

COLECCIÓN  
MENSAJES

# Comunicación: Industrias culturales, representaciones, periodismo y participación

Hugo Andrei Buitrago Trujillo  
Compilador



## Autores

María Camila Ramírez Cañón  
Hugo Andrei Buitrago Trujillo  
Sara Montoya García  
Sol Beatriz Baquero Álvarez  
Simón Hernández Barrera  
Luisa Fernanda Guiral Cano  
María Clara Medina Cadavid  
Érika Jailler Castrillón  
Deisy Milena Alzate Castaño  
Laura Vanessa Torres Lobo  
Manuela Molina Cerezo  
Ana María Cano Marín  
Néstor José Rueda Rueda  
Karina Vásquez Pérez  
Daniela Duque Rincón  
Ana María López Carmona  
Sofía de la Rosa Toro  
Santiago Burbano Orozco  
Tatiana Marcela Lozano Jaramillo  
Juan Carlos Ceballos Sepúlveda  
Laura Cristina Castrillón Valencia

# Comunicación: industrias culturales, representaciones, periodismo y participación.

Ejercicios de investigación  
de los estudiantes de Comunicación Social  
de la Universidad Pontificia Bolivariana.

Vol. IV, 2018-2021

Hugo Andrei Buitrago Trujillo  
*Compilador*



302.2

Buitrago Trujillo, Hugo Andrei, compilador

Comunicación: Industrias culturales, representaciones, periodismo y participación/ Hugo Andrei Buitrago Trujillo, compilador -- 1 edición--  
Medellín: UPB. 2023 -- 436 páginas - (Colección Mensajes)  
ISBN: 978-628-500-094-2 (versión digital)

1. Estudios de comunicación 2. Noticias y periodismo 3. Industrias de los medios de comunicación, entretenimiento e información

CO-MdUPB / spa / RDA / SCDD 21 /

- |                                      |                                  |
|--------------------------------------|----------------------------------|
| © María Camila Ramírez Cañón         | © Hugo Andrei Buitrago Trujillo  |
| © Sara Montoya García                | © Sol Beatriz Baquero Álvarez    |
| © Simón Hernández Barrera            | © Luisa Fernanda Guiral Cano     |
| © María Clara Medina Cadavid         | © Érika Jailler Castrillón       |
| © Deisy Milena Alzate Castaño        | © Laura Vanessa Torres Lobo      |
| © Manuela Molina Cerezo              | © Ana María Cano Marín           |
| © Néstor José Rueda Rueda            | © Karina Vásquez Pérez           |
| © Daniela Duque Rincón               | © Ana María López Carmona        |
| © Sofía de la Rosa Toro              | © Santiago Burbano Orozco        |
| © Tatiana Marcela Lozano Jaramillo   | © Juan Carlos Ceballos Sepúlveda |
| © Laura Cristina Castrillón Valencia |                                  |
- Editorial Universidad Pontificia Bolivariana  
Vigilada Mineducación

#### **Colección Mensajes**

**Comunicación: Industrias culturales, representaciones, periodismo y participación**

ISBN: 978-628-500-094-2 (versión digital)

Primera edición, 2023

Escuela de Ciencias Sociales

Facultad de Comunicación Social-Periodismo

Grupo: GICU. Proyecto: Proyecto General Grupo de Investigación en Comunicación Urbana.

Radicado: 334C-11/18-17

**Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín:** Mons. Ricardo Tobón Restrepo

**Rector General:** Padre Diego Marulanda Díaz

**Vicerrector Académico:** Álvaro Gómez Fernández

**Decano de la Escuela de Ciencias Sociales:** Omar Muñoz Sánchez

**Directora de la Facultad de Comunicación Social:** María Victoria Pabón Montealegre

**Coordinadora (e) editorial:** Maricela Gómez Vargas

**Producción:** Ana Milena Gómez Correa

**Diagramación:** Editorial UPB

**Ilustración portada:** Shutterstock 2208691255

**Corrección de estilo:** José Ignacio Escobar

**Fotografía portada:** *Huella sobre huella* por José Luis Vahos Montoya

#### **Dirección Editorial:**

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2023

Correo electrónico: editorial@upb.edu.co

www.upb.edu.co

Medellín, Colombia

**Radicado:** 2250-06-03-23

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

# Contenido

<b>Presentación</b> .....	<b>11</b>
<b>Hugo Andrei Buitrago Trujillo</b>	
Periodismo .....	12
Representaciones e industrias culturales .....	13
Participación .....	14
<b>Transformación de la presentación y cobertura de los homicidios a periodistas en <i>El Espectador</i> y <i>El Tiempo</i> entre 1989 y 2019</b> .....	<b>16</b>
<b>María Camila Ramírez Cañón</b>	
<b>Hugo Andrei Buitrago Trujillo</b>	
Introducción .....	17
Incomodar y ser silenciado .....	24
Disputas y ausencias .....	29
Contrastes .....	32
Espectáculo y territorio .....	38
Conclusiones .....	45
Referencias .....	49

**Análisis del tratamiento informativo de las violaciones y feminicidios contra las mujeres en la prensa escrita tradicional colombiana en la cuarentena del 2020, desde una perspectiva crítica de género .....62**

Sara Montoya García

Sol Beatriz Baquero Álvarez

Hugo Andrei Buitrago Trujillo

Introducción .....	63
Tipos de violencia contra la mujer.....	72
El horror de la cotidianidad .....	73
El tratamiento del lenguaje escrito .....	78
El tratamiento del lenguaje audiovisual.....	82
Víctimas, victimarios y reflexión.....	87
Conclusiones .....	92
Referencias.....	94
Anexos.....	98

**Montajes judiciales en el marco de la persecución política a líderes sociales del departamento de Antioquia.....101**

Simón Hernández Barrera

Luisa Fernanda Guiral Cano

Hugo Andrei Buitrago Trujillo

Introducción .....	102
¿Por qué es importante hablar de montajes judiciales en contra de líderes sociales en un país como Colombia? .....	105
Sobre liderazgo político y efectos del trabajo comunitario ....	110
La ley: de aliada a adversaria de la comunidad.....	116
Montajes judiciales, un crimen de Estado en el que perdemos todos .....	122
Conclusiones .....	128
Referencias.....	130

**La mutación del periodismo hacia lo performático,  
la narrativa trascendental en la versatilidad  
de los cambios.....134**

María Clara Medina Cadavid

Érika Jailler Castrillón

Introducción .....	135
Micropolítica de la supervivencia gorda. Idea y dirección: Ana Larriel, Rocío Inmensidades.....	139
Sinfonía Big Data. Proyecto Squatters, Gala Lucía y Colectivo Dominio Público.....	142
Punto de partida. Colectivo Voces Disidentes.....	149
Laberintos de cristal. Daniela Comezzana y Clara Tapia.....	152
Colectivo Surdelta.....	155
Con toda la muerte al aire. Idea y dirección: María Eugenia Cerutti y Alejandro Marinelli.....	159
Consideraciones finales.....	162
Referencias .....	170

**Impactos sociales, laborales y de consumo en  
los actores involucrados en el modelo de negocio  
de Rappi en Medellín, Antioquia.....172**

Deisy Milena Alzate Castaño

Laura Vanessa Torres Lobo

Hugo Andrei Buitrago Trujillo

Introducción .....	173
Impactos laborales en los actores involucrados en el modelo de negocio de Rappi.....	175
Impactos económicos en los actores involucrados en el modelo de negocio de Rappi.....	185
Impactos sociales en los actores involucrados en el modelo de negocio de Rappi.....	193
Conclusiones .....	198
Referencias.....	201

**La poética de las *saudades* portuguesa y brasileña ..... 204**

Manuela Molina Cerezo

Hugo Andrei Buitrago Trujillo

Introducción .....	205
La <i>saudade</i> en la poesía portuguesa y el fado lisboeta: canto a la esencia del espíritu portugués.....	208
La <i>saudade</i> en la poesía brasileña y la <i>bossa nova</i> carioca: esencia sensible de una lengua heredada .....	222
Elementos que configuran la poética de la <i>saudade</i> .....	228
Referencias.....	231
Anexo. Muestra de la herramienta de selección .....	236

**Los productos culturales musicales como escenarios  
de cambio social en la Fundación Afrocolombiana****Casa Tumac..... 248**

Ana María Cano Marín

Hugo Andrei Buitrago Trujillo

Introducción .....	249
Música, comunicación y gestión cultural: ¿herramientas de cambio social?.....	251
Dinámicas de memoria histórica a partir de la música .....	257
Narrativa, música e identidad.....	267
Uniendo fuerzas para ser y permanecer .....	275
Conclusiones .....	280
Referencias.....	283

**Análisis del discurso del problema campesino en la narrativa  
carranguera de la discografía de Jorge Velosa ..... 286**

Néstor José Rueda Rueda

Hugo Andrei Buitrago Trujillo

Introducción .....	287
La imposición discursiva: consciencia y crítica .....	303
Conclusiones .....	310
Referencias.....	314



**Representaciones del desplazamiento forzado  
en el cine colombiano de ficción entre 2003 y 2016.....317**

Karina Vásquez Pérez

Daniela Duque Rincón

Ana María López Carmona

Introducción .....	318
Marco de referencia .....	320
El desplazado: apariencia y aspectos culturales .....	324
Punto de vista en el relato sobre desplazamiento.....	332
El reasentamiento: relación del desplazado con el espacio.....	340
Desplazamiento: causas y consecuencias .....	346
Conclusiones .....	351
Referencias.....	352

**El cine documental animado como herramienta de reconstrucción de narrativas y reparación simbólica de las víctimas de desaparición forzada en Colombia ..... 354**

Sofía de la Rosa Toro

Hugo Andrei Buitrago Trujillo

Introducción .....	355
La vida: memoria y testimonio de un cuerpo desaparecido...	360
El cuerpo: su ausencia y búsqueda en la desaparición forzada.....	368
Cerrar el duelo: bajar el telón. El arte como encuentro entre el dolor y la sanación.....	375
Conclusiones: el documental animado y su poder de resignificar un cuerpo ausente .....	380
Referencias.....	382

**El camino para el fortalecimiento de un medio escolar:  
libros artesanales de la Institución Educativa Rural  
El Hatillo, sede La Isaza ..... 384**

Santiago Burbano Orozco  
Tatiana Marcela Lozano Jaramillo  
Juan Carlos Ceballos Sepúlveda

Introducción .....	385
Una mirada desde la comunicación y la educación .....	389
Libros artesanales de El Hatillo: un medio escolar significativo.....	394
Construyendo juntos: propuesta pedagógica .....	399
Una guía para nuevos caminos .....	403
Conclusiones .....	405
Referencias .....	407

**Acción colectiva: propuesta participativa de articulación entre  
proyectos para fortalecer objetivos comunes ..... 409**

Laura Cristina Castrillón Valencia  
Hugo Andrei Buitrago Trujillo

Introducción .....	410
Un primer momento: autorreconocimiento de los proyectos y reconocimiento del otro .....	417
Un segundo momento: puntos de encuentro y acuerdos de trabajo en red .....	425
Propuesta de ruta para su aplicación.....	430
Conclusiones y aprendizajes .....	431
Referencias.....	433

# presentación } **Presentación**

*Hugo Andrei Buitrago Trujillo*

Cómo nos narramos, cómo debiéramos narrarnos y, a partir de esas narraciones, cómo nos constituimos en sociedad, comunidad o colectivo, es tal vez el eje más evidente del volumen IV de *Comunicación*.

