

Retratos de la anomia. De los rostros de la anomia decimonónica a las máscaras de una anomia híbrida*

Pictures of the anomie.
From the faces of the nineteenth-century anomie to the masks of
a hybrid anomie

Juan Felipe Arroyave Gómez**

Recibido septiembre 25 de 2011, aprobado noviembre 13 de 2011

Resumen

En este artículo se desarrolla una reflexión que, en tono personal al inicio, presenta las líneas fundamentales a través de las cuales es necesario redimensionar una noción sociológica tan trabajada como lo es la anomia, a fin de establecer unas claves muy precisas que permitan esclarecer una perspectiva de interpretación frente al múltiple y complejo fenómeno de violencia que marca profundamente la historia y la actualidad del contexto colombiano, al tomar como soporte la potencia de la dimensión estética desde la que se realiza una importante lectura de estas derivas, plasmada por las diversas poéticas del arte (fotografía, cine) y por las mediaciones encauzadas por los medios.

Palabras clave: anomia, medios masivos, arte, cine, cultura, modernidad, normatividad.

Abstract

This article develops a reflection that, on a personal tone at the beginning, presents the main lines through which it is necessary to resize a sociological notion so studied such as anomie. In order to establish precise keys that allow to clarify a perspective of interpretation against multiple and complex phenomenon of violence that deeply marked the history and current Colombian context, taking as a support the power of the aesthetic dimension from which it makes an important reading of these angles, embodied by the several poetics of art (photography, film) and by mediations channeled by the media.

Keywords: anomie, mass media, art, film, culture, modernity, normativity.

* Este artículo presenta unas líneas de reflexión que guiaron parte de la investigación: “La anomia en el cine colombiano: rasgos de la identidad de un pueblo”, presentada en la IV Convocatoria de Investigación de la Institución Universitaria de Envigado (IUE) y finalizada en 2011, como proyecto colectivo con las docentes Sonia Natalia Cogollo y Claudia Patricia Fonnegra; quienes hacen parte del grupo PSIFE de investigación adscrito a la Facultad de Ciencias Sociales de la IUE. Asimismo, este trabajo fue presentado en el seminario “Máscaras de la(...s) (pos...)modernidad(...es), rostros de la(...s) hibridación(...es)” que se realizó el 20 de mayo de 2011 en el auditorio de la IUE, dentro del proceso de formación investigativa de los estudiantes del 3° y 4° semestre del programa de Psicología.

** Magister en Ciencias Sociales y Licenciado en Historia y Filosofía de la Universidad de Antioquia. Se desempeña como docente de cátedra en la Facultad de Ciencias Sociales, en el Programa de Psicología, perteneciente a la Institución universitaria de Envigado. Correo: juanfelipearroz@gmail.com

Retrato 1. A propósito de una percepción íntima de la bestia que nos acompaña



Imagen de Luis Alfredo Garavito alias “La bestia”,
tomada de (Zona Cero, 27/05/2011, en línea)

Domingo 15 de mayo, en las horas de la noche, mientras mis hijos duermen, veo en la televisión la transmisión de un programa de investigación periodística con reconocida trayectoria en nuestro país, se trata de “Especiales Pirry”, quien esta vez presenta un episodio titulado: *¿En qué va el caso de la bestia? un recuento sobre el proceso judicial del asesino en serie más temible de Colombia, Luis Alfredo Garavito, alias ‘La Bestia’* (Canal Rcn, 14/05/2011, en línea).

Hasta aquí todo bien, es decir, a los televidentes nos muestran un recuento completo y pormenorizado en sus aspectos fundamentales, de los pasos de muerte de este personaje siniestro que ha dejado sus huellas a lo largo de una porción de la geografía nacional y, según se informa, de países vecinos como Ecuador; además, de un análisis cargado de denuncias, a propósito de que este hombre quede libre en breve, dada su buena conducta y aplicación en los estudios. Pese a todo ese historial macabro y a la actitud tranquila que este personaje asume al describir e, incluso, hasta justificar sus crímenes, para luego encomendarse al Dios creador, se sumó –para quien aquí escribe– un comentario que es necesario parafrasear, como abre bocas de esta reflexión; cuando el entrevistado, ante una pregunta que tiene que ver con su futuro, afirma: “... cuando sea un hombre libre, quisiera seguir

el ejemplo de muchos señores guerrilleros y paramilitares, lanzarme a la política y llegar al congreso para trabajar en pro de la infancia”

Teniendo en cuenta la avalancha de sentimientos y pensamientos que generó este programa televisivo, en la medida en que uno se balancea entre el miedo y el odio, entre la rabia y el desasosiego, entre la indignación y hasta la risa por cierto tinte cómico y absurdo de esta historia, se nos presentan también algunas ideas y razones que, en un sentido ominoso o siniestro,¹ nos anuncian la profunda y sensata cercanía de este “monstruo” dueño de un sinnúmero de atrocidades, con los eventos de nuestra propia historia nacional tan teñida del rojo-sangre, tan cruda en las acciones crueles, tan amnésica de su propia memoria, tan indiferente y banal ante las acciones más abyectas de que tengamos noticia.

Así, pensé, a propósito de la mirada acerca de nosotros mismos inspirada desde la academia por quienes se preguntan por nuestras hibridaciones culturales y por esas mediaciones que complejizan y enriquecen nuestro hacer y vivir la cultura, que planteamientos como los de este sujeto, nos retornan el sabor y el tamaño, la esencia y la cimiento de una parte de nuestra tragedia.

