que son prácticas que se reiteran en el tiempo y en un contexto, su materialidad se produce por medio de la repetición de actos de género contruidos sobre reglas normativas heterosexuales que se sedimentan para darle ese efecto de esencia o naturaleza. Del mismo modo los espacios

Hombre – Mujer también están desprovistos de esencialismos, no son posiciones inmutables y definidas, al ser lugares que se sedimentan, estas posiciones se reproducen como antagónicas: ser mujer es todo aquello que no es ser hombre; del mismo modo que ser hombre es todo aquello que no es ser niño; sin embargo, existen algunas corporalidades que subvierten estas ideas de la masculinidad dominante, son aquellas masculinidades alternativas asumidas por el personaje de Rambo a través de la interpretación de Sofía Buenaventura.

Desde el inicio de este trabajo nunca pude separar a Sofía de Rambo, ni viceversa. Su performance me llamó la atención desde el primer momento que vi en cine *Monos*. Mientras indagaba en la página oficial de Facebook observé tres fotografías en las que aparecía la actriz y que llaman mucho la atención sobre su corporalidad. La primera es aquella en la que aparece junto a Deibi Rueda (Pitufo) en el Festival de Sundance en Estados Unidos. Los dos actores se ven físicamente más maduros que en la película, por ejemplo, Pitufo había perdido todas las facciones infantiles que se evidenciaron en el filme, de otra parte, su compañera aparecía más bien ilegible (surge el interrogante sobre cómo debería ser nombrada), no la podía leer en clave femenina ni masculina, los bordes de la inteligibilidad de su cuerpo me parecían borrosos. A partir de este momento comienzo a pensar que *Rambo* es una apuesta política.



Figura 79. Fotografías de los actores de Monos en: Sundance, Cartagena y en el estreno nacional del filme. Fuente: Facebook Monos Página oficial (2019)

Después de numerosas presentaciones internacionales, al fin Monos se iba a presentar en el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias. El equipo se traslada a la ciudad amurallada y el 8 de marzo publican una foto de la mayoría. Sofía (sexta posición de izquierda a derecha) de nuevo llama por la manera de llevar su cuerpo; está vestida con una camisa tres cuartos grandes, uno mochos, medias oscuras y zapatos blancos, cierra su pinta con unos lentes negros. A pesar de estar detrás de todos resalta más que cualquiera porque la rejilla de inteligibilidad cultural comienza a activarse al identificar un objeto en la foto que no encuadra fácilmente en las categorías normativas del género. Días antes del estreno esta actriz sorprendía de nuevo con un cambio de look bastante drástico, tenía su cabello más largo y rubio, que resaltan una parte más femenina que antes.

La creadora de Rambo lo define como sensible, que sólo buscar encajar. En una Facebook Live preparado por el Canal Caracol, ella manifestó que se sintió identificada con este personaje por el tema del género fluido. Apenas escuché sus palabras confirmaba que aquel joven insurgente y su intérprete tenían mucho en común; Rambo era una apuesta política, como ella misma lo cuenta, no tiene género definido, es un adolescente en una búsqueda incesante de sí mismo, proceso en el que descubre que nada es como el cree. Su puesta en escena logra parodiar la masculinidad normativa y descubre su aspecto performativo cuando logra pasar como cuerpo “original”.

Con rambo se observa una transformación interesante y fuerte del cuerpo de Sofía Buenaventura en un cuerpo masculino. Este personaje logra engañar a cualquier ojo experto, como lo demostraron los comentarios publicados en la página de Facebook de la película, cuando en un publicación en la que se felicitaba a la actriz por su cumpleaños, no pudieron contener su impresión al enterarse en ese instante que Rambo realmente era interpretado por un cuerpo asignado como mujer²³, en aquella publicación se leían expresiones como: “quedé loco”, ¿no es un niño? ¿ves que era ella? (una usuaria etiqueta a un amigo para confirmarle

²³ . Los nombres de las personas fueron cambiados por su seguridad y se les asigna números para referirse a las diferentes personas que manifestaron su opinión.

su sospecha), incluso el usuario número 8 de la figura 8 escribe: “¿El mejor personaje de la película fue interpretado por una mujer ¡WOW! Felicidades, qué papelazo”. A este usuario no sólo le generaba impacto que Rambo se descubriera como mujer (así ella no quiera ser leída de manera completa como mujer) sino además que la mejor actuación, para él, de toda la película pudiera ser interpretado por una mujer que pudo pasar -como si- fuera hombre.