Abarcando el periodo 2018-2021 y bajo el subtítulo de *Industrias culturales, representaciones, periodismo y participación*, esta nueva compilación de ejercicios de investigación de los estudiantes de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana nos permite ver cómo aún en tiempos de pandemia y en días de encierro estos nuevos comunicadores, aprovechando numerosas puertas de entrada, indagaron por temas cruciales de la realidad colombiana en clave comunicacional y, además, se ocuparon de diversas formas de transmitir los sentimientos, los hechos noticiosos y la identidad.

Así, en un primer momento, el lector encontrará diversas lecturas sobre el ejercicio y caminos de construcción de piezas periodísticas. Posteriormente, se presentan artículos en los que se abordan productos e industrias culturales como formas de expresión, en las que se pueden rastrear mensajes y, a la vez, en las que se pueden facilitar la visibilidad y la catarsis. Finalmente, se observa cómo la comunicación es una herramienta potente en la construcción de comunidad, ciudadanía y bienvivir.

El proceso de selección de los textos que aquí se hallan supuso varios tamices, que partieron de la propuesta de los profesores que los acompañaron y cocrearón.<sup>1</sup> Algunos de ellos se relacionan directamente con los semilleros de investigación de la universidad. Por otra parte, el libro, concebido como un todo, fue sometido a la evaluación de doble par para avalar su publicación.

Valga decir que, como los volúmenes anteriores, cada uno de los artículos de este libro revela la apuesta por la integralidad de la comunicación que la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana sigue haciendo, reforzando la calidad de los profesionales desde la mirada amplia e interdisciplinar que supone este campo del conocimiento.

## Periodismo

Cinco de los 12 trabajos que se presentan en este libro tienen su eje en el periodismo. En el primero de ellos, María Camila Ramírez Cañón da cuenta de cómo la cobertura mediática del asesinato de periodistas en la historia reciente del país ha dependido, en parte, de los contextos territoriales y del tipo de medio en el que han trabajado.

En una línea similar, al poner al descubierto los perfiles que conllevan que un medio se ocupe de una problemática latente y la manera adecuada de hacerlo sin revictimizar a los implicados, Sara Montoya García y Sol Beatriz Baquero Álvarez

---

<sup>1</sup> Los ejercicios que aparecen en el libro fueron acompañados por Ana María López Carmona, Érika Jailler Castrillón, Juan Carlos Ceballos Sepúlveda y Hugo Andrei Buitrago Trujillo, quienes aparecen como coautores en los capítulos correspondientes.

evidencian los vacíos en la cobertura de los feminicidios y las violaciones en Colombia.

También en clave de denuncia, pero ahora con esfuerzos encaminados a la producción de una pieza periodística, Luisa Fernanda Guiral Cano y Simón Hernández Barrera investigan sobre la persecución política a líderes sociales en el departamento de Antioquia, mirando el entramado legal y el drama social que ello implica. Por su parte, Deisy Milena Alzate Castaño y Laura Vanessa Torres Lobo se adentran en el trasfondo de las relaciones laborales y económicas de los actores involucrados en el modelo de negocio de Rappi, dejando ver, de paso, cómo surgen negocios paralelos, no siempre lícitos, que usufructúan de esta empresa.

Finalmente, María Clara Medina Cadavid procura un acercamiento a las posibilidades performáticas y de cercanía del periodismo en razón de la sensibilización de las audiencias, adentrándose en el análisis del Laboratorio de Periodismo Performático que surgió a finales de la década pasada, mostrando a los lectores el carácter colectivo de las piezas que allí surgieron.

## Representaciones e industrias culturales

A través de la música y la poesía, Manuela Molina Cerezo mira las transformaciones y continuidades en el concepto de *saudade* en Portugal y Brasil, dando cuenta de las manifestaciones identitarias que allí se plasman tanto para lusos, como para brasileños, dentro de la dualidad compleja que carga este sentimiento escondido en el fado y el *bossa nova*.

También la música y la identidad, pero con una perspectiva de cambio social, son el eje del trabajo de Ana María Cano Marín, quien desde el caso de la Fundación Afrocolombiana Casa Tumac nos aproxima a la relación de los migrantes del Pacífico con su territorio originario y con el territorio anfitrión,

Medellín, y su lucha por la visibilización e incorporación en la cotidianidad de la urbe.

Néstor José Rueda Rueda, por su parte, retoma las canciones de Jorge Velosa para mostrar cómo, a través de la música carranguera, el compositor boyacense, además de un ejercicio de rescate de los aires campesinos de la sabana cundiboyacense, presenta las problemáticas del campesino colombiano en tensión constante con el cambio y la ciudad, con las afectaciones ecológicas y, por supuesto, con la violencia.

Precisamente, la violencia resulta uno de los ejes del trabajo de Daniela Duque Rincón y Karina Vásquez Pérez, quienes toman el cine de ficción colombiano de las primeras décadas de este siglo para explorar las representaciones del desplazamiento, en una mirada abarcadora que presenta al desplazado, sus relaciones con el territorio, nostalgias y desprendimientos.

Asimismo, Sofía de la Rosa Toro acude al cine documental animado para mostrar cómo puede convertirse en una herramienta catártica y reparadora en medio de las consecuencias del conflicto, y muestra el proceso de construcción, con una víctima de la desaparición forzada, de un relato a través del cual pueda tener voz y, de alguna manera, un espacio simbólico de reparación.

## Participación

Los últimos capítulos del libro están relacionados con el papel de la comunicación en el fortalecimiento de los procesos de desarrollo, cambio social y educación, poniendo el eje central en la participación de los protagonistas de estos procesos y no en el comunicador que los acompaña. Así, Santiago Burbano Orozco y Tatiana Marcela Lozano Jaramillo identifican, en la zona rural del municipio de Barbosa, Antioquia, un medio escolar cuyo funcionamiento resulta una experiencia significativa en

la formación tanto de los jóvenes y niños, como de sus familias en la Institución Educativa Rural El Hatillo.

Finalmente, Laura Cristina Castrillón Valencia pone sus ojos en la Comuna 8 de Medellín para construir una propuesta colectiva de articulación organizacional que favorezca los proyectos comunitarios surgidos en torno al Jardín Circunvalar del cerro Pan de Azúcar, uno de los siete cerros tutelares de la ciudad.

# Transformación de la presentación y cobertura de los homicidios a periodistas en *El Espectador* y *El Tiempo* entre 1989 y 2019

María Camila Ramírez Cañón\*  
Hugo Andrei Buitrago Trujillo\*\*

**Resumen:** esta investigación analiza y compara el cubrimiento realizado en sus páginas web por los periódicos colombianos *El Espectador* y *El Tiempo* a ocho casos de homicidios a periodistas, dos por año (en 1989, 2001, 2010 y 2019), para determinar el impacto que tiene el perfil del periodista y el lugar de su muerte en la visibilidad y la forma en que abordan la información los dos medios seleccionados. Además, para evidenciar los

---

\* Comunicadora social-periodista. Redactora de la sección Nacional del diario *El Espectador*. Participó en varias ediciones del medio universitario *Contexto* y fue monitora de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB).

\*\* Comunicador social-periodista y doctor en Historia. Docente titular de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB).



vacíos en dicho ejercicio al no darles relevancia a los casos, no rescatar las investigaciones que buscaban silenciar con los homicidios y el hecho de que los medios no dejaron una postura frente estos sucesos, lo cual dificulta el ejercicio de la libertad de prensa.

**Palabras clave:** Homicidios a periodistas, Cobertura periodística, Periodismo, Medios de comunicación, *El Espectador*, *El Tiempo*.

## Introducción

La violencia contra la prensa en Colombia ha sido permanente y se ha expresado de muchas formas que tienen en común el objetivo de censurar o limitar el ejercicio del trabajo de informar. Como el ataque judicial, amenaza, agresión, secuestro, detención ilegal, hostigamiento, obstrucción al trabajo periodístico, exilio, entre muchas otras. La Fundación para la Libertad de Prensa (FLIP) registró 515 ataques contra la libertad de prensa en 2019. (Fundación para la Libertad de Prensa [FLIP], 2020, p. 4)

La forma más radical de estos ataques ha sido el homicidio. Desde 1977 se tiene registro de 161 periodistas asesinados por razón de su oficio. El primero fue el de fue Eudoro Galarza Ossa, en 1938 (FLIP, 2018); el último, dentro del periodo de la investigación, el de Abelardo Liz, en agosto de 2020.

La Tabla 1 evidencia que en los últimos años estos casos han sido menos frecuentes, pero no han desaparecido. Sin embargo, pareciera que los medios de comunicación no los cubren, tal como lo hicieron en el pasado. Ejemplo de ello fue el asesinato de Jaime Garzón, ampliamente referenciado en los medios de comunicación. Sucedió el 13 de agosto de 1999 y fue la noticia del día en la emisión del *Noticiero CM&*, que

**Tabla 1** Registro de periodistas asesinados entre 1977 y 2019

RANGO DE TIEMPO	PERIODISTAS ASESINADOS	ACUMULADO DE PERIODISTAS ASESINADOS
Antes de 1977	1	1
1977 – 1981	9	10
1982 – 1986	16	26
1987 – 1991	38	64
1992 – 1996	19	83
1997 – 2001	34	117
2002 – 2006	25	142
2007 – 2011	6	148
2012 – 2016	6	154
2017 – 2019	6	160

Fuente: elaboración propia con cifras de la FLIP (2018).

produjo reacciones fuertes como la de César Augusto Londoño, quien exclamó: “...y hasta aquí los deportes... país de mierda” (Ivazztop, 2011). Por su parte, el asesinato de Libardo Montenegro, el 11 de junio de 2019, fue reportado por los medios nacionales al día siguiente en sus plataformas digitales. *El Tiempo*, *Semana* y *El Espectador* hicieron notas cortas sobre el hecho, de entre cinco y nueve párrafos, pero no le hicieron seguimiento al caso. Solo volvieron a hablar de Montenegro debido a que la FLIP lo mencionó en su informe anual sobre la situación de la libertad de prensa en el país durante el año anterior. Dicho documento fue publicado el 9 de febrero de 2020, Día del Periodista en Colombia, bajo el nombre de “Callar y fingir, la censura de siempre”. Cuestión muy diferente a la sucedida con Jaime Garzón, pues cada año los medios conmemoran su muerte o realizan alguna nota al respecto.