Incluso, emerge en mi mente, la imagen pictórica que recrea el evento mítico de un Cronos devorando a sus hijos. Una imagen cruel, violenta, sombría, que, más allá de las consideraciones de orden simbólico y metafórico que pueda exigir el mito, nos puede también retrotraer la esencia estructural y genésica, constituyente y constitutiva, sincrónica y diacrónica del thanatos que nos habita. Como si una voluntad de

1 La noción de *ominoso* y de su correlato sinónimo siniestro, se toma en esta reflexión a partir de los aportes de Sigmund Freud, quien en su artículo intitulado “Lo Ominoso” (1919), se ocupa de articular esta noción al psicoanálisis en la vía de la experiencia estética. Se trata de un ámbito de conexión que permite resaltar como ominosa aquella sensación y monto emocional que “pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror; y es igualmente cierto que esta palabra no siempre se usa en sentido que se pueda definir de manera tajante. Pero es lícito esperar que una palabra-concepto particular contenga un núcleo que justifique su empleo. Uno querría conocer ese núcleo, que acaso permita diferenciar algo ‘ominoso’ dentro de lo angustioso...” (Freud, 1976, p. 248).

muerte impulsara las acciones de quienes muy tranquilamente, y no importa cuantos, se dan la licencia de devorar, así literalmente, a sus hijos, a sus prójimos, a otros. Baste recordar como, a lo largo de la historia humana, la celebre presencia multifacética de homicidas, infanticidas y genocidas ha sido bastante prolija. Incluso, emerge también una preocupación: aquella que se sitúa en la necesidad de hallar claridad frente a los procesos históricos que nos forjan como pueblo, como nación, como estado, como sociedad y como individuos, en el curso de todas las derivas, de todos los mestizajes, de todos los sincretismos y de todas las hibridaciones.



Cronos devorando a un hijo, por Francisco de Goya (1819-1823).

Éste es un preguntar que se ve rodeado de posibilidades y de sospechas tales como:

- Es posible que la bestia salga libre, se vista de buen ciudadano y logre llegar al solio del poder, a los estrados del congreso o a las oficinas de algún ministerio (puede ser el de protección social). Porque, todo

hay que decirlo, y esa es una de las bondades de nuestros días, de este tiempo del enseñorearse de las tecnologías de la comunicación y de la información, tenemos la certeza de que allí desde donde somos gobernados y pensados, discurren, deciden, administran y ejecutan, entre otros, una gama tan variada de conciudadanos que hasta se incluyen expertos traficantes, sanguinarios asesinos y, por sobre todo, desvergonzados ladrones vestidos de frac, adornados por títulos honoríficos de grandes y prestigiosas universidades.

- No obstante, esa es otra especie de certeza, pero vestida de un manto de incertidumbre y desmemoria; es que, al mismo tiempo, eso somos y no somos, es decir, aunque no todos somos asesinos, genocidas, ladrones o traficantes, por lo menos muchos de los hitos de nuestra historia se hallan marcados por personajes de tales atributos, de tal manera que, se podría proponer que, en los procesos, en las dinámicas y en los eventos que tejen el devenir de nuestra historia, se presenta, de una manera pertinaz, constante, terca e insistente, el rasgo y la tendencia al quiebre de las normas más fundamentales del respeto a la vida, a la propia y a la de los otros; del mantenimiento de la convivencia, del contrato social, del pacto de grupo que todo pueblo afinca en razón de consolidar un destino común como nación. Incluso, hoy en día, nos vemos enmarcados en el contexto de un corpus normativo cuyos códigos y leyes tan completas y complejas darían cuenta de una sociedad altamente tolerante, respetuosa y civilizada, cuando en la realidad, la crudeza de los actos tejidos de violencia nos desbordan, a tal punto que la ficción no hace más que parafrasearla a través de todas sus expresiones. Hablaríamos de un sinnúmero de fenómenos que se encuadran en una especie de anomia constante o estructural matizada y enmarcada en muchos de nuestros procesos históricos y culturales.
- Así, en el contacto cotidiano con los medios, todos nosotros asistimos, testimoniamos, percibimos y sentimos el tamaño de tal presencia; la presencia de la bestia. En este caso, desde la puesta en

la escena televisiva marcada fundamentalmente por la máscara y la mascarada de un hombre sentado en una silla frente a otro que le indaga por su ser. El indagado nos deja ver la fisonomía y la palabra de alguien medianamente culto y que da idea de ser un pastor de Dios, un ser espiritual, pero lo más curioso, no arrepentido por sus actos, pues esos actos hacen parte del goce no tan recóndito de su ser real. Independiente de la insania del famoso Garavito, que puede ser tipificada como “Trastorno antisocial de la personalidad” (TPA) y del debate abierto en torno a casos como este, a propósito de una legislación como la nuestra, hecha a la medida de los mansos y no de los bravos o, más bien, hecha para que los bravos den cuenta de los mansos; incluso, se percibe otra certeza: se trata de la presencia de esa bestialidad cruel, persistente también, en los referentes imaginarios y simbólicos de nuestra cultura, a propósito de este tipo de personajes en un recorrido diacrónico por espacios y tiempos, de los cuales, el nuestro no es más que otro escenario.

- De esta manera, en el retrato que se nos pueda ofrecer de este asesino, vemos el reflejo y la condición de esa parte de la naturaleza o condición humana tan propia de sí en lo que tiene de más real y en lo que tiene de más simbólico o cultural. Su figura nos retrotrae la dimensión de todos los registros y las formas de narrarla: en el mito, en las leyendas, en los cuentos, en las novelas. Su figura se muestra allí donde la cultura de masas le ve recorrer caminos cercando una presa indefensa. Será el cine el que le lleve a la apoteosis. Baste tomar como referencia toda la ruta histórica y ficcional que puede ir desde un personaje como Gilles de Rais, el celebre asesino en serie del Medioevo europeo, hasta el icónico Hannibal Lecter del filme “El silencio de los Inocentes” (1991). Pero, tampoco se puede dejar de lado la referencia a “Satanás”, película colombiana de 2007, basada en el libro del escritor Mario Mendoza, quien a su vez no hace más que plasmar literariamente el fruto de una particular coincidencia de su experiencia vital: haber conocido

y tratado fugazmente a Campo Elías Delgado, quien protagonizaría una masacre en el restaurante Pozzeto de Bogotá el 5 de diciembre de 1986. Entonces, no queda más que aceptar la presencia y la vecindad anónima de seres que siempre estarán de cacería y que basarán su existencia y principios, sus valores y justificaciones, en la posibilidad canibalística y orgiástica, ominosa y terrible, de acceder al cuerpo y a la sangre de cualquier cordero perdido en las calles o en los campos de nuestra tierra.