A pesar de la extrañeza de varios usuarios, asimismo este actriz/personaje se convierte en objeto de deseo, de hecho, en la figura 7 se observa al usuario 4 (con nombre masculino) quien publica: “la que me hizo dudar de mi sexualidad”, y, algunos comentarios la leen en clave queer y emplean lenguaje inclusivo para referirse a esta corporalidad: “Es hermosísima!!! La amé, lo amé, todo!!!”.

A continuación, se presentan algunos comentarios que aparecieron en la publicación referida:

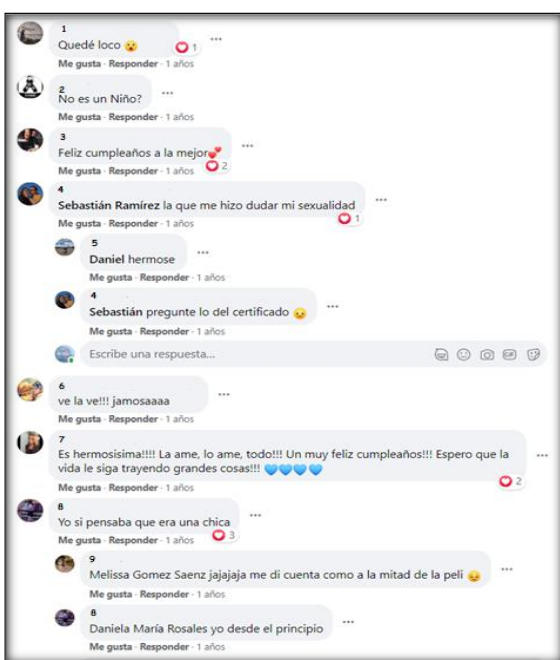


Figura 81. Captura de pantalla página oficial Monos. Fuente: Facebook (2019).



Figura 80. Captura de pantalla página oficial Monos. Fuente: Facebook (2019).

Rambo a pesar de practicar una masculinidad pone sobre la mesa que esta también puede pensarse a través de las características personales del personaje: una persona sensible,

pacífica, solidaria que tiene el desesperado deseo de encajar en su manada. En la escena 1:00:35-1:03:00 después de hallar a la secuestrada y ser llevada de nuevo al campamento, Patagrande ordena a la manada a ponerle una cadena en el cuello. Esta escena grabada con luz natural muestra el drama de cada personaje cámara en mano, con secuencias de movimientos largos y suaves, que mantienen la tensión en toda la escena. Los gritos, y el forcejeo entre la doctora y los guerrilleros exclaman que todos están en conflicto, los diálogos de autoridad de Patagrande son cada vez más fuertes y la cámara acompaña a cada personaje para exponer sus posturas frente a la situación. Finalmente, la escena recae completamente en Rambo y Patagrande donde el encuadre enfoca al primero, quien sufre y llora por el acto que acaba de ejecutar, su dolor empaña la situación y es resaltado con el poder y el peso dramático ejercido por el personaje de Patagrande y la posición que toma.

Con Rambo la posición de los sujetos queer en los filmes podrían llegar a desafiar modelos hegemónicos que reproducen cómo deberían ser los géneros (Halberstam, 2008). Con este personaje se observa que la masculinidad es múltiple y está bastante lejos de ser un asunto de hombres o la virilidad, aunque se haya tratado discursivamente como tal, el género es una copia sin original (Butler, 2012). Esta es una masculinidad alternativa que muestra que aunque el género normativo tenga aún fuerza en las nociones científicas y culturales de una sociedad, existen corporalidades que no se identifican con ninguna de las opciones dominantes.