Si bien el asesinato de Montenegro, ocurrido en Samaniego, es un ejemplo más reciente, cabe destacar que los lugares de los homicidios cometidos durante el último periodo de la Tabla 1 son: Puracé (Cauca), Tumaco y Samaniego (Nariño), y Arauquita (Arauca). Los departamentos mencionados no son los principales, ni los más visibles del país (FLIP, 2018). “La violencia contra periodistas, y particularmente sus homicidios, se ha concentrado especialmente en algunas regiones del país; y que periodistas locales y de pequeños medios han sufrido de manera más intensa y pertinaz los efectos de la violencia” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015a, pp. 213-214). Esto incide en el silencio y la desinformación, como lo muestra la FLIP (s.f.) en un estudio en el que afirmó que, de los 32 departamentos, 26 están en rojo por la poca información que circula en los municipios: “En Nariño el 38 % de la población vive en municipios en silencio, lugares donde no existen medios de comunicación que produzcan noticias locales. Solamente en tres de los 64 municipios sus habitantes tienen una oferta con suficiente información local” (FLIP, s.f., párr. 1).

Estas carencias en los medios regionales obligan a analizar el cubrimiento que han realizado las empresas informativas nacionales de los homicidios a periodistas a lo largo del tiempo. De allí la pregunta: ¿cómo se ha transformado la presentación y cobertura de los homicidios a periodistas en los medios nacionales digitales de *El Espectador* y *El Tiempo* entre 1989 y 2019? Esta investigación se propone responder esta pregunta, además de describir el impacto del lugar de los homicidios a periodistas durante el cubrimiento del hecho; evidenciar la influencia de los perfiles de los periodistas asesinados en la cobertura de los medios en sus portales web; detallar el seguimiento que le dieron los medios a cada homicidio; si se reprodujeron las investigaciones que cursaban los periodistas antes de ser asesinados y deducir la variación de la postura editorial de cada medio respecto a los diferentes casos selec-

cionados. Esta investigación puede ayudar a entender la postura de los medios nacionales impresos en torno a los asesinatos a periodistas, las conclusiones pueden servir para mejorar el cubrimiento mediático en torno a casos similares.

Para este proyecto fueron relevantes las investigaciones realizadas sobre la libertad de prensa en Colombia centradas en el cubrimiento de los medios de comunicación respecto a un hecho noticioso. Por ejemplo, Juan Carlos Gómez y Juan Camilo Hernández revisaron la libertad de prensa en Colombia entre 2000 y 2010 desde un panorama general, basándose en el Observatorio de Medios de la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Sabana. Encontraron que "la libertad de prensa permanece en estado crítico, y que su evolución ha sido negativa" (Gómez Giraldo y Hernández Rodríguez, 2010, p. 32), debido a la constante presencia de actores armados ilegales y a que el Estado, en lugar de proteger esa libertad, atenta contra ella. Mientras que Gómez y Hernández mencionan los casos de Sierra y Vallejo (2015), se valen de este último para evidenciar los perjuicios al periodismo y las pérdidas en información por culpa de la violencia contra la prensa.

Alzate (2011), por su parte, se centró en los ataques a la prensa registrados por la FLIP en el departamento del Valle del Cauca entre 1977 y 2010. Relacionó esas cifras con el contexto social y político de la región. Este es un elemento que también estará presente en esta investigación. Respecto al análisis del cubrimiento, Maryluz Vallejo y Mario Morales seleccionaron 266 piezas informativas de 14 medios de comunicación impresos sobre las elecciones regionales del 2011, en los departamentos de Sucre, Magdalena y Norte de Santander. Su objeto de estudio eran los candidatos cuestionados por estar relacionados con la parapolítica. Se centraron en el tipo de publicación, su frecuencia e indicadores de calidad. En cuanto a los medios nacionales, encontraron que no se destacaron en el cubrimiento de los candidatos seleccionados:

Mientras grandes impresos nacionales, como *Semana*, *El Tiempo* y *El Espectador*, dieron cumplimiento, en términos generales, a los estándares de calidad, la prensa regional, más vulnerable en el contexto del conflicto armado, evidenció los compromisos políticos –a veces parapolíticos– y económicos que restringen o contaminan su independencia. (Vallejo y Morales, 2013, p. 87)

Si bien el problema es distinto, la fuente de información es la misma. El aporte de esta investigación es respecto a la metodología en el tratamiento de la información. Este también es el caso de Ana María Córdoba y Marcela Durán (2016), quienes analizaron todas (459) las piezas periodísticas publicadas en *El Tiempo* y *El Espectador* respecto a la Primavera Árabe entre el 15 de diciembre de 2010 y la misma fecha de 2011. Para ello tuvieron en cuenta: el tipo de medio (de los dos seleccionados), el lugar de la revuelta, el movimiento o país de referencia, el tipo de referencia y el lenguaje empleado.

Para esta investigación, la libertad de prensa se halla en la libertad de expresión como derecho fundamental en la Declaración Universal de Derechos Humanos (Naciones Unidas, 2015) y en la Constitución Política de Colombia (1991):

Se garantiza a toda persona la libertad de expresar y difundir su pensamiento y opiniones, la de informar y recibir información veraz e imparcial, y la de fundar medios masivos de comunicación. Estos son libres y tienen responsabilidad social. Se garantiza el derecho a la rectificación en condiciones de equidad. No habrá censura. (art. 20)

Este artículo hace referencia a dos tipos de contenidos: la información y la opinión. En esta investigación la información será analizada desde el cubrimiento periodístico de los reporteros, mientras que la opinión se observará desde la postura

editorial de los medios. Por lo tanto, la cobertura periodística es el tratamiento de la información que hace un reportero y que luego es publicada en un medio de comunicación. Hay dos tipos: aquella que obedece a la coyuntura de un hecho noticioso y la que está ligada a una investigación propia respecto a un suceso no coyuntural, pero que es de interés público (Premio Gabo, 2017). Por su parte, la postura editorial es el punto de vista explícito que adopta un medio de comunicación frente a un hecho noticioso. Se expresa, generalmente, en los editoriales y no lleva firma. Sin embargo, dentro de un medio de comunicación se deben tomar muchas decisiones (lo que se dice, lo que no, a quién se le pregunta, el punto de vista...) que dan cuenta de la mirada del medio sobre la realidad. "Todas las realidades se producen en dependencia de un proceso abierto de editorialización" (Pierre, 2019, p. 28).

Este es un estudio cualitativo descriptivo que identifica las características del cubrimiento periodístico, para asociarlas con el lugar del homicidio y el perfil del periodista. Dicha labor se realiza mediante una estrategia de investigación histórico-hermenéutica de las notas digitales de los medios de comunicación elegidos. Para el análisis de los medios nacionales de prensa y el cubrimiento que han hecho a los casos de homicidios a periodistas, se seleccionan tres periodos de cinco años a partir de 1977, que es desde donde se tiene el registro (Tabla 1). Dos en donde hubo más casos (1987-1991 y 1997-2001) y uno en el que hubo menos (2007-2011). De los tres periodos, se elegirá el año de más asesinatos. Estos son 1989, con 14; 2001, con nueve y 2010, con dos. A esta selección se le añadirá el año más reciente: 2019, con dos casos.

Para seleccionar los dos casos representativos por año de cada periodo, se tuvieron en cuenta que fuesen lo más distintos posibles respecto a: el departamento donde ocurrió, si era una ciudad capital, si el periodista pertenecía a un medio nacional, si el cargo que ocupaba en el medio era de director o

subdirector, y si el caso estaba relacionado con el homicidio a otro periodista. Por ello los casos a analizar son: Héctor Giraldo Gálvez y William Bendeck Olivella, de 1989; Jorge Enrique Urbano Sánchez y Eduardo Estrada Gutiérrez, de 2001; Clodomiro Segundo Castilla Ospina y Rodolfo Julio Maya Aricape, de 2010, y Mauricio Lezama y Libardo Montenegro, de 2019.

La fuente más relevante son los medios elegidos, *El Tiempo* y *El Espectador*, por ser los dos más importantes a nivel nacional. Mediante un análisis de contenido se mirarán los artículos informativos y de opinión de sus páginas web, que son fuentes primarias. La recolección de información de esta fuente se hizo mediante una búsqueda en Google con la fórmula "nombre completo del periodista" (entre comillas para obtener el nombre exacto, en ocasiones sin ellas para ampliar la búsqueda cuando no hay resultados) + site:elespectador.com o site:eltiempo.com (para filtrar los resultados que no estén publicados en los medios elegidos, cada uno por separado).

Son varias las matrices de recolección que servirán de herramientas para obtener información de las fuentes. La primera será sobre los casos proveniente de fuentes diferentes a *El Espectador* y *El Tiempo* en sus plataformas digitales. Esto con el fin de saber más sobre el lugar, el perfil del periodista y los temas que trataba, para poder evidenciar la influencia de estos elementos en el cubrimiento mediático y así corresponder los objetivos. La segunda matriz ayudó a recoger la información proveniente de los medios analizados y que está relacionada con el cubrimiento del homicidio en sí. Las categorías buscan entender la configuración de la nota digital relacionada con el asesinato al periodista y la importancia que se le dio, visto desde las diferentes categorías. La tercera matriz para los artículos digitales de *El Espectador* y *El Tiempo* que mencionen al periodista y lo relacionen con otro tema, es decir, el caso no es el foco de interés, pero está relacionado con los hechos que destaca la nota. Y la última servirá para recopilar y resumir

el contexto nacional, en diferentes ámbitos, durante los años de interés. Esta información ayudará a contextualizar la información recogida en las tres herramientas anteriores y a evitar imprecisiones en las comparaciones entre periodos.

Para cruzar la información obtenida mediante las matrices anteriores, se empleó la última matriz, que permite comparar el cubrimiento de los casos por separado (la importancia que le dieron a cada uno), los dos del año (para ver si las diferencias entre ellos radican en el lugar o perfil) y en general. Este análisis por separado permitirá observar tanto las coincidencias, como las divergencias entre *El Espectador* y *El Tiempo*. Al cruzar las cuatro matrices, se podrá evidenciar el cubrimiento mediático y las menciones en otras notas, el impacto tanto del contexto, como del perfil del periodista en este dentro del momento histórico del país. De esta forma, se cumplirá con los objetivos de la investigación y se responderá la pregunta inicial.

El siguiente escrito está dividido en cuatro momentos, cada uno corresponde a un año en el que se abordan los cubrimientos de los casos elegidos de homicidios a periodistas, además de las conclusiones del análisis en general.