Contemplaba a aquellos que poseían hermosa cabeza y proporcionados miembros para después abrir sus cuerpos y deleitarme a la vista de sus órganos internos y muy a menudo, cuando los muchachos estaban ya muriendo, mesentabasobresus estómagos, y me complacía versu agonía... “Me gustaba ver correr la sangre, me proporcionaba un gran placer. Recuerdo que desde mi infancia los más grandes placeres me parecían terribles. Es decir, el Apocalipsis era lo único que me interesaba. Creí en el Infierno antes de poder creer en el Cielo. Uno se cansa y aburre de lo ordinario. Empecé matando porque estaba aburrido y continué haciéndolo porque me gustaba desahogar mis energías. En el campo de batalla el hombre nunca desobedece y la tierra toda empapada de

sangre es como un inmenso altar en el cual todo lo que tiene vida se inmola interminablemente, hasta la misma muerte de la muerte en sí. La muerte se convirtió en mi divinidad, mi sagrada y absoluta belleza. He estado viviendo con la muerte desde que me di cuenta de que podía respirar. Mi juego por excelencia es imaginarme muerto y roído por los gusanos. Declaración de Gilles de Laval, apodado de Rais, caballero psicópata que al lado de Juana de Arco participó en la guerra de los cien años (Cebrian, 2005).



Izq. Fotograma del filme *The Silence of the Lambs* (El silencio de los inocentes), dirigida por Jonathan Demme (1991), basada en la novela homónima de Thomas Harris, escrita en 1988 como secuela de *El dragón rojo* (1981) del mismo autor. Der. Fotograma de la película colombiana "Satanás", dirigida por Andy Baiz (2007), basada en el libro del autor Mario Mendoza (2002).

Retrato 2. Óleo de una anomia decimonónica



Obras de Alejandro Obregón: Izq. *Violencia*, 1962 (España, 1920 - Colombia 1992), óleo sobre lienzo 155 x 188 cm. Der. *Muerte a la bestia humana* (1983). Tomado de: *Credencial Historia* (1999).

Este retrato tiene como soporte uno de los más importantes baluartes transculturales en términos artísticos: la pintura. Un dispositivo que agencia el poder de la representación, de la imaginación, de la simbolización a través de múltiples formas expresivas y cromáticas. Este retrato encuadra dos grandes iconos de la pintura colombiana, plasmados por el paradigmático Alejandro Obregón, se trata de dos de sus pinturas: “Violencia” y “Muerte a la bestia humana”. Del primero, es importante recordar aquí algunos comentarios que hiciera en su momento la insigne y pionera crítica Marta Traba:

La idea de violencia que pintó Obregón se siente como cosa propia en Colombia, porque millares de sacrificados la respaldan trágicamente, pero repercute en cualquier parte, sobre cualquier tierra, allí donde se haya cometido un acto de barbarie. Es una idea que ha sido resuelta como pintura: de allí que el término “obra comprometida” no le corresponda, en absoluto, porque precisamente así se llama la pintura que se compromete con otra cosa distinta de sí misma, con la política o con la revolución social, con la descripción de la sabana o con el retrato de una dama elegante. Es decir que, a mi juicio, pintura comprometida es algo siempre distinto de la pintura, algo impuro que el pintor persigue y le desvía del rigor estético, ya sea la suerte de un movimiento político, o el comarquismo con sus múltiples deformaciones, o el éxito en la “buena sociedad”. Este extraño andar y desandar por el cuadro hasta lograr el justo equilibrio entre épica y lírica vuelve a reiterarse, esta vez entre drama y poesía, en su obra *Violencia*. La imagen de una mujer embarazada, tendida muerta sobre una línea horizontal, en medio de un gran espacio despojado, es excesivamente conocida para volver a describirla. Así como en el cóndor Obregón sortea el peligro de caer en la retórica del símbolo, en *Violencia* esquivo el riesgo mucho mayor de referirse a un tema prostituido por todos los malos pintores comprometidos y por las lamentables crónicas rojas de los asesinatos. Que la mujer está muerta “reposando”; que su vientre distorsionado tenga también mucho de paisaje, de colina tremenda; que el asesino no exista ni sea nadie visible; que su sangre caiga en tierra sin la menor espectacularidad y que ese crimen haya sido amortajado por el gris denso de tierra y cielo como para amortiguar cualquier estridencia; todas son increíbles virtudes en el manejo de un tema que no había sufrido más que depredaciones en manos de los pintores “comprometidos” (paralelamente a lo que ocurrió con la llamada literatura de violencia). En el aspecto técnico, Obregón repite



el juego dialéctico del cóndor. Cuando el funeral está terminado y el cuadro alcanza ese gris sin relieve donde parece la tragedia, Obregón coloca sobre el rostro la máscara de colores; insiste una vez más en esa luminosa construcción poliédrica, tramada como un tejido, donde se agolpe el color cruzado por sus invencibles amarillos. Yendo más allá de la solución estrictamente pictórica, se advierte de nuevo su voluntad simbólica de alcanzar contenidos indirectos, de hablar de vida y muerte, de claridad y tinieblas, de intrincados llenos y vacíos (Traba, 1962/1990).

De la segunda obra, rescatemos lo que afirmó en su momento Juan Gustavo Cobo Borda:

“Muerte a la bestia humana”: así tituló Alejandro Obregón el cuadro que pintó a raíz del asesinato de Gloria Lara. Fue, si se quiere, una reacción inmediata, llena de dolor y asco. Durante día y medio, sin parar, trató de impregnar con lo rojo de su rabia la indiferencia cómplice del lienzo. Intentó sacar de allí todo lo que él tenía dentro. Es decir: toda su furia y todo su desprecio. El matar a quien había matado para que no se olvide la infamia, y el ojo, con su párpado atrozmente levantado, la continúe contemplando.