4.4 CONCLUSIONES

En las películas analizadas el género cinematográfico que sobresale es la ficción, la única dentro del género comedia es *Golpe de Estadio* que se estrena en medio de los acuerdos de paz propuestos por el presidente Andrés Pastrana y pone sobre la mesa la posibilidad de la interrupción de la guerra, aunque sea de manera momentánea. En todas las piezas cinematográficas la posición política del director marca toda la narración, se encontró que,

según su ideología, así se consideraran apolíticos, es un referente para entender de qué manera conciben estas personas la guerra en Colombia. Las películas abordan varias situaciones desde que surgieron en Colombia los grupos armados insurgentes, como el nombramiento de alcaldes militares en zonas consideradas como peligrosas, los delitos cometidos por el Estado y su fuerza militar, el secuestro, reclutamiento de menores y el desplazamiento forzado.

En todas las películas la performatividad del género es diversa, allí se manifiesta que este es una imitación imposible de lograrse a sí mismo, por esta razón, debe reiterarse por medio de prácticas y discursos para mantener el efecto original, es decir, que el género sólo es una imitación de otra imitación, la copia de la copia. En este sentido, las masculinidades deben ser pensadas en plural porque existen múltiples formas y experiencias alrededor de éstas; que las masculinidades legitimadas varían según los diferentes contextos históricos, sociales, culturales y están imbricadas por otras marcas y relaciones sociales en torno a las ideas de raza, nacionalidad, clase, discapacidad, el capital cultural, entre otros; asimismo no sólo se refieren a los nacidos varones o a la virilidad, ya que existen masculinidades femeninas que deben ser inteligibles culturalmente y que pueden ser el punto de quiebre y rearticulación de las normas de género. Esta no es una investigación binaria que se enfoque exclusivamente en los hombres cisgénero, sino que piensa en todos los cuerpos que asumen la masculinidad sin importar el sexo con el que se nombran al nacer. Lo masculino tampoco son aquellas prácticas negativas y tóxicas que se oponen a la feminidad.

En los filmes la producción de masculinidades es diversa, en el documento fílmico se hallaron masculinidades ejemplares, aquellas donde otros referentes de masculinidad influyen en su configuración; masculinidades empresariales, posiciones avaladas por los valores del capital como la competencia y el individualismo, para estas corporalidades la guerra es vista como negocio, son aquellos empresarios de la muerte (Neira, 2020). Las masculinidades coloniales soportadas sobre ideas colonialistas que favorecen la división entre colonizadores y colonizados al naturalizar y reiterar estas ideas, las masculinidades femeninas rompen con la

rejilla normativa de género y las masculinidades infantiles que concibe a los niños como sujetos con prácticas de engeneramiento.

Las características que constituyen el cuerpo masculino en los filmes son diversas y cambian según la época, de este modo, en los años sesenta el uso del bigote es la característica que más resalta en las masculinidades que se estudiaron. En los setenta y ochenta el énfasis del vello se desplaza hacia el pecho, estas corporalidades emplean una vestimenta que les permita exhibir esta parte de su cuerpo, mientras que después de los 2000 esta práctica deja de ser tan fuerte. En cuanto al cuerpo se pasa de una figura delgada, a una donde la robustez es la tendencia y se finaliza con unos cuerpos marcados y delgados, bien ejercitados.

El cine es un campo visual que permite profundizar y comprender el significado y las implicaciones del conflicto armado y su relación con experiencias particulares y corporales. Por esta razón, se desarrolló un estudio contextual en sus diferentes épocas a partir de la producción de cine en Colombia y la configuración de masculinidades en este contexto, para pensar las prácticas y discursos cinematográficos como productores de masculinidades en las diferentes épocas y el efecto de la guerra en la configuración de cuerpos y subjetividades, incluso en aquellos que no hacen parte del enfrentamiento bélico de manera directa y los cuerpos que habitan las zonas de la abyección por deseo o incapacidad para constituirse según los mandatos de las masculinidades normativas, aunque sean seducidos constantemente por las normas culturales y sociales que intentan constreñirlo para que se desee de determinada manera.