## Incomodar y ser silenciado

En 1989 fueron asesinados Héctor Giraldo Gálvez y William Bendeck Olivella junto con otros 12 periodistas. Este año el país se encontraba en medio de una guerra declarada al Estado por el narcotráfico. Las instituciones estaban debilitadas. Las bombas, los homicidios selectivos y las masacres eran frecuentes (Miranda, 2019). Héctor Giraldo estuvo vinculado a *El Espectador* desde 1965 como periodista y asesor jurídico de Cano Isaza & Compañía, la empresa editora del diario. Participó en la unidad investigativa que fundó Guillermo Cano. Ese equipo periodístico descubrió en 1982 las maniobras financieras que



el Grupo Grancolombiano hizo contra sus ahorradores afiliados a los Fondos Bolivariano y Grancolombiano, trabajo que fue premiado por el Círculo de Periodistas de Bogotá. La Sociedad Interamericana de Prensa galardonó otro de sus trabajos en 1982. Le otorgó el premio Mergenthaler por su "valor excepcional", gracias a su personaje Chuco Pérez, quien explicaba de manera sencilla temas jurídicos. Giraldo fue asesinado el 29 de marzo de 1989 mientras iba a los juzgados de la capital para representar a la familia de Guillermo Cano en la investigación por el asesinato del fundador del diario. Uno de sus logros fue aportar las pruebas para que se declarara a Pablo Escobar autor intelectual de dicho homicidio. Gracias a esto, dos semanas antes de la muerte de Giraldo, el Tribunal Superior de Bogotá llamó a Escobar a juicio, junto a nueve sujetos relacionados con el grupo delictivo Los Priscos.

El cubrimiento del homicidio a Giraldo que hizo *El Espectador* constó de tres artículos, dos publicados en 2014 y uno en 2019. No hay registro anterior, debido a que en el momento del hecho el medio no contaba con una plataforma digital. Sin embargo, en una de estas notas de la web hay imágenes de archivo del periódico en las que se evidencia que al día siguiente de su asesinato la noticia fue portada bajo el título "Agoniza la libertad de prensa" y apareció una foto de Giraldo. Además, en esa misma edición le dedicaron el editorial. Allí hablaban de él y de lo que hacía en pro del caso Cano, expresaban su dolor, la determinación de seguir y se hacían la pregunta "¿Dónde está el Gobierno?", como crítica frente a la ausencia estatal. Esto resalta la importancia que le dio el diario al suceso. En cuanto a dichos tres artículos, tenían como fuente de información al mismo periodista (en declaraciones a personas cercanas) y a sus familiares, principalmente la esposa, Nora Bergsneider, y sus hijos Alberto y Mauricio Giraldo. Otra fuente relevante fue el mismo medio, *El Espectador*, que citaba declaraciones que hicieron en el momento del homicidio. Las notas tenían

entre siete y 19 párrafos, una extensión considerable en un periódico. Dos de estas eran perfiles donde narraban su vida y muerte. Todas estaban acompañadas de fotografías, en dos artículos las imágenes eran de Giraldo y en otro del diario el día de su muerte. Solo una contenía un enlace que redirigía a un video de seis minutos sobre el periodista y su papel en el esclarecimiento del homicidio de Guillermo Cano, quien había sido director de *El Espectador*.

Las tres publicaciones fueron enfáticas al señalar que la muerte de Giraldo se debía a las investigaciones que estaba adelantado para esclarecer el caso de Cano, especialmente que fue él quien aportó las pruebas para que la justicia implicara directamente a Pablo Escobar como responsable de dicho crimen. La extensión de las notas y que se consultaran fuentes cercanas a Giraldo reflejan el compromiso del diario con el caso. Lo que más resaltaban era su lado humano y su labor en la lucha contra la impunidad en cuanto al homicidio de Guillermo Cano. Todos estos elementos evidencian la importancia que le dio el medio al asesinato de Héctor Giraldo y que esta radicaba en el perfil que tenía y la visibilidad nacional de su labor, como se deduce de las líneas anteriores, además de que era parte del diario, víctima de un exterminio de la mafia y estaba relacionado con el anterior director.

Si bien de *El Tiempo* no se encontró ninguna nota en la web del homicidio de Héctor Giraldo, sí lo mencionó en otros artículos. Tanto este diario como *El Espectador* coincidieron en relacionar el nombre de Giraldo, en calidad de víctima del Cartel de Medellín, con el caso de Guillermo Cano y el tema del narcotráfico. La diferencia en este aspecto fue por el número de textos: en *El Espectador* se publicaron 13, siendo el más antiguo de 2009, uno era una columna de opinión y otro un editorial, mientras que en *El Tiempo* había ocho desde 1991, lo que refleja que fue notablemente más importante para *El Espectador* que para *El Tiempo*. Pese a que este último no

dejó de mencionarlo, siempre lo hizo de manera secundaria, como consecuencia al mencionar las investigaciones sobre la muerte de Cano.

William Bendeck trabajaba en La Voz de Montería, fundada en 1962. El periodista había denunciado la implicación del narcotráfico en el asesinato de Luis Carlos Galán, ocurrido el 13 de octubre de 1989. Según periodistas locales, es uno de los “casos emblemáticos del comienzo de la filtración del paramilitarismo en la política y fuerza pública en Córdoba y su arremetida para silenciar la prensa” (FLIP, 2018). A inicios de 1980 empezaron a llegar los paramilitares al departamento de Córdoba. Fidel Castaño empezó a consolidar las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá (ACCU), se instalaron en el Alto Sinú e incrementaron poco a poco su territorio de influencia, cada vez más cerca de la capital del departamento. Fidel Castaño contó inicialmente para financiarlas con el apoyo económico y político de los ganaderos de Córdoba (Misión de Observación Electoral [MOE], s.f.). Además, no era un lugar ajeno al narcotráfico, especialmente del Cartel de Medellín. Una década más tarde, tres años después del magnicidio, en 1991, la Policía descubrió que en los últimos años sacaban de Montería 3,5 toneladas de cocaína cada 15 días con rumbo a los mercados de Europa y Estados Unidos (Rubio, 1991). Allí dos miembros de clase alta de la ciudad, Mendoza y Berrocal, controlaban el transporte de la cocaína del Cartel de Medellín. Ese era el contexto de la región cuando mataron a Bendeck.

De dicho periodista no se encontraron artículos informativos ni de opinión en ninguno de los medios respecto al cubrimiento de su homicidio. Sin embargo, *El Tiempo* tenía tres textos, de entre 1992 y 1999, en los que se mencionaba al periodista cuando referían otros casos similares ocurridos contra la prensa y coincidían por ser homicidios perpetuados en un rango de tiempo, por el lugar o porque aún seguían en la impunidad. La información en estas notas era poca y esta-

ba relacionada con el medio para el que trabajaba y la forma en que había ocurrido el homicidio. No hablaba propiamente de los temas que este investigaba o trabajaba en su ejercicio periodístico.

Al analizar ambos homicidios cometidos durante 1989, no es posible establecer similitudes en la cobertura que hizo *El Espectador*. Del de Giraldo hay abundante información, de los seleccionados es el caso que mayor cubrimiento tuvo por parte de dicho medio. Sin embargo, no hay datos sobre Bendeck. Esto puede deberse a que las publicaciones del diario no han sido digitalizadas, lo que también explicaría que la nota más antigua de Giraldo sea de 2009. No obstante, *El Tiempo* no le hizo un cubrimiento como tal a los casos mencionados, pero sí les dio un tratamiento similar. Tanto el caso de Giraldo, como el de Bendeck fueron mencionados en algunas notas, generalmente cuando hablaban de otro u otros asesinatos a periodistas.

Respecto al factor del territorio en el caso de Giraldo, los medios no le dieron relevancia. Pero en una mención a Bendeck en *El Tiempo* sí fue importante hablar de las particularidades de la región y los casos de homicidios a periodistas recientes (en su momento). Para este diario, no fue relevante el perfil del periodista, ni el medio para el que trabajaba. Por eso ambos casos fueron abordados de forma similar, mediante menciones. Aunque el número de las notas sobre Giraldo eran más del doble de las que había sobre Bendeck, dicha diferencia se debe a la implicación del primero con otro homicidio a un periodista mucho más mediático y representativo por ser el director de un medio nacional. En cambio, para *El Espectador* fue fundamental lo que representaba el periodista y su estrecha relación con el director asesinado (Guillermo Cano), y que estuviese vinculado con el medio. Este fue un elemento decisivo en el cubrimiento que le dieron al caso, ya que la información que tenían en la web era reciente, lo que implicaba retomar el caso, cosa que no hicieron con Bendeck.

## Disputas y ausencias

Jorge Enrique Urbano Sánchez y Eduardo Estrada Gutiérrez fueron dos de los nueve periodistas asesinados en Colombia durante 2001 en razón de su oficio. Durante este año, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Gobierno de Andrés Pastrana seguían negociando la paz en San Vicente del Caguán, en medio de tensiones y acusaciones de ambas partes, mientras en el resto del país la violencia política aumentaba y se hacía cada vez más urbana, con asesinatos selectivos en las ciudades. Las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) aumentaron tanto su territorio de acción, como el número de sus miembros. Además, crecían las cifras de desplazamiento forzado en el país, con al menos 300.000 víctimas (Human Rights Watch, 2002).

Respecto a lo económico, según el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE, 2017), en Colombia el crecimiento del producto interno bruto (PIB) fue del 1,56%. Las exportaciones cayeron en un 6,3 % respecto al año 2000, principalmente por la caída en la exportación de hidrocarburos. La tasa de desempleo para el cuarto trimestre estaba en el 16,8%, un 1,2% mejor que el trimestre inmediatamente anterior (Banco de la República de Colombia, s.f.).

En ese contexto, Urbano Sánchez fue asesinado el 8 de julio de 2001 en Buenaventura, Valle del Cauca. El periodista presentaba un programa de radio matutino de una hora transmitido por la estación local Mar Estéreo. En la última emisión de radio que hizo denunció a una banda criminal local llamada Tumbapuertas. La pandilla era un tema de discusión frecuente en el programa. Esta, con consentimiento de la Policía, se había tomado el parque principal de Buenaventura para expender drogas y organizar sus actividades delincuenciales (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015b).

En *El Espectador* no se encontró información respecto a Urbano, pero *El Tiempo* sí hizo una nota informativa relativa a su homicidio al día siguiente del hecho. Esta usó dos fuentes de información: el mismo periodista cuando había hablado de las amenazas de muerte en su contra y otro periodista amenazado recientemente en Tumaco. Tuvo una extensión de 11 párrafos. Vale la pena destacar que dicho texto hacía referencia a que Urbano dijo estar amenazado por denunciar la inseguridad del puerto. No da detalles de la situación, ni habla de un posible sospechoso, pese a que en otros informes (como el de la FLIP) se relaciona su muerte con los Tumbapuertas. Dicha particularidad desliga al medio de lo que decía el periodista, omite intencionalmente las investigaciones y denuncias que él hacía, al igual que los presuntos responsables del homicidio.