Hoy, cuando no se oye el escándalo feliz de los niños que juegan en la calle, las rejas de las casas resultan cada día más altas, y muchos hogares parecen una cárcel rodeada de celadores armados ³/₄sólo en Bogotá ya hay 100.000³/₄ que aíslan aún más a las personas, víctimas de la inseguridad y el pánico; víctimas, sobre todo, de la insolidaridad, la pintura de Obregón se hunde en ese clima de nervios, a flor de piel, para responder no con el silencio sino con un acto... Enfrenta el horror, pintándolo... Es una lucha a muerte entre la acongojante actualidad y la denuncia que la trasciende; entre el afán de insertarse, a fondo, en nuestro tiempo, para vivirlo junto con quienes lo padecen, y el propósito de disolverlo, para encontrar una dimensión más plena; más a la medida nuestra. Por fin humana... Lo golpea, entonces, con sus chorros de sangre; y golpea, también, el rostro amorfo de todos los tibios de corazón; de todos los que apenas si sobreviven, con el ánimo apretado.

Cuando ya no quedan áreas comunes por dónde transitar; toda presencia se torna sospechosa; y cada calle es un túnel del cual no sabemos si saldremos indemnes, la pintura de Obregón nos recuerda el elástico vuelo de la libertad. Alguien que camina, sin hambre, y sin el temor de ser atracado. Asuntos así de concretos. Y también símbolos legendarios ³/₄una muchacha a punto de alzar vuelo³/₄ que nuevamente

vuelven a ser encarnaciones anheladas por todos, acordes en aquello de que "el realismo es el único arte insignificante de nuestro tiempo". Por eso la primera vez que vi el cuadro en contra de los asesinos de Gloria Lara no pude soportarlo. A nadie le gusta la crudeza, en estado salvaje. Esa crudeza que nos impugna, volviendo el malestar algo táctil. Concretando toda una atmósfera de rencor y venganza en una sola herida abierta, y estupefacta, él hace evidente lo que preferíamos ocultar por pusilánimes. El vuelve incuestionable lo que intentábamos borrar para que la ira no nos cegara del todo. Dicho cuadro no es sólo una denuncia: es también un aflictivo momento de nuestra historia.

Por todo ello, me parece admirable que Obregón lo haya pintado. Cuando las palabras ya no sirven, y sólo quedan los gritos, y un rencor desesperado, es sano que éste no se cierre sobre sí mismo, y se envenene, sino que se abra, aireando la llaga que estaba infectada. En este caso la llaga era todo el cuerpo social. De ahí que el imaginario colectivo de los pueblos requiera de esas sondas que, fijando la imagen de lo intolerable, permitan recobrar porciones de la razón, hasta entonces obnubiladas por completo... De otro modo seguiríamos ahogándonos en la monótona repetición de noticias que apenas si nos golpean, y luego pasan de largo, con una uniformidad enloquecedora. Este cuadro es, por lo menos, un hecho concreto, y espantosamente inolvidable.

La gente, que a veces necesita olvidar para vivir, perdona con frecuencia. La pintura no. Es ira fría. Por ello estos cuadros son un asunto más serio de lo que creíamos. A través de ellos ya no se debaten cuestiones estéticas. Se discute, simple y llanamente, si todavía tenemos derecho a aspirar a una vida menos paranoica que esta, o si tal utopía se halla también definitivamente cancelada. Ellos nos conciernen en una medida mayor de la que parece. Nos preguntan, con sencillez casi esquemática, a través de dos únicas imágenes, si preferimos la paz a la guerra. En caso de que elijamos la primera, ellos también nos recuerdan que la paz se conquista y se mantiene, luchando cada día por ella. La pintura colinda con el silencio, y éste, hoy en día, es un silencio temeroso y asustado: están en juego demasiadas cosas. Obregón ha tenido la valentía de romperlo. Me parece justo acompañarlo a él, en tal aventura, compartiendo semejante riesgo. Puede ser un buen comienzo... (Cobo-Borda, 1983).

Las dos pinturas elegidas y sus correspondientes reseñas críticas permiten poner en emergencia una lectura que deja entrever la faceta clave de la esencia histórica de nuestro ser nacional. Allí donde se

acrisolan las memorias de las luchas, los encuentros y desencuentros que han permitido tejer este enmarañado tejido de disonancias regionales, étnicas, culturales, imaginarias y reales que denominamos **Colombia**, se lanza la mirada al arte en el registro plástico de la pintura, vista como la composición figurativa y cromática de una especie de narrativa que se constituye en la imagen de la expresividad poética que canta a su tiempo, que es pasado, presente y porvenir (devenir); que canta a su espacio, territorio desterritorializado y desgarrado por las múltiples guerras que le han configurado en sus más inesperadas fronteras. Para tal efecto es preciso presentar los siguientes planteamientos:

- Entre los fenómenos que podemos percibir como estructurales y diacrónicos propios de nuestro devenir histórico, la violencia, tenida como matriz estructural y polimorfa del eje de destiempos y desencuentros que nos marcan en nuestro ser nacional, se cruza con la condición de una anomia constituyente de cada proyecto de Estado por el que se apuesta en los momentos significativos y decisivos que se han vivido².
- A propósito de la anomia como rasgo matriz y fundamental de nuestra cultura, se debe precisar que no es un fenómeno exclusivamente moderno, en la medida en que se puede presentar allí donde la sociedad atraviese una crisis. Pero, aparece en las sociedades modernas cuando desde el resquebrajamiento del orden normativo que era vigente, la normativa tradicional pierde poder y autoridad, poniendo en evidencia una anomia endémica. Desde esta perspectiva, también se puede entender una dimensión de la anomia situada en la problemática de los límites en lo que respecta a las acciones de individuos y de grupos. Entonces, en

2 En este sentido, vale la pena hacer referencia a la pertinencia del conjunto de reflexiones e investigaciones promovidas por una intelectual de la talla de María Teresa Uribe de Hincapié, de quien se toman como referente sus trabajos acerca de la configuración de estado nacional colombiano, a través de las derivas y de los desgarros, de los desarraigos, de los encuentros y los desencuentros.

este primer acercamiento al problema de la anomia, se presenta esta manifestación a partir de una especie de quebrantamiento del orden establecido, a partir del cual las normas vigentes, por razones tradicionales, pierden el peso y el fuero que les otorgaba autoridad. Se trata de una situación socialmente “endémica”, en la medida en que la anomia remite tanto a una carencia de normas, como a un problema de límites.