El cine se convierte en el escenario donde se crean imágenes que representan y significan socialmente, no como reproducción exacta de la realidad sino como ventana a través de la cual se puede observar el mundo. Al ser producido y dirigido por personas inmersas en normas sociales y culturales, influenciadas por ideologías, hechos históricos y sucesos personales, muchas veces esto se materializa en la construcción de esas otras subjetividades asignadas a los personajes que conforman la historia cinematográfica. Como medio masivo,

sus efectos performativos están en constante relación con el público que recibe las historias y su identificación o fantasía con algún personaje.

En sintonía con La Furcia considero que los estudios de las masculinidades deben estar relacionados también con la categoría infancia “(...) incorporando los discursos y prácticas de los niños y su relación con los adultos, podríamos verlos menos como víctimas y sujetos pasivos, que como sujetos con género. Es necesario analizar de forma simultánea los ciclos de vida en relación con los estudios de infancia y las relaciones de género que se tejen entre niños y niñas, como la transversalidad de la raza/etnia, la generación y la orientación sexual” (2013, p.99).

Las masculinidades alternativas, minoritarias, queer, abyectas, al estar en los intersticios del marco de inteligibilidad cultural, pueden explorar diferentes circuitos de deseo, otras corporalidades, otras formas de relaciones sociales (como la figura de la madre para adolescentes trans que son botados a temprana edad de sus casas) y, a pesar de no ser acogidas, son la resistencia al poder performativo que busca posicionar unos cuerpos como universales, únicos y naturales. Esta es la facultad positiva y creadora del poder que muchas veces se desconoce.

Para futuras investigaciones me parece interesante profundizar en las masculinidades infantiles y femeninas dentro del recorrido que realicé para construir el estado del arte, me percaté que estos ejes temáticos aún no han sido estudiados a profundidad.

4.5 Bibliografía

Aguayo, F & Nascimento, M. (2016). Dos décadas de Estudios de Hombres y Masculinidades en América Latina: avances y desafíos. *Sexualidad, Salud y Sociedad* (Rio de Janeiro), (22), 207-220. <https://dx.doi.org/10.1590/1984-6487.sess.2016.22.09>.

Andrés Caicedo, Luis Ospina. (1975). Entrevista con Julio Luzardo, *Ojo al cine*, n° 2.
Aparici, García, Fernandez, Osuna. (2006). *La imagen. Análisis y representación de la realidad*. Barcelona, España.

Arévalo, Laura (2019). Monos ganó premio a mejor película en el Festival de Cine de Londres. *El espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/noticias-de-cultura/monos-gano-premio-mejor-pelicula-en-el-festival-de-cine-de-londres-articulo-885699>

Arteaga, Nelson y Valdés, Jimena. (2010). Contextos socioculturales de los feminicidios en el Estado de México: nuevas subjetividades femeninas. *Revista mexicana de sociología*, 72(1), 5-35. Recuperado en 17 de noviembre de 2018, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032010000100001&lng=es&tlng=es.

Aumont, J. & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Ávila, Alejandro. (2019). *Hermenéutica de lo bear en México. Identidad, relaciones de poder y conciencia discursiva* (tesis de doctorado). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.

Barros, M. A. y Rojas, N. (2015). El rol de la mujer en el conflicto armado Colombiano. *El Libre Pensador*, 10, 1-32. Recuperado de <https://goo.gl/Hv5dB5>

Bernal Olarte, Angélica (2001) *Mujeres y guerras en Colombia*. En otras palabras... "Mujeres, violencias y resistencias" (8). pp. 13-19. ISSN 0122-9613

Bolívar, Ingrid. (2007). Reinados de belleza y nacionalización de las sociedades latinoamericanas. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*. 71-80. 10.17141/iconos.28.2007.229.