El otro caso es el de Estrada Gutiérrez. Él realizaba actividades comunitarias o cívicas, era periodista de la emisora comunitaria La Libertad y trabajaba en el Programa de Desarrollo y Paz del Magdalena Medio (PDPMM). Fue asesinado el 16 de julio de 2001 en San Pablo, Bolívar, un territorio en disputa por diferentes actores armados ilegales como las FARC, AUC y el Ejército de Liberación Nacional (ELN). Este conflicto generó muchos desplazamientos forzosos en el municipio (Organización Mundial Contra la Tortura [OMCT], 2001). Antes de su muerte había sido asesinada la abogada Alma Rosa Jaramillo Lafaurie, que también trabajaba en el PDPMM. "El cuerpo de la abogada, que había sido secuestrada por paramilitares en Morales, departamento de Bolívar, el 29 de junio, fue hallado por los residentes de un área rural" (Human Rights Watch, 2002, p. 4). Estrada Gutiérrez fue asesinado de forma similar.

Ni de *El Tiempo*, ni de *El Espectador* se encontró artículo informativo o de opinión alguno relacionado exclusivamente con el homicidio de Estrada Gutiérrez. Sin embargo, el primero publicó cinco artículos relacionados tanto de su caso, como del de Urbano. Se mencionaban los nombres de ambos

periodistas por la cercanía temporal y por tratarse de un crimen similar. Los artículos eran sobre ataques a la prensa y reclamos internacionales relativos al tema. Las principales fuentes de estos fueron la Sociedad Interamericana de Prensa y la Relatoría de la Libertad de Expresión de la Organización de los Estados Americanos (OEA). También había un recuento de 13 periodistas asesinados en razón de su oficio. En este sentido, el tratamiento a la información que le dio el medio fue exactamente el mismo, porque son iguales las notas y los contextos en que se les menciona.

La diferencia en el cubrimiento de estos casos (en el diario *El Tiempo*, que fue del único del que se halló información) fue de una nota de cubrimiento del homicidio de Urbano. Esto no se debe a la temporalidad, porque entre uno y otro homicidio hubo poco más de una semana de diferencia. El perfil de Urbano era un poco más notorio, puesto que trabajaba para una cadena radial nacional en una emisora local, mientras que Estrada Gutiérrez se desempeñaba en una radio comunitaria.

Puede que esa característica haya marcado la diferencia entre los cubrimientos, pero hay otro elemento que también debe tenerse en consideración: otros casos de agresiones a periodistas. El artículo "Asesinado otro periodista" (Redacción *El Tiempo*, 2001a), donde se habla de Urbano, menciona a los otros seis colegas que habían matado en el país en lo que iba del año. Además, toma como fuente a uno de los 10 periodistas de Tumaco que había sido amenazado de muerte pocos días antes. Este elemento pudo influir en el cubrimiento, pues es un antecedente de otros casos, ya sea porque los hechos se dan en el mismo espacio geográfico o porque es muestra del hostil ambiente que había para el ejercicio del periodismo. Respecto a otros elementos como el territorio y perfil del periodista, no parecieron ser claves para entender las diferencias en el cubrimiento de *El Tiempo*. No obstante, las características del medio y la relación con otros casos sí son claves para dicha disi-

militud. Respecto a la ausencia de información en este capítulo en *El Espectador*, puede deberse a que no se ha digitalizado la información más antigua o anterior a 2009, que es la fecha más lejana de la que se tiene referencia.

## Contrastes

El 2010 fue un año de elecciones presidenciales en las que salió victorioso Juan Manuel Santos con la promesa de darle continuidad al saliente Gobierno de Álvaro Uribe luego de dos periodos presidenciales. El desarrollo de la jornada electoral no disminuyó la confianza de los agentes económicos, lo que ayudó a que la economía creciera casi en un 5%. El PIB tuvo un incremento del 4,4% durante el primer trimestre (El Colombiano, 2010).

Este año se presentaron menos asesinatos de periodistas, dos de ellos fueron el de Clodomiro Segundo Castilla Ospina y Rodolfo Julio Maya Aricape. Además de muchos otros tipos de ataques a la prensa, la FLIP registró 369 agresiones que dejaron 541 víctimas; los casos más frecuentes fueron las amenazas con el 32,2% (FLIP, s.f.a).

Clodomiro Segundo Castilla Ospina trabajó durante siete años en La Voz de Montería, en el programa de noticias que se emitía en la mañana, y en la revista *El Pulso* del diario *El Tiempo*. Fue baleado afuera de su casa el 19 de marzo de 2010 en Montería, Córdoba. El entonces propietario y director de La Voz de Montería, Rafael Gómez, afirmó que Castilla era conocido por denunciar las actividades de Salvatore Mancuso, jefe narcoparamilitar oriundo de la ciudad, y a los empresarios y ganaderos que lo apoyaban (Briceño, 2010). Además, hablaba de supuestas irregularidades administrativas y era testigo en investigaciones sobre parapolítica. Había estado amenazado de muerte desde 2006 y tuvo un esquema de protección que le re-



tiraron en 2009, no es claro si por instrucción del Ministerio del Interior o porque Castilla se resistía a tener escoltas policiales.

“Estamos en el peor lugar de Colombia”, dijo Gómez, colega de Castillo, al referirse que Montería es percibida como una de las cunas del paramilitarismo. Entre los medios de comunicación de la ciudad y debido al temor “nadie se atreve a decir nada. Nosotros somos los únicos”, agregó. (Briceño, 2010, párr. 12)

Gómez reflejaba la situación que vivía la región respecto a los grupos al margen de la ley y cómo eso afectaba directamente el ambiente de la libertad de prensa y conllevaban la censura y la autocensura. Además, mostraba el compromiso de La Voz de Montería con informar y denunciar las irregularidades del territorio, pese a las consecuencias que les trajo. Es importante recordar que Castilla no fue el primer periodista asesinado que trabajaba para dicho medio. En el aparte “Incomodar y ser silenciado” se habló del asesinato de William Bendeck, que también trabajaba allí y denunció los comienzos de la entrada del paramilitarismo en la política. Entonces se puede ver que no es un hecho aislado sino sistemático de censura frente a los periodistas del medio que denunciaban las irregularidades locales.

El cubrimiento del homicidio de Castilla Ospina fue muy distinto en cada uno de los medios. En *El Espectador* se encontraron dos artículos de opinión. El primero escrito por Iván Cepeda Castro y el segundo un editorial, aunque el título de ambos no hace referencia al periodista, casi todo el contenido habla de él, excepto el último párrafo, en el que mencionan otros casos en el territorio. Es por la información que contienen por lo que este contenido se asume como cubrimiento. Si bien es claro que la postura de los columnistas no corresponde a la del medio en que publica, en este caso están en sintonía por

la forma de abordar el tema y el contenido. Ambos mencionan que en el cubrimiento que hizo *El Meridiano* de Córdoba de su muerte querían hacerlo pasar como “un sujeto con antecedentes criminales, loco y drogadicto” (El Espectador, 2010, párr. 4), pero que esto se debía a tensiones con el director de dicho periódico, “de quien el periodista reveló una familiar conversación con el ex jefe paramilitar Salvatore Mancuso” (El Espectador, 2010, párr. 3).

Además, en los dos artículos se hace especial énfasis en los temas que Castilla Ospina investigaba. De él dicen que “desde sus páginas hizo denuncias diarias sobre las numerosas evidencias de los vínculos de ganaderos y políticos con los paramilitares y la corrupción en la administración pública de Córdoba” (Cepeda, 2010, párr. 2). Esto muestra que en el medio destacan su labor de periodista y rescataban sus denuncias. Por medio de su caso muestran la situación del territorio y buscan contar lo que había detrás:

Tras su asesinato se esconde una estrategia que se explica en el incremento sostenido de los índices de violencia en Córdoba. Contrario a las declaraciones gubernamentales, las bandas criminales que hacen hoy presencia en el departamento no están exentas de ejercicios de control territorial de carácter puramente paramilitar. (El Espectador, 2010, párr. 5)

Mientras que *El Tiempo* hizo nueve notas de cubrimiento, en siete de ellas priman las fuentes oficiales. Allí tenían cabida tanto las declaraciones y actuaciones del Gobierno de Álvaro Uribe Vélez, como las explicaciones del Ministerio del Interior de por qué se le había retirado el esquema de protección o las recompensas que ofrecieron para dar con los responsables. En un artículo publicado por este diario el mismo día del suceso se afirma: “El periodista monteriano era director y propietario de la revista *El Pulso del Tiempo*, en la cual hacía denuncias

sobre supuestas irregularidades administrativas" (Redacción El Tiempo, 2010a). La información del medio para el que trabaja está incompleta, pero en otros escritos sí mencionan los dos lugares en que trabajaba. Más allá de esto, en la cita se puede evidenciar la cautela del medio para mencionar las actividades o investigaciones del periodista, pese a que era más que claro que denunciaba el paramilitarismo en la región. En ese mismo artículo dicen que fue testigo de la Corte Suprema de Justicia en 2008 por investigaciones relacionadas con parapolítica, pero en ninguna de las otras notas habla de ello, ni sobre las denuncias que hacía. Lo que primaba en ellas, generalmente, eran las declaraciones oficiales, discusiones sobre el esquema de seguridad, las condenas del entonces presidente Uribe Vélez y la recompensa que ofreció, además de declaraciones de otras entidades como la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) y Reporteros Sin Fronteras (RSF), lo que muestra la distancia que pone el medio en el cubrimiento de los hechos propios del homicidio y que no toma partido frente a ello.

En diversos momentos, tanto *El Espectador* como *El Tiempo* mencionaron a Castilla Ospina en artículos en contextos o por motivos similares. Ambos medios hablan del periodista en artículos sobre la situación del departamento de Córdoba y la violencia que se vivía allí. También lo relacionaron con otros casos de ataques a la prensa. *El Espectador*, en una nota por el Día del Periodista, al año siguiente, en el que habla del informe de la FLIP. Y *El Tiempo* en dos textos en casos de amenazas de muerte a otros periodistas.

El otro periodista asesinado el 2010 fue Rodolfo Julio Maya Aricape, en Caloto, Cauca. Maya Aricape hacía reportes para Radio Payumat y otras labores periodísticas. Era líder indígena del Cabildo Indígena de López Adentro, reconocido por encabezar manifestaciones en las que denunciaban los abusos de grupos armados. Maya Aricape era promotor de video foros, en los que presentaba documentales sobre cultivos

ilícitos, minería ilegal, etc. La primera amenaza que recibió fue meses antes de su muerte. Se trataba de un grafiti en el que lo señalaban como miembro de las FARC (FLIP, 2018). El departamento del Cauca tiene una extensión de 29.308 km<sup>2</sup>. Más de la mitad de los municipios estaban poblados por indígenas en 116 cabildos. Los grupos armados buscaban silenciar a los indígenas debido a su postura neutral frente al conflicto. La situación de la prensa era delicada. RSF denunció que, desde finales de febrero de 2010, los grupos paramilitares usaban panfletos para amenazar organizaciones indígenas y medios de comunicación afiliados a ellas. Entre las personas en riesgo había 11 periodistas amenazados que pertenecían a estaciones radiales comunitarias y eran miembros del Consejo Regional Indígena de Cauca (CRIC) (Hurtado, 2011).