- Por tanto, habrá que atreverse a plantear que en esa larga duración del constituirse en Estado-nación, nuestros pueblos, recorren el camino y la confrontación dialéctica que cruza, desde el punto de vista político y social la situación y la condición de la legitimidad con respecto a la legalidad. Baste referenciar de paso, todo el proceso de las llamadas “gestas de independencia” lideradas por los icónicos próceres de la talla de Simón Bolívar y José Martí, quienes promovieron y agenciaron, al calor de amplias, complejas, masivas y diversas luchas, el germen y la conformación de las actuales repúblicas. Sin embargo, este acto fundacional daría paso a un sinnúmero de conflictos regionales de los cuales, nuestro país muestra un caso paradigmático en cuanto a la confrontación desplegada por las elites locales en función de hacerse con el poder sobre el Estado tanto en términos ideológicos y políticos, como sociales y económicos. No hay sino que recordar el periodo de la génesis de Colombia conocido como “Patria Boba” y el evento de la “Guerra de los Mil Días” premonitorio del convulsionado siglo XX con la llamada “Violencia Política” que inaugura, de alguna manera, el famoso bogotazo de 1948, evento que movilizaría y enmarcaría el surgimiento de las guerrillas de izquierda confrontadas contra el Estado desde los años sesenta y de allí la emergencia de su contracara, los grupos paramilitares y/o de autodefensa y todos ellos tocados, cruzados, hibridados con los grupos y las prácticas del narcotráfico, en medio de una voraginosa contienda que cumple con creces unas cinco décadas. Se trataría aquí de un proceso

histórico continuo de confrontación que enfrenta a grupos, pueblos y regiones culturalmente disimiles, aunque conectados y cruzados por elementos del mismo orden, frente a los impulsos y a las exigencias de las élites hegemónicas y de sus afanes modernizadores que van desde la fundación del Estado en el siglo XIX hasta sus diversas reconfiguraciones contemporáneas, marcadas por el ritmo globalizador de la transnacionalización y de las prerrogativas de la lógica neoliberal³.

- Aquella mujer tendida, madre nutricia y fundadora, virgen fértil y sagrada matriz tocada por la muerte, y aquel hombre de fusil marcado por la vertiginosa destrucción de la guerra, que viene involucrando todo tipo de violencias: políticas, étnicas, sociales, culturales, económicas, ambientales, y todo tipo de actores: gamonales, campesinos, obreros, bandoleros, guerrilleros, paramilitares, narcotraficantes, entre tantos otros, nos presentan el retrato de una línea transversal que nos impulsa a reconocer uno de los rasgos de nuestro rostro nacional.

3 Es importante hacer una referencia obligada a la pertinencia de un texto: *Cartas de Batalla* (1997) del jurista Hernando Valencia Villa quien, a través de una sencilla y erudita prosa, le apuesta a una tesis: considerar el discurso legal que materializa el corpus constitucional colombiano como un discurso de naturaleza bélica que representa simbólicamente el resultado coyuntural e histórico de una guerra. Las constituciones, según este autor, deben superar la naturaleza hegemónica de una elite consolidada en el poder, para dar paso a un discurso crítico que racionalmente reconozca en el conflicto un aspecto esencial del vínculo social, de tal manera que se de paso a una mayor justicia social y a una sociedad basada en principios civilistas. Lo interesante de este texto es, que siendo producto de una reflexión entablada en la década de los ochentas, logra iniciar una incursión crítica a la actual constitución política de 1991, pues este autor deja un capítulo final para abordar con inquietud los alcances de la misma.

Retrato 3. La imagen reposada de la anomia híbrida



Los niños



Desplazados



Chaza



N.n.



Muñequita con muñequitas



Brassier de castidad

Este retrato tiene que ver con la urbe y con un artista que la mira, la desentraña, la registra, la captura, al modo de un investigador inmiscuido o entrelazado con su “objeto” de estudio. Su discurrir y su poética expresan la sensibilidad de quien no es indiferente a lo más trascendente aunque cotidiano. En este artista se percibe y se atiende a un escenario fundamental de la modernidad globalizada: la ciudad, con su actor principal, el individuo, quien se mueve en función de una triplicidad que hace evidente otras dos máscaras, la de ciudadano y la de sujeto. Este retrato, se toma de la obra de Juan Fernando Ospina, un actor/artista local, que pone en escena imágenes que trascienden

fronteras y transgreden órdenes, en este caso con un trabajo titulado “Lugares de Reposo”⁴.

Más allá y más acá del gran relato, de la historia magna, de esa narración o representación en la que sólo figuran héroes y grandes gestas fundadoras, discurren, caminan, migran, van y vuelven los individuos, las personas, el sujeto moderno y posmoderno, como se quiera, que en nuestro caso llamaremos híbrido, para efecto de entenderlo y entendernos en la deriva coherente e incierta de los cruces, de las mestizaciones, de los sincretismos. Por ello, las mediaciones que agenciamos son de una riqueza compleja. Es así como, nuestra urbe local deja ver y entrever las miradas y los pasos, las voces y los cantos, los gritos y el silencio, por calles y lugares comunes matizados y dotados de facetas universales y desterritorializadas. De allí que una perspectiva para hallar el rasgo anómico del malestar que nos constituye frente a las fisuras de una modernidad tan híbrida como maltrecha, tan instrumental como posmoderna, tan cínica como tragicómica, se ubique en las líneas y los contornos del trabajo hecho en la calle, por