Bourdieu, Pierre. (1998). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Braun, Herbert, Acevedo, Rubén Darío, & Arias, Ricardo. (2012). La oratoria de Jorge Eliécer Gaitán. *Revista de Estudios Sociales*, (44), 207-211. Retrieved October 20, 2020, from http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-885X2012000300019&lng=en&tlng=es.

Butler, Judith (1998) Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista* (18). México. pp.296-314

Butler, Judith. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*.

Butler, Judith. (2006a) *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.

Butler, Judith. (2006b). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires.

Butler, Judith. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*.

Caicedo, Camila (2015) <https://www.cronicadelquindio.com/noticias/general-1/carlos-sanchez-el-militante-del-cine>.

Casetti, F. D. (2013). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Grupo Planeta.

Castrillón, Gloria. (2015). ¿Víctimas o victimarias? El rol de las mujeres en las FARC. Una aproximación desde la teoría de género. *OPERA*. 16. 77. 10.18601/16578651.n16.06.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2018). 262.197 muertos dejaron el conflicto armado. Recuperado de <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/262-197-muertos-dejo-el-conflicto-armado>.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *Basta ya!. Colombia: memorias de guerra y dignidad. Una guerra prolongada y degradada. Dimensiones y modalidades de violencia*. 31-109.

Cinemateca Distrital (1981) “Julio Luzardo”, *Cuadernos de cine colombiano*, n° 1, marzo, 1981.

Connell (1997) Organización social de la masculinidad http://www.lazoblanco.org/wp-content/uploads/2013/08manual/bibliog/material_masculinidades_0312.pdf

Connell, R. (2015). *La organización social de la masculinidad*. En: T. Valdés y J. Olavarría. *Masculinidad/es. Poder y crisis*. Chile: Ediciones de las mujeres/FLACSO

Corporación festival de cine de Santa Fe de Antioquia (2007). *Homenaje a Julio Luzardo*, N° 4, 28-38.

Cuesta, A (2009). ¿Por qué motivos se han suicidado los miembros de la fuerza pública?. *W radio*. Recuperado de <http://www.wradio.com.co/noticias/actualidad/por-que-motivos-se-han-suicidado-los-miembros-de-la-fuerza-publica/20190307/nota/3873567.aspx>

Curiel, Ochy (2007). *Crítica poscolonial desde las prácticas del feminismo antirracista*.

Foucault, Michel (1999). *La arqueología del saber*. Décimonovena edición. Traducida al castellano por Amelio Garzón del Camino. Siglo XXI editores S.A. México.

Keijzer, B. (2003). Hasta donde el Cuerpo Aguante: Género, Cuerpo y Salud Masculina. In C. Cáceres & R. Vargas, *La Salud como Derecho Ciudadano. Perspectivas y Propuestas desde América Latina*. Lima: Redess Jóvenes. Retrieved from http://agendadelasmujeres.com.ar/pdf/est_masc_01.pdf. pags. 137-152.

De Lauretis, T. (1984). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Barcelona: Cátedra. del análisis cinematográfico en Colombia. *Revista Nexus Comunicación*, 2016,

Dietrich, L. M. (2014). La “compañera política”: Mujeres militantes y espacios de “agencia” en insurgencias latinoamericanas. *Colombia Internacional*, 80, 83-133.

Dietrich, Luisa. (2014). La “compañera política”: mujeres militantes y espacios de “agencia” en insurgencias latinoamericanas. *Colombia Internacional*, 80, 83-133.

Ehrmantraut, P. (2013). *Masculinidades en guerra. Malvinas en la literatura y el cine: Comunicarte*. Córdoba, Argentina.

Escobar, Manuel, Castillo Andrea & Rivera, Carlos. (2019). *Masculinidades guerreristas: subjetividades en el posconflicto*. *Nómadas*, núm. 48, pp. 263-266. Universidad Central.