En este contexto, *El Tiempo* no cubrió propiamente el homicidio de Maya Aricape, mientras que *El Espectador* hizo una nota al respecto en la que resaltó las declaraciones de la OEA sobre el hecho en las que pidió una condena ejemplar para el asesino. El artículo mencionaba lo que él hacía antes del homicidio y su papel en la comunidad, no ahondaba en los posibles responsables, ni detallaba sus actividades. Dicha nota tenía una extensión de 10 párrafos y la única fuente fue la CIDH de la OEA. Ambos medios le hacen una mención al periodista en solo un artículo, en los que también hablaban de Castilla. Esto a raíz de informes de la FLIP, en *El Espectador*, y la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP), en *El Tiempo*.

En cuanto al manejo de los casos de Castilla Ospina y Maya Aricape, *El Espectador* le dio el doble de espacio al primero (dos notas a una) tanto en el cubrimiento como en menciones, aunque hay que hacer la salvedad de que la nota sobre Maya hace también alusión a Castilla. En cuanto al manejo de la información, para el Castilla se hizo desde una postura clara y una defensa de su trabajo e investigaciones, que además implicaba una postura editorial explícita, mientras que

para el segundo se hizo exclusivamente con declaraciones de entidades (CIDH y FLIP).

Dicha disimilitud en el tratamiento de ambos homicidios puede deberse a un factor principal y a otros secundarios, lo que dio más relevancia a Castilla Ospina. El aspecto clave fue el territorial, porque en el contexto nacional Caloto (Cauca) no es tan notorio como Montería, la capital del departamento de Córdoba, y por otros hechos violentos cercanos temporalmente que se dieron en Córdoba. Y los secundarios, la respuesta oficial, el cubrimiento negativo que hizo el periódico *El Meridiano* y el hecho de que las investigaciones sobre parapolítica que hacía el periodista tenían implicaciones nacionales. En cambio, Maya Aricape era de un municipio de zona rural del Cauca y trataba problemas locales, especialmente de los indígenas, y su muerte no fue mencionada por el Gobierno, ni rechazada.

Respecto a *El Tiempo* en dichos casos, hay una gran brecha entre la información que publicó sobre uno y otro, lo que también se puede explicar desde el factor territorial, especialmente en las menciones a Castilla Ospina. Pero se debe principalmente a la respuesta oficial que hubo en torno al caso del periodista monteriano, a la recompensa, a las aclaraciones del sistema de seguridad, al rechazo del presidente de la época... Y con Maya Aricape no hubo pronunciamiento oficial, ni declaraciones al respecto. Este asunto deja varias preguntas: ¿qué hace que haya o no una respuesta desde las entidades gubernamentales frente al homicidio de un periodista? ¿Tuvo que ver el que hubiese tenido o no amenazas o esquema de seguridad? ¿También influye el perfil del periodista o el lugar del hecho? Hay una clara coincidencia en ambos medios al darle más relevancia a Castilla Ospina debido a lo territorial, por la creciente violencia en Córdoba y la relación del periodista con el contexto y los actores armados. También coinciden en no dejar una posición clara frente al homicidio de Maya Aricape, aunque *El Tiempo* no cubrió el hecho.

En lo que difieren es en la postura editorial frente a Castilla Ospina, porque *El Espectador* dejó claro que apoyaba su trabajo y le hizo eco a sus investigaciones o denuncias. Rechaza el hecho y se opone a la versión oficial, que dijo que era un hecho aislado, puesto que considera que es sistemático. Sin embargo, *El Tiempo* no tiene una postura editorial explícita, aunque el enfoque de los temas y las fuentes que usó dejan ver una distancia con el periodista y su labor, pero una cercanía a las fuentes oficiales, sus opiniones y declaraciones cuando se refieren a él. En ningún momento las refutan. Aunque esto no quiere decir que les haya dejado de dar espacio a fuentes como RSF o a los familiares de Castilla Ospina, mas su aparición fue notablemente menor. En el cubrimiento realizado por los diarios no pareció relevante el medio o los medios para los que los periodistas trabajaban. De igual forma, este capítulo dejó ver las diferencias en el cubrimiento, tanto entre los dos periodistas, como entre los medios de comunicación y sus decisiones editoriales.

## Espectáculo y territorio

El año 2019 estuvo marcado por varios hechos relevantes. Uno de ellos fueron las elecciones territoriales, en las que en varias ciudades no ganó el candidato esperado o con más apoyo político. En Bogotá ganó Claudia López, la primera alcaldesa de la historia elegida por voto popular. También fue un año de protesta social. El 21 de noviembre se unieron varios gremios y agrupaciones sociales para mostrar su inconformidad con el Gobierno de Iván Duque, pedir que se cumplieran los acuerdos de paz con las FARC y rechazar los homicidios a líderes sociales y excombatientes, entre otras razones. Así empezó el Paro Nacional, una serie de movilizaciones, cacerolazos, conciertos y demás expresiones que tuvieron una participación y duración

históricas. La economía del país se mantuvo estable. El PIB creció en un 3,4%, uno de los niveles más altos en la región. Sin embargo, tuvo el mayor índice de desigualdad entre los países de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE), con una puntuación Gini de 0,49 (donde 0 es ausencia de desigualdad y 1 el tope) (Dinero, 2020). En ese contexto, los dos periodistas asesinados fueron Mauricio Lezama y Libardo Montenegro, con la particularidad de que los hechos violentos sucedieron en municipios no capitales de departamentos, más rurales y alejados de los centros del poder nacional. Dichos lugares eran estratégicos o estaban en disputas armadas tras los vacíos de poder que dejaron las FARC cuando firmaron el acuerdo de paz (Indepaz, 2020).

Lezama era parte Consejo Departamental de Cine y un reconocido gestor cultural en Arauca. Dicho territorio ha sufrido el conflicto por múltiples actores armados, debido a que es fronterizo, a su locación estratégica y sus recursos naturales (Comisión de la Verdad, 2019). El periodista era de Cali, Valle del Cauca. Su homicidio fue el 9 de mayo en el corregimiento La Esmeralda, en Arauquita, mientras hacía las audiciones para un cortometraje que resultó ganador en el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico del Ministerio de Cultura. Esta producción buscaba homenajear a las víctimas del conflicto en el departamento, mediante la narración de la vida de una lideresa social asesinada (FLIP, 2018).

*El Tiempo* publicó dos artículos, de una extensión de ocho y 21 párrafos, respectivamente, con la información sobre este caso. El primero trataba sobre el homenaje que le hicieron en la alfombra roja de Cannes, donde este hecho fue la fuente principal. El segundo fue narrativo, mostraba más su vida familiar y personal. Para escribirlo entrevistaron a varios colegas y familiares, pero no ahondaba en su labor o investigaciones.

Por otra parte, el cubrimiento que hizo *El Espectador* del homicidio de Lezama constaba de seis notas, cuatro in-

formativas en las que mencionaban un poco lo que hacía, el documental, pero sin entrar en detalles o profundizar en sus investigaciones. Las fuentes que usaban eran organizaciones de derechos humanos, declaraciones oficiales y de colegas. Las otras dos notas eran distintas, por su extensión y formato. Una fue una crónica que mostraba su lado más humano y familiar. La segunda era una entrevista de 24 párrafos a Mara Rodríguez, quien realizaba junto a Lezama el documental *Mayo*. En ese texto explicaban a fondo el documental, cómo iba a ser, la investigación que había detrás y cómo se había transformado con la muerte de Lezama, además de otros procesos más técnicos y presupuestales.

En términos generales, el cubrimiento de *El Espectador* fue completo: constó de noticias, entrevista y crónica, para las cuales usaron distintas fuentes. El periódico abordó su lado humano, lo que había sido el cortometraje que hacía Lezama, los homenajes que le hicieron y distintas declaraciones sobre el hecho. Se destaca que el 16 de mayo, en el Festival de Cannes, varios cineastas colombianos y actores mostraron carteles dándole visibilidad a su homicidio y como acto de protesta. Este hecho fue cubierto tanto en *El Espectador* como en *El Tiempo*. Después de esto, ambos publicaron otro contenido, de carácter más narrativo, en el que contaban quién era Lezama, su historia familiar, sus logros y demás. Destacaban su ámbito personal y humano. La diferencia entre los medios radicó en que *El Espectador* hizo cuatro notas más con otros enfoques que ya fueron descritas.

En cuanto a las menciones del periodista en otros contenidos, en los dos medios se encontraron artículos informativos y dos de opinión. Además, coinciden en que en dichos textos relacionan a Lezama con otros homicidios o amenazas a periodistas, el arte o su importancia y la memoria. En *El Tiempo* se publicaron cuatro notas en total, una era una columna de opinión y otra un editorial el Día del Periodista, en el que habla-



ban de las dificultades del oficio y mencionaban su homicidio y el de Montenegro. *El Espectador*, por su parte, hizo siete menciones; en una de ellas se refiere a Lezama como un líder social. Y, sobre el tipo de textos, dos eran columnas de opinión.

Por otro lado, Libardo Montenegro trabajaba en Samaniego Estéreo, una radio samanieguense cuya propietaria y fundadora era la familia Montenegro Guevara. El periodista era reconocido en el municipio por su trayectoria en medios de comunicación y por el programa informativo que conducía. Además, abordaba los temas relacionados con el proceso de paz, criticaba decisiones políticas y religiosas, fomentaba la defensa de la vida y los derechos humanos en el municipio (FLIP, 2018). A Montenegro lo mataron el 11 de junio de 2019 en Samaniego, Nariño. Antes de ese hecho, asesinaron a la personera del municipio, Paula Andrea Rosero. En los seis años anteriores hubo 187 de estos casos y solo en 2018 hubo 41 homicidios en el municipio.

La violencia en este lugar podría entenderse como una consecuencia de la posición estratégica que tiene. "La subregión de Los Abades, donde está ubicado Samaniego, es un punto clave que comunica a la cordillera con el pie de monte costero y por ello es usado para transportar estupefacientes" (Perilla, 2019, párr. 4). Samaniego está ubicado en la parte central de Nariño, a 117 kilómetros al occidente de Pasto. Tiene una población de 50.000 habitantes aproximadamente. Bajo dichas particularidades, *El Espectador* hizo una nota de cubrimiento de 12 párrafos. En esta narraron el hecho en sí y recogieron varias declaraciones al respecto: oficiales, colegas, la FLIP y la Fundación Desarrollo y Paz (FUNDEPAZ) (de esta última pusieron un tuit, junto con el del procurador Fernando Carillo y el entonces gobernador de Nariño, Camilo Romero) (Redacción Nacional *El Espectador*, 2019). Allí no ahondan en la labor periodística de Montenegro, pero sí hablan de su defensa por la paz en el territorio.