4 A propósito de Juan Fernando Ospina, artista urbano de nuestro contexto, se puede apreciar este trabajo en: <http://www.revistanumero.com/41/41repo.htm>, en la que entre otras cosas se afirma lo siguiente: La fotografía de Juan Fernando Ospina se mueve entre la transgresión y el humor, la ternura y el erotismo. Ospina tiene un particular sentido de la estética y una mirada especial sobre este país y sus conflictos que le han permitido crear un universo propio, que va de los desnudos ingenuos de una joven paseándose entre las gentes y las calles de Medellín, hasta el afiche de la película La virgen de los sicarios; o de la realización de la jornada ‘La Cámara Amante’ —un día en que doscientas cámaras de seguridad de Medellín dejaron a un lado los hurtos y los atropellos y se dedicaron a mirar y a mostrar besos y pequeñas obras de arte montadas frente a ellas—, a ese espectáculo multimedia Belencito corazón, en el que música e imágenes hacen un recorrido poético por su ciudad a través de las palabras que encontró impresas en calles y vehículos. Para Juan Fernando, Medellín es centro, ciudad, inspiración, cotidianidad, pasión, intensidad, y él logra abarcarla en imágenes. En su universo están las rutas de los buses que la recorren. Los avisos de las tiendas que la habitan. Las zonas duras y los seres que las pueblan. Los jóvenes de aquí y de allá. La rumba del parque del Periodista. Y, desde otro ángulo, la fotografía publicitaria, la moda y las modelos. Ospina es testigo y parte; está inmiscuido pero alcanza a mirar como si lo hiciera desde afuera. Él es uno de los fotógrafos más imaginativos que hay en Colombia. Y más allá de la fotografía, es una especie de productor de arte que gesta proyectos creativos utópicos y los saca adelante. Con su flacura infinita, sus mechales largas y desordenadas estilo rastafari y su gran amor por sus amigos y su ciudad, recorre Medellín a diario, y se recorre a sí mismo, tomando imágenes de aquí y de allá.

el artista que vive el día a día y plasma, así como en la fotografía, los rostros seductores que reflejan parte de nuestra esencia.

Ahora bien, al dar cuenta de la idea de esa anomia híbrida que en parte teje nuestra realidad, será necesario proponer lo siguiente:

- Un concepto, como en este caso el de anomia, emerge, no como producto unitario del trabajo de un pensador, sino como parte del proceso social, cultural e histórico que pone en escena las preguntas, las inquietudes, las exploraciones y las lecturas del mundo en curso. En este sentido, es posible ubicar la emergencia de la noción de anomia como el producto de una preocupación y de una discusión dada en el mundo industrial europeo del siglo XIX. Una de estas perspectivas, rompe con la concepción más clásica para situar a la anomia en función de otra condición.
- En este sentido, se hablaría de la condición del sujeto contemporáneo cuya ética se afina desde una suerte de vacío o de punto en suspenso para cada individuo, donde se diluye el monto de la obligación/sanción de las reglas morales y, por lo tanto, la sociedad contemporánea y su futuro nos plantean la condición permanente, no sólo de la autonomía, sino de la anomia, percibida en la progresiva individualización secularizada de la condición social y subjetiva contemporánea que nos aboca al relativismo, erigiéndose como una cualidad de nuestros tiempos. Tenemos aquí que, si la esfera social de lo político se comprime y se fragmenta, lo hace en función del fortalecimiento de las dimensiones individualizantes de la pluralidad ética y estética propias del afán de autonomía en el individuo contemporáneo y de la búsqueda por dar cabida y salida a sus propios goces, a sus más recónditas perversiones y a más caras fantasías.

De allí que, una propuesta como la de “Lugares de Reposo” nos presente unos “retratos” propios de esa condición que, desde el lugar del individuo que habita la urbe, se pone en relación el cuerpo como

escenario de un lenguaje que hace eco de temas tan hondos como el de lo erótico y el de la muerte, pero tocados por acciones que transgreden lo establecido a través de una anomia que se cifra como posibilidad de vida, como un orden que es contracara del orden establecido, como impugnación y malestar que denuncia la faceta miserable de un mundo que todo lo mercantiliza. De allí que esos lugares sean habitados por personajes cotidianos ataviados en función de acciones que ya se han hecho cotidianas de la ciudad: las ventas callejeras, el rebusque, la prostitución, la criminalidad, el desplazamiento forzado, la guerra, la muerte.

Retrato 4. El no futuro en Rodrigo D. como una faceta de nuestra anomia



Portada y fotogramas de la película Rodrigo D. No Futuro, del director colombiano Víctor Gaviria (1990).

Dado que acerca de este filme se han presentado un sinnúmero de reseñas, artículos, foros y reflexiones, en lo que a continuación se presenta no se hará un “recuento” pormenorizado de la misma, ni una “crítica” a sus aspectos técnicos y filmicos. Al contrario, de lo que se trata es de articular el lenguaje y la perspectiva narrativa de esta película con las posibilidades interpretativas y heurísticas que brinda una noción como la de anomia, en el marco de esta pregunta que nos guía hacia la reflexión por los síntomas o rasgos de la identidad del pueblo colombiano.

De entrada, la primera impresión que generan las imágenes recorridas por este filme nos ubican en el sentido y el fundamento de la noción de anomia, incluso en su acepción clásica. Pero, es necesario plantear la atmósfera general, el escenario, la geografía por la que discurre esta historia: se trata de las zonas periféricas de la ciudad, esto se evidencia por el tipo de fachadas de las casas, hechas con los retazos del material de construcción; las vías, las calles, en muchas de sus partes deterioradas y maltrechas, colindantes de caminos de herradura; barrios que son al mismo tiempo frontera y linde del ámbito rural. Extremos de una ciudad que, como Medellín, vive en la época de referencia (1988/89) un proceso coyuntural históricamente articulado al continuo trasegar de las violencias no solamente políticas, sino también económicas y sociales que atraviesan a Colombia desde hace ya una centuria. Puesto que es necesario recabar en la faceta y el fundamento profundamente estructural del conflicto colombiano y de todas sus manifestaciones, es preciso tener como fondo histórico el engranaje de la constitución del Estado-nación colombiano acontecido por los desencuentros y destiempos del continuo de las guerras y de los conflictos que se presentan a todo nivel: entre élites sociales, regiones, partidos políticos y al nivel de las clases sociales, en términos de unos procesos de modernización tanto de la sociedad como del Estado. Todos estos procesos van dejando a su paso amplios sectores de excluidos que se desplazan mayoritariamente a los centros urbanos del país, buscando en la ciudad las oportunidades y el bienestar de vida; las posibilidades materiales y laborales aunadas a un ambiente de tranquilidad y de paz. No obstante, la ciudad, en este caso, será el escenario remozado y múltiple del conflicto en toda la crudeza de su despliegue.