Figueroa, Juan. (2016). *Algunas reflexiones para dialogar sobre el patriarcado desde el estudio y el trabajo con varones y masculinidades*. El Colegio de México Centro de Estudios Demográficos, Urbanos y Ambientales Ciudad de México, México. Disponible en: <file:///C:/Users/intab/Downloads/22451-72582-1-PB.pdf>

Fuentes, M., & Flores, I. (2014). Héctor Domínguez Ruvalcaba, *De la sensualidad a la violencia de género. La modernidad y la nación en las representaciones de la masculinidad en el México contemporáneo*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 2013 (Publicaciones de la Casa Chata). Iztapalapa, *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (77), 223-229.

Galindo (2014) http://yamidencine-y-filo.blogspot.com/2014/09/cincuenta-anos-de-el-rio-de-las-tumbas_24.html

Gilmore, D. (1994). *Hacerse hombre*. Barcelona: Paidós.

Gomáriz, Enrique. (1992). *Los estudios de género y su fuente epistemológica: periodización y perspectivas. Fin de siglo, género y cambio civilizatorio*. Ediciones de las mujeres. N° 17. pp. 83-110. Santiago de Chile: Isis internacional.

Gómez, Francisco (2006). *El Analisis Del Texto Filmico*. España <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>

Gutmann, M. (2000). *Ser hombre de verdad en la Ciudad de México. Ni macho ni mandilón*. México: COLMEX.

Ituarte Pérez, L. (2017). Masculinidad y violencia en "El Club de la lucha"; de David Fincher. *Investigaciones Feministas*, 8(2), 429-443. <https://doi.org/10.5209/INFE.54956>

Menjívar, Mauricio. (2016). Interseccionalidades de masculinidad, raza y clase: apuntes para un concepto de masculinidades neocoloniales. *Tabula Rasa* (27), 353-373. Recuperado de <https://doi.org/10.25058/20112742.455>

Minello Martini, Nelson, Los estudios de masculinidad. *Estudios Sociológicos* [en línea] 2002, XX (septiembre-diciembre) : [Fecha de consulta: 26 de abril de 2019] Disponible en:<<http://redalyc.org/articulo.oa?id=59806009>> ISSN 0185-4186

Mora, Laura (2015) La experiencia del cine documental. El proceso de apropiación de un lenguaje en los años 60 en Bogotá.

Moreno, Sandra. (2007). Conflicto armado y cine colombiano en los últimos dos gobiernos. *Revista palabras clave*. ISSN 0122-8285. V. 10. N.2

Moreno, Sara. (2016). Varones y masculinidades en clave feminista: trascendiendo invisibilidades, ausencias y omisiones. *Sexualidad, Salud y Sociedad* (Rio de Janeiro), (22), 249-277. <https://dx.doi.org/10.1590/1984-6487.sess.2016.22.11.a>

Muñoz, Darío (2011). Masculinidades bélicas como tecnología de gobierno en Colombia. *La Manzana*, 5(9), <http://www.estudiosmasculinidades.buap.mx/num9/index.html>.

Muñoz, H. (2014). *Hacerse hombre. la construcción de masculinidades desde las subjetividades: un análisis a través de relatos de vida de hombres colombianos* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.

Muñoz, L. (2016). Violencia simbólica y dominación masculina en el discurso cinematográfico colombiano. *Revista Colombiana de Sociología*, 39(1), 103-122. doi:<https://doi.org/10.15446/rsc.v39n1.56343>

Murcia Ríos, E. (2019). Marcos de reconocimiento de las vidas precarias: desposesión y vulnerabilidad en Judith Butler. Retrieved from https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras/123

Naravez (2012) La guerra revolucionaria del M-19 (1974-1 <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/12242/468440.2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Navone, Santiago (2019). Masculinidades melodramáticas en tres filmes de Sandro. *Revista Estudios Feministas*, 27.

Núñez Domínguez, T., & Troyano Rodríguez, Y. (2012). La violencia machista en el cine. de la revisión videométrica a la intervención psicosocial. *Revista Europea De Derechos Fundamentales*, 19, 295-317. <http://journals.sfu.ca/redf/index.php/redf/index>.