Además, dicho medio hizo cinco menciones, entre las que se destaca el artículo "Samaniego, un pueblo que resiste ante los violentos" porque narra la situación del territorio y menciona a Montenegro tres veces. Cada una hacía referencia a que él, en su programa, hablaba de los temas álgidos de la región, especialmente la violencia y la paz. En otras palabras, el diario usa al periodista como fuente importante del artículo y le da relevancia a su trabajo.

*El Tiempo*, por su parte, cubrió el hecho con dos notas de seis y 16 párrafos. En la primera (Pasto El Tiempo, 2019) describe el suceso y aborda las declaraciones de cuatro fuentes: el gobernador, el procurador, la FLIP y FUNDEPAZ. La segunda no replica las investigaciones o el trabajo que hacía, pero sí destaca su rol como defensor de los acuerdos de paz y de los derechos humanos desde el programa radial que hacía. Esta nota usa las siguientes fuentes: colegas, la Policía de Nariño, la lideresa Liliana Montufar, el exalcalde de Samaniego, la FLIP y la Unión Europea (de las dos últimas puso un tuit, junto con otro del medio que no tiene relación).

Y en menciones se hallaron en la web siete artículos. Tres sobre el asesinato de otro periodista en Tumaco, Nariño, el mismo año. El homicidio de Montenegro se volvía antecedente por ser en el mismo departamento y compartir oficio. Cabe aclarar que este caso no quedó en los registros oficiales de la FLIP al momento de esta investigación, por eso no fue tenido en cuenta. De las demás menciones, se destaca el editorial del medio por el Día del Periodista, nota que también fue reseñada en el caso de Lezama.

En términos generales, las menciones a Montenegro en ambos medios se dan en contextos similares. Relacionan su caso con otras agresiones a periodistas y como antecedente de otros hechos violentos en el territorio. También hablan de que en su programa defendía la paz y los derechos humanos. La diferencia notable en este ámbito fue que *El Tiempo* lo

mencionó en el caso de Javier Chaguendo Córdoba, el otro periodista asesinado en 2019 en el departamento. *El Tiempo* y *El Espectador* no solo coincidieron en dicho ámbito, sino que también cubrieron el tema de forma parecida, aunque en el primero fuesen dos notas y en el segundo una. La información que había en ellas era casi la misma, lo central fueron las declaraciones de las fuentes, que eran similares, igual que el recurso de los tuits.

Al comparar cada uno de los casos en cada medio, se pueden ver algunos elementos comunes en la manera en que *El Espectador* abordó los dos casos del 2019. Entre ellos, el relacionar los homicidios con otros casos de agresiones a periodistas, un informe de la SIP y otro de la FLIP en los que aparecen ambos. Y en el cubrimiento incluyó fuentes no oficiales u organizaciones relacionadas, especialmente les da voz a los colegas. En cambio, la diferencia en cuanto al lugar fue que a Montenegro se le mencionó varias veces en notas donde se abordaba la realidad territorial. Su homicidio se convirtió en antecedente de otros hechos violentos en Samaniego.

Pero esto no se dio con Lezama, por la naturaleza de su trabajo. No pertenecía a un medio local, sino que era independiente y oriundo de otra parte (Cali). A él se le relacionó más con asuntos del arte, la memoria y el cine. El cubrimiento realizado por *El Espectador* le dio más relevancia a Lezama, debido al perfil que tenía y a lo influyente que era en el departamento de Arauca y, en general, en la industria cinematográfica. Además, otro elemento que facilitó esta dinámica fue que varios cineastas y actores visibilizaran el homicidio en la alfombra roja del Festival de Cannes, haciéndolo visible para el mundo del espectáculo. Esto puede explicar por qué en el cubrimiento del homicidio de Lezama hay más artículos que acuden incluso a otro tipo de géneros periodísticos (la crónica y entrevista), mientras que el caso de Montenegro solo contó con una nota informativa. En el cubrimiento de *El Tiempo* se

puede aplicar una lógica similar, pese a que ambos casos tuvieron el mismo número de notas. Lo que le dio más peso al caso de Lezama fue que una de esas notas fuera una crónica, más extensa, que mostraba su lado personal y familiar, cosa que no hicieron con el caso de Montenegro. También tiene que ver la relevancia, en el mundo del espectáculo, que se le dio al caso. Pero en las menciones la situación fue distinta, pues el que tuvo mayor volumen fue Montenegro. La relación territorial fue el motivo por el que eso se dio, ya que el periodista se relacionaba directamente con el homicidio de otro comunicador en el departamento y con otros hechos violentos en la región. Eso hizo que fuese más mencionado. No obstante, en este ámbito comparten dos notas. Una es el editorial sobre la situación de la libertad de prensa en el país con motivo del Día del Periodista. La otra estaba basada en un informe de la FLIP. Y, en términos generales, el medio no profundizó en las investigaciones o labores de Lezama y Montenegro, aunque sí referenciaba en qué trabajaban.

Para finalizar, es necesario poner en perspectiva el tratamiento de la información que hicieron *El Espectador* y *El Tiempo* de los dos casos del 2019. El factor del medio para el que trabajaban fue más un elemento dentro del perfil, que una característica aparte. Además, ambos reflejan las declaraciones oficiales y de organizaciones respecto a los homicidios. Toman el lugar como elemento importante a la hora de mencionarlo como antecedente de otro suceso en el mismo sitio. También los relacionan con otros casos de periodistas. En cuanto a los géneros periodísticos, los dos hicieron una nota narrativa sobre Lezama, pero no sobre Montenegro, lo que marcó la diferencia en el cubrimiento de ambos sucesos, en el que tuvo más peso el de Lezama por la visibilidad que le dieron en el mundo del espectáculo. Y en las menciones usaron contenidos de opinión. En general, la manera de abordar los casos fue similar, como ya se explicó. El aspecto del perfil llevó

a que ambos medios hicieran un mayor cubrimiento al caso de Lezama. Dicho aspecto fue lo que primó en las menciones realizadas por *El Espectador*, mientras que para *El Tiempo* fue el ámbito territorial. Esto llevó a que Lezama fuera nombrado dos veces más en el primero, mientras que sucedía algo similar con Montenegro en el segundo.

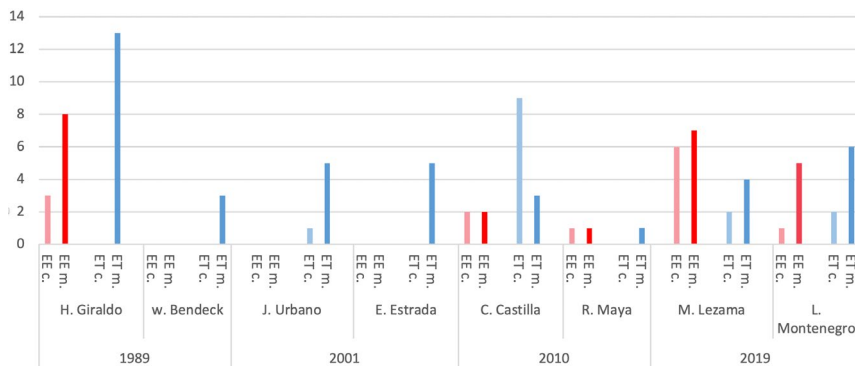
## Conclusiones

Se analizaron 80 notas, 18 de cobertura y 62 menciones (en 11 de ellas mencionaban a los dos periodistas) de la información disponible en las plataformas digitales sobre la presentación y el cubrimiento que hicieron *El Espectador* y *El Tiempo* de los homicidios a periodistas entre 1989 y 2019. Tras esto, se evidencia que no es posible determinar la transformación que han tenido. Esto es especialmente evidente en *El Espectador*, porque no se halló ningún texto publicado antes de 2009, lo que es una clara muestra de que sus ediciones y contenidos anteriores no han sido digitalizados. *El Tiempo*, por su parte, sí tiene información de archivo disponible, pero queda la duda de si está toda. Este asunto lleva a preguntarse lo siguiente: si se tuviera acceso a los archivos impresos (a los que no se accedió porque en medio de la investigación surgió la crisis por la Covid-19), ¿cómo habrían variado los casos, especialmente los cuatro primeros? Debido al anterior limitante, no es posible determinar con certeza si ahora los medios publican más que antes información sobre los periodistas asesinados, lo que deja en el aire preguntas como: ¿cómo han cambiado las posturas editoriales? Y si lo han hecho, ¿se ha relacionado con el contexto nacional del momento? ¿Las ausencias de los medios son solo circunstanciales o también pueden verse como editoriales? Lo que sí se puede asegurar es que, con el pasar de los años, se encuentra cada vez más información en la web.

Lo anterior se evidencia en la Gráfica 1. Además, muestra los dos casos por año y la información que se encontró del periodista en cada medio. Las barras rosadas representan el número de notas de cubrimiento de *El Espectador* (EE c.) y las rojas de menciones del mismo medio (EE m.). Por su parte, las azules son de *El Tiempo*, tienen tono claro para el número en cubrimiento (ET c.) y más oscuro para las menciones (ET m.). Una característica que estuvo presente en ambos medios durante los cuatro capítulos fue que la cobertura a los homicidios de periodistas estaba mediada por las declaraciones de otras fuentes y no se le daba tanta relevancia al hecho mismo.

Lo anterior determinó, en algunos casos, que fuera mayor el cubrimiento y aumentaran las menciones de los casos de unos periodistas sobre los de otros, aunque dependía del medio qué postura asumir frente a las declaraciones, cuáles tener en cuenta y cuáles no. Esto fue evidente en los casos de Castilla Ospina y Lezama. En el caso del primero, *El Espectador* mostró mayor distancia con las fuentes oficiales, no replicó todas las

**Gráfica 1** Volumen de artículos por caso



Fuente: elaboración propia.

declaraciones e hizo un editorial para reclamarle al Gobierno. Por su parte, *El Tiempo* replicó la mayoría de las declaraciones oficiales, muchas sin contrastarlas (especialmente de la Presidencia y el Ministerio del Interior), por eso en este diario cubrieron más ampliamente el caso de Castilla desde un enfoque oficialista. Y las notas que hizo sobre el caso de Lezama dieron pie a que fuese llevado a un escenario del espectáculo a nivel internacional, cosa que le dio relevancia y cambió un poco la forma en que se contaba. También llevó a que ambos medios mostraran su lado más humano de una forma narrativa, lo que no sucedió con Giraldo en *El Tiempo*, pero sí en *El Espectador* (por lo que representaba para el periódico). Sin embargo, en cada periódico se abordó diferente, como se puede ver en la Gráfica 1. *El Espectador* publicó más notas tanto de las que cubrían los sucesos, como de las que los mencionaban, cuestión que no sucedió en *El Tiempo*. Las decisiones referidas anteriormente se pueden entender como posturas editoriales. Además de esto, hay dos editoriales, uno de cada medio. El de *El Espectador* fue un cubrimiento sobre el caso de Castilla Ospina, en el que resaltaron sus investigaciones, contaron la situación del territorio y le reclamaban al Gobierno que no era un hecho aislado, como este decía. El de *El Tiempo* fue sobre los dos casos de 2019. El periódico además aprovechó la ocasión para expresar que en el Día del Periodista no había nada que celebrar, por la difícil situación que vivía la prensa en el país.