En Rodrigo D. No Futuro, el escenario es urbano, pero se trata de una urbe marginal, en el límite. Allí, en aquellos barrios en los que resaltan de manera reiterativa los techos de las casas y las calles de topografía imposible, no se manifiestan las bondades del mundo moderno y de su capitalismo industrial y financiero. A lo largo de la película, las

referencias a la gran urbe pasan por ser un paisaje en el horizonte o el retazo de una calle. Luego, nos queda la referencia a un edificio anodino, a un piso 20 desde el cual, el personaje central, Rodrigo, decide asumir con resolución, lanzarse al vacío. Parte del ambiente de esta historia se alimenta del elemento musical. La banda sonora es una clara muestra del papel significativo de los lenguajes de una juventud atrapada en un medio, a la sazón hostil, en un mundo poco amable y bastante excluyente. El sonido del heavy metal y del punk presentado a lo largo de diversos temas, ambienta y propone un lenguaje que permite alternar el parco lenguaje hablado en unos diálogos dotados de una jerga lacónica y divagante. Veamos:

Rodrigo sigue su camino, va pasando por una cancha de futbol, aparece entonces música de contexto en la escena de la película, la canción se titula “dinero” y habla sobre la ambición, Rodrigo sigue su camino por una calle, al parecer va hacia su casa, la música de contexto desaparece y otro joven se acerca y le habla.

—Toes que loco, ¿bien o no?

—Bien

—Yo a vos te distingo ¿si o que? Sos el baterista de una agrupación de punk.

—Sí ¿por qué?

—Ah, porque sí, ey no te interesan estos casetes de punk de vieja guardia.

—No, es que sabes que la vieja guardia no me gusta porque eso ya pasó y los de punk yo ya los tengo grabados

—Ah, pero que va ome

—...si yo también fui punkero ome —van caminando y pasan por un taller, una pareja está en las escalas afuera de la casa— ey esperame un momentico —se acerca a la tienda— me da dos piel rojas, mira ome esa moto tan botada ome, jueputa, no tener un fierro pa robase esa moto, eso pasa.

—Botado estás vos, estoy yo y estamos todos.

Una extrapolación: esta canción “Dinero”, se puede escuchar en varios momentos del filme, allí donde se puede apuntar a la necesidad del mismo como medio fundamental para acceder a lo que se desea. Con respecto a Rodrigo, simplemente es un medio con qué adquirir una batería y así poder conformar su propia banda de punk. En el caso de los otros personajes, Adolfo, Tavo, Ramón, como medio central y obvio de interés en la consecución de los bienes que representan una vida cómoda y abundante.

Música y geografía se aúnan pues a los diálogos de estos actores naturales, en una jerga parca y lacónica, pero a través de la cual es posible entrever la condición existencial de los personajes centrales: la necesidad de sobrevivir a toda costa ante la continua presencia de la muerte y, al mismo tiempo, la certeza de una vida efímera y de un final trágico y cercano. La dureza en el trato con los otros cercanos o lejanos en contraste con las expresiones tiernas para aquellos que representan un momento de amor, de ternura y de comprensión (la madre para Rodrigo, la novia y la tía para Adolfo, el mismo Rodrigo para su padre). La actitud defensiva y agresiva ante el oponente, ante el enemigo, sea el representante de la ley, encarnado en el policía o, inclusive, sean aquellos con quienes se comparten las mismas calles.

El eje de esta historia es simple y se puede plantear que gira en torno a los “últimos días” de Rodrigo, para quien la existencia es de un peso y una densidad insoportables, dada la ausencia de su madre muerta. Se deja entrever que su “tabla de salvación” podría estar representada en la anhelada batería, más bien, en la posibilidad estética de expresar musicalmente su malestar y su inconformidad. Sin embargo, no es sólo Rodrigo sobre quien parece desarrollarse la historia, también los otros muchachos ponen de manifiesto sus propios hitos ligados al mundo del hampa y del rebusque, máxime que se desenvuelven en un medio del que se percibe la marginalidad, el desempleo y las pocas o nulas oportunidades.

Ahora bien, los elementos propios de la condición anómica aparecen con recurrencia durante toda la historia. Se podría aseverar que la historia misma denuncia el estado de anomia social en el se encuentran sus personajes, allí donde no hay héroes o villanos propiamente, sino simples sobrevivientes y supervivientes siempre en el límite de su propia extinción. Se trata de una falta de reglamentación o de ausencia de normas, no en términos de vacío de ellas, sino en términos de que aquellas que regulan el “contrato social” no son suficientes ni, mucho menos, legítimamente reconocidas. Así, los procesos “endémicos” de transformación en una sociedad típicamente industrial, presentan de manera radical los elementos de la desintegración social, cuyo rasgo esencial es el individualismo, en el caso de aquellos contextos en los que modernidad y modernización hacen parte del mismo proceso; pero, en el caso de este filme, se trata de un individualismo al margen de los alcances de la modernidad en cuanto a sus baluartes culturales. Más bien aparece un escenario que muestra una modernización en marcha por una ciudad siempre en construcción, en contraste con actitudes que pueden vislumbrarse como pre-modernas en términos de racionalidad.

En esta perspectiva, el “No futuro” es la consigna de una anomia que se puede basar tanto en el quebrantamiento del orden establecido, dado que las normas vigentes o tradicionalmente legales han perdido su convocatoria, su autoridad y su peso, como en la emergencia de un nuevo componente moral y valorativo a instancias de la necesidad imperiosa del sujeto por satisfacer sus necesidades y, de esta manera, hacer realidad lo que se desea. De aquí emerge la concepción de una anomia como “ilegalidad” y falta de reglamentación social. En este caso habría que hablar de una anomia estatal, de su ausencia legítima y de su presencia precaria, incluso en la ciudad, que es donde se supone que hará gala de todo su poder.