NEIRA, Andrea. Masculinidades insurgentes: El grupo armado como tecnología de género». *HYBRIS. Revista de Filosofía*, Vol. 12 N° Especial. Masculinidades: Campos críticos, procesos emancipatorios y reconfiguraciones de la hegemonía. ISSN 0718-8382, septiembre 2021, pp. 11-44.

Núñez, G. (2015). Los estudios de género de los hombres y las masculinidades: ¿qué son y qué estudian?. Centro de Investigación en Alimentación y Desarrollo, A.C. obtenido de <http://www.scielo.org.mx/pdf/cultural/v4n1/2448-539X-cultural-4-01-00009.pdf>

Oldstone-Moore, Christopher. 2011. "Mustaches and Masculine Codes in Early Twentieth-Century America." *Journal of Social History* 45(1):47–60. DOI : 10.1093/jsh/shr002

Ospina, J. (2017). Reconfiguración de las masculinidades en el proceso de reintegración para excombatientes de las FARC- EP (tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Colombia. Paidós.

Puente Vázquez, C. (2016). Masculinidad y violencia en el nuevo cine mexicano. Las películas de Luis Estrada. *LA PALABRA*, (28), 61. doi: 10.19053/01218530.4788

Puente, C. (2016). Masculinidad y violencia en el nuevo cine mexicano. Las películas de Luis Estrada. *La Palabra*[online]. 2016, n.28 [cited 2018-09-27], pp.59-72. Available from: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-85302016000100005&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0121-8530.

Pulecio, E (1999). El siglo del cine en Colombia: otras opciones para una filmografía esencial. *Revista credencial historia*, 112, 8-10.

Pulecio, E. (2008). El cine: análisis y estética. Ministerio de cultura. Colombia Obtenido de <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/El%20Cine,%20An%C3%A1lisis%20y%20Est%C3%A9tica.pdf>

Rivera, Carlos Andrés, & Escobar, Manuel Roberto. (2018). Masculinidades guerreristas: subjetividades en el posconflicto (en prensa). *Nómadas*, (48), 263-266. <https://dx.doi.org/10.30578/nomadas.n48a17>.

Ruiz, J. (2006). Márgenes de las hombrías conflictivas o cuando a los hombres se nos extravía de la vida. Texto publicado por Encuentro sobre Conflicto Urbano / Mesa Marginalidad y

Conflicto Urbano (15/09/06). Bogotá: Instituto para la Pedagogía, la Paz y el Conflicto Urbano –IPAZUD. U. Distrital.

Sánchez de lucas, Irene. Análisis de la comunicación visual del cartel cinematográfico. Estudio de caso de la productora Universal Pictures.. grafica, [S.l.], v. 6, n. 12, p. 67-75, jul. 2018. ISSN 2014-9298. Disponible en: <<https://revistes.uab.cat/grafica/article/view/v6-n12-sanchez>>. Fecha de acceso: 22 jul. 2020 doi:<https://doi.org/10.5565/rev/grafica.116>.

Schongut, N. (2012). La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia. *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, 2 (2), 27–65. Disponible en: [www.http://revista.psico.edu.uy](http://revista.psico.edu.uy)

Scott, J.W. (2011). Género: ¿todavía una categoría útil para el análisis? *La Manzana de la Discordia*, enero - junio, Año 2011, Vol. 6, No. 1: 95-10

Segato, Rita. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Serratp, Pablo, (2017) *Conchita Wurst: de la mujerbarbudaal Jesucristoandrógino*. revista de arte y culturaindependiente issn:2530-6014 / nº 1(1/03/2017) <https://revistas.uma.es/index.php/eviterna/article/view/8006/8077>

Theidon, Kimberly (2009). *Reconstrucción de la masculinidad y reintegración de excombatientes en Colombia*.

Viveros, Mara (2016). (2016, octubre 19). *La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación*. *Debate Feminista*, 52. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>

Zavala, L. (2010). *El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica*. *Revista Casa del Tiempo*, 65-69.