Sin embargo, la falta de normas, de su legitimidad o de su vigencia, plantean de fondo una condición ya diagnosticada por Durkheim y muy diversos pensadores contemporáneos, a propósito de los avatares

de la modernidad y del mundo que se ha configurado a partir de sus postulados y materializaciones, de sus prerrogativas filosóficas y culturales y de sus acciones políticas y económicas materializadas en el mundo capitalista. Se trata de la quiebra de los valores morales, de la ruptura con la dimensión valorativa levantada desde la cultura hegemónica y tradicional y agenciada por las instituciones fundamentales de la socialización en el mundo moderno: la iglesia, la escuela, la empresa, la familia. Así, en Rodrigo D., la escuela, por ejemplo, no es más que un ámbito distante para el protagonista quien ve en la educación algo sin utilidad y sin sentido. Para otros personajes de la historia, así como realmente sucede en nuestro medio, la escuela es un espacio de mercado idóneo para la circulación de sustancias ilegales y, sus habitantes potenciales consumidores.

Así, en la perspectiva de la noción de anomia en relación con los procesos de socialización se puede plantear que, si de un lado nuestras sociedades, en el marco de la modernidad, van depurando sus relaciones vinculares a través de una progresiva asunción de estructuras y sistemas que refinan los vínculos y median en los conflictos consustanciales a la sociedad, de otro lado, la presencia de unas manifestaciones de anomia social no son más que eslabones que ponen en evidencia una especie de “producto patológico pero, a la vez, transitorio de una evolución que ha sido demasiado rápida y que aún no se ha terminado...” (Girola, 2005, p. 45).

En el caso de Rodrigo D. No Futuro, se pueden situar las causas sociales a partir de las cuales el individuo ve confrontados sus deseos con los límites impuestos por la sociedad, a tal punto de que al individuo no le quedarían sino unas escapatorias: la tribalización en los márgenes de la ilegalidad o el suicidio como una acción de autoexterminio de cara a una sociedad que te mata lentamente. En ese contexto, la anomia se puede proponer como producto de la ausencia de normas morales interiorizadas, en medio de un estado social donde la moral no tiene, o ha perdido las reglas y la autoridad de ellas hacia los individuos.

Al final, el No futuro de Rodrigo D., estampado en la chaqueta de uno de los personajes del filme, nos retrotrae a una disputa con las nociones esenciales de una modernidad tardía y maltrecha en el escenario donde crece la nación urbana colombiana. En el caso de Medellín, en el escenario orgulloso de un “país paisa” que, en su doble moral, se jacta por un lado de representar a lo más granado, progresista y desarrollista de la gran nación, pero que, por otro lado, muestra los baluartes ominosos de una sociedad que se impone a sí misma unos valores culturales afincados en la consecución de una vida opulenta y abundante, tras la cual cada sujeto corre e intenta, por medios no legales, alcanzar.

Pero este No futuro va más allá, pues se cifra en la fuerza de una expresividad y de una estética urbana y tribal que, aunque marginal, pone en escena las intenciones por devastar un mundo en el que no se cree. Un mundo considerado hipócrita pues muestra dos rostros no del todo descifrables para quienes, como los jóvenes que se despliegan por su historia, buscan un lugar de claridad. De un lado, los valores y las exigencias sociales por lograr lo más esperado en cuanto a los estándares de felicidad, tranquilidad, progreso y reconocimiento. Por otro lado, la precariedad de medios, procesos, mediaciones y procedimientos institucionales y sociales que hagan posible el alcance de esos ideales; por el contrario, como un medio casi único, se escenificarán las acciones al margen de la ley; las tácticas y las estrategias por conseguir no sólo lo básico para la subsistencia, sino también el plus que permitirá los goces a los que otros ya acceden en abundancia. Este No futuro, ve en Rodrigo la encarnación de una anomia que se hace ética y estética, llegando a resolverse a sí misma, así como lo ha hecho esta sociedad múltiples veces... con un salto al vacío.



Referencias

- Baiz, Andi (Dir.) (2007). *Satanás*. [Cinta cinematográfica]. Colombia: Proyecto Tucán, Dynamo.
- Cebrián, Juan Antonio (2005). *El Mariscal de las Tinieblas*. Madrid: Temas de Hoy
- Cobo-Borda, Juan Gustavo (1983). Obregón: entre la guerra y la paz. En: *Revista Cromos*, marzo 8, No. 3399.
- Credencial Historia (1999). Las 10 obras de arte del Siglo XX en Colombia. No. 111, marzo.
- Cros, Edmond (2003). *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín: Eafit.
- Deleuze, Gilles (2004). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Freud, Sigmund (1975). Lo ominoso, 1919. En: *Obras completas*. Vol. 17. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gaviria, Víctor (1991). Rodrigo D. No futuro. [Cinta cinematográfica]. Colombia: Compañía de Fomento Cinematográfico - Focine; Producciones Tiempos Modernos Ltda.; Fotoclub 76.
- Garavito, Luis Alfredo (2011). Archivo fotográfico personal. Tomado 27/05/2011 en: http://www.zonacero.info/~zonace5/index.php?option=com_content&view=article&id=11542:ecuador-pide-extradicion-del-violador-y-homicida-luis-alfredo-garavito&catid=138:colombia5&Itemid=154
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.
- Girola, Lidia (2005). *Anomía e individualismo. Del diagnóstico de la modernidad de Durkheim al pensamiento contemporáneo*. Barcelona: Anthropolos.
- Martín-Barbero, Jesús (2003). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Parales-Quenza, Carlos J. (2008). Anomía social y salud mental pública. En: *Revista de Salud Pública*, Vol. 10 (4), Sep. pp. 658-666.
- Tarkovski, Andrei (2005). *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.
- Traba, Martha (1962/1990). "Violencia": una obra comprometida... con Obregón. *La Nueva Prensa*, julio 28 al 3 de agosto de 1962. En: 50 años del Salón Nacional de Artistas. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Uribe, María Teresa (2001). *Nación, ciudadano, soberano*. Medellín: Corporación Región.
- _____ (1991). Ética y política. En: *Estudios políticos*. No. 1, ene.-jun. pp. 67-75.
- Valencia, Hernando (1997). *Cartas de Batalla. Una crítica del constitucionalismo colombiano*. Bogotá: Fondo Editorial Cerec.
- Waldmann, Peter (2006). *Guerra civil, terrorismo y anomía social: el caso colombiano en un contexto globalizado*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.