Pese a que se tienen esos elementos editoriales, no es posible deducir cómo han variado las posturas en cada medio con el paso de los años y en los distintos casos, sino que se entienden como aisladas. No se evidencian continuidad, una postura sólida o una ruptura. ¿Qué lleva a un medio a destinar su editorial para hablar sobre el caso de un periodista, pero no hacerlo con otros casos? ¿Influyen sus perfiles profesionales? El caso con más menciones por parte de los dos medios de comunicación fue el de Héctor Giraldo, como se evidencia en

la Gráfica 1. Esto se dio principalmente por la relación directa de su homicidio con el de Guillermo Cano, entonces en cada nota sobre el director del diario se mencionaban los avances investigativos que aportó Giraldo. Lo anterior también lo hizo el periodista cuyas investigación y trabajo fueron más referenciados, a los que más eco se les hizo. No obstante, en términos generales, fue poco lo que los medios resaltaron del trabajo de los periodistas, especialmente *El Tiempo*. *El Espectador* sí hizo referencia a este elemento en varios casos, como el de Castilla, Lezama y Montenegro, además del caso de Giraldo.

Respecto al seguimiento que hacen los medios a los casos, en la información encontrada no se evidenció que ellos en cada aniversario o cada cierto tiempo repasen el suceso o cuenten en qué va. No se sabe si sí publicaron todo lo relativo a estos, puesto que no hay información de los procesos judiciales. ¿Se debe al alto porcentaje de impunidad? o ¿no lo cubrieron? ¿Qué otros elementos se quedaron por fuera?

Sobre si influyen los perfiles de los periodistas asesinados en qué tanto cubran los medios en sus portales web cada caso, no se puede determinar con certeza o si tiene que ver el hecho de que se suma a otro caso o a lo territorial, las declaraciones... Aun así, se entiende que el perfil puede marcar las diferencias entre los dos casos del año. Por eso en la Gráfica 1 hay más notas de Giraldo que de Bendeck, más de Castilla Ospina que de Maya Aricape (quien era parte de una comunidad indígena), de Lezama que de Montenegro. Cuando se seleccionaron los casos pensando en los aspectos que hacían más o menos notorio a un periodista, se pudo evidenciar de manera clara que efectivamente unos asesinatos tuvieron mayor cobertura que otros. Lo anterior da indicios de que los perfiles sí inciden en el cubrimiento.

En cuanto al impacto del lugar de los homicidios, este factor fue notorio y relevante en las menciones. Es común que los medios relacionen unos asesinatos con otros o con amenazas



a periodistas, la situación de orden público en el lugar o las disputas que hay allí. Además, el contexto territorial mostró que a los periodistas los asesinan generalmente en lugares donde hay conflictos e intereses detrás, sean del narcotráfico, los paramilitares o grupos al margen de la ley. Sin duda algo que puede ayudar a que el cubrimiento de estos casos mejore en el futuro es que los medios se centren más en tres aspectos. El primero son los hechos, tanto del homicidio como los anteriores, sean amenazas o la labor que realizaban. Hablar más de ellos y menos de las declaraciones. El segundo es que procuren darles visibilidad y continuidad (en lo posible) a los temas que ellos trataban, porque son de relevancia para la comunidad o el país, y alguien con poder (especialmente armado) quiso censurarlos definitivamente. Los medios nacionales hablan de ello con cierta distancia y no se ven expuestos, caso contrario a quienes están en los territorios. Entonces es importante que den cuenta de ello para que resuenen las denuncias, para que no sea una realidad la censura que quería ejercer quien mató al periodista. Y el tercero es que sean conscientes de que son sus colegas y que su muerte afecta el derecho fundamental que ellos defienden, gracias al cual pueden ejercer su oficio: la libertad de expresión. Si hay silencio frente a estos hechos, hay más probabilidad de que haya impunidad, puesto que no hay quién vigile, presione o le reclame al poder.

## Referencias

- Alzate, P. (2011). Libertad de prensa en el Valle del Cauca. Un análisis descriptivo a partir de las cifras de la Fundación para la Libertad de Prensa. *Nexus*, (8), pp. 86-101.
- Banco de la República de Colombia. (s.f.). *Indicadores económicos 2001*. [https://www.banrep.gov.co/docum/Lectura\\_finanzas/pdf/econo\\_2001.pdf](https://www.banrep.gov.co/docum/Lectura_finanzas/pdf/econo_2001.pdf)

- Briceño, I. (2010, marzo 20). *Asesinan al periodista Clodomiro Castilla en Montería*. Radio Santa Fe. <http://www.radiosantafe.com/2010/03/20/asesinan-al-periodista-clodomiro-castilla-en-monteria/>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015a). *La palabra y el silencio. La violencia contra periodistas en Colombia (1977-2015)*. CNMH. <http://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2020/02/la-palabra-y-el-silencio-violencia-contra-periodistas.pdf>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015b). *Buenaventura: un puerto sin comunidad*. CNMH. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2015/buenaventuraPuebloSinComunidad/buenaventura-un-puerto-sin-comunidad.pdf>
- Comisión de la Verdad. (2019, septiembre 6). *¿Quién está detrás de los asesinatos de los líderes sociales?* <https://comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/quien-esta-detras-de-los-asesinatos-de-los-lideres-sociales>
- Constitución Política de Colombia [Const.]. Artículo 20 de 1991 (Colombia).
- Córdoba, A. y Durán, M. (2016). El efecto dominó de las revueltas sociales de 2011 visto desde la prensa de referencia colombiana. *Anagramas. Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 14(28), pp. 135-166.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE). (2017). *Producto Interno Bruto (PIB) Departamental- año 2017*. <https://dane.maps.arcgis.com/apps/MapSeries/index.html?appid=9d091f802200470d816eb1f063aa6aee>
- Dinero. (2020, enero 5). Colombia el único país de la región que creció por encima del 3% en el 2019. *Dinero*. <https://www.dinero.com/economia/articulo/cual-fue-el-crecimiento-de-colombia-en-2019/280611>
- El Colombiano. (2010). Economía colombiana en 2010. *El Colombiano*. [https://www.elcolombiano.com/historico/economia\\_colombiana\\_en\\_2010-HVEC\\_95288](https://www.elcolombiano.com/historico/economia_colombiana_en_2010-HVEC_95288)

- Fundación para la Libertad de Prensa (FLIP). (2018, febrero 7). *Estos son los periodistas asesinados en Colombia por causas asociadas a su oficio*. <https://flip.org.co/index.php/en/impunidad-casos/item/2187-estos-son-los-periodistas-asesinados-en-colombia-por-causas-asociadas-a-su-oficio>
- Fundación para la Libertad de Prensa (FLIP). (2020). *Callar y fingir, la censura de siempre*. [https://www.flip.org.co/images/Documentos/Informe\\_Anuar\\_FLIP\\_2019\\_Callar\\_y\\_fingir.pdf](https://www.flip.org.co/images/Documentos/Informe_Anuar_FLIP_2019_Callar_y_fingir.pdf)
- Fundación para la Libertad de Prensa (FLIP). (s.f.). *Nariño*. <https://flip.org.co/cartografias-informacion/subregion/nari%C3%B1o>
- Fundación para la Libertad de Prensa (FLIP). (s.f.a). *Mapa de violaciones a la libertad de prensa*. <https://flip.org.co/index.php/es/atencion-a-periodistas/mapa-de-agresiones>
- Gómez Giraldo, J. y Hernández Rodríguez, J. (2010). Libertad de prensa en Colombia: entre la amenaza y la manipulación. *Palabra Clave*, 12(1), pp. 13-35. <https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/1450>
- Human Rights Watch. (2002). *Informe anual 2002 (Los Sucesos del Año 2001)*. [https://www.hrw.org/legacy/spanish/inf\\_anual/2002/pdf/colombia.pdf](https://www.hrw.org/legacy/spanish/inf_anual/2002/pdf/colombia.pdf)
- Hurtado, A. (2011, octubre 11). *Hace un año asesinaron al periodista indígena Rodolfo Maya*. Federación Colombiana de Periodistas. <https://fecolper.com.co/10-hace-un-ano-asesinaron-al-periodista-indigena-rodolfo-maya/>
- Indepaz. (2020). *Los grupos posFarc-EP: un escenario complejo. Actualización 2018-2 y 2019*. <http://www.indepaz.org.co/wp-content/uploads/2020/04/PRESENCIA-DE-DISIDENCIAS-4.pdf>
- Ivanzztop. (2011, octubre 9). "...y hasta aquí los deportes"... *País de Mierda!!!* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WpwDRliHasA>
- Miranda, B. (2019, abril 2). 1989: por qué hace 30 años Colombia vivió el peor año de su historia reciente. *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-47742991>

- Misión de Observación Electoral (MOE). (s.f.). *Monografía Político Electoral Departamento de Córdoba 1997 a 2007*. CNMH. [https://www.archivodelosddhh.gov.co/saia\\_release1/almacenamiento/APROBADO/2017-11-15/362084/anexos/1\\_1510766987.pdf](https://www.archivodelosddhh.gov.co/saia_release1/almacenamiento/APROBADO/2017-11-15/362084/anexos/1_1510766987.pdf)
- Naciones Unidas. (2015). *Declaración Universal de Derechos Humanos*. [https://www.un.org/es/documents/udhr/UDHR\\_booklet\\_SP\\_web.pdf](https://www.un.org/es/documents/udhr/UDHR_booklet_SP_web.pdf)
- Organización Mundial Contra la Tortura (OMCT). (2001). *Colombia: Colombia: desplazamiento forzado de más de 1500 campesinos de Cantagallo y San Pablo (Bolívar)*. <https://www.omct.org/es/urgent-campaigns/urgent-interventions/colombia/2001/11/d16154/>
- Pasto El Tiempo. (2019, junio 12). Luto por asesinato de periodista en Samaniego, Nariño. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/colombia/cal/asesinaron-a-periodista-jose-libardo-montenegro-en-samaniego-narino-374510>
- Perilla, J. (2019, 25 de mayo). ¿De dónde salen las balas? La pregunta que se hacen los habitantes de Samaniego, Nariño. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/de-donde-salen-las-balas-la-pregunta-que-se-hacen-los-habitantes-de-samaniego-narino/>
- Premio Gabo. (2017). *¿Qué es una cobertura periodística?* <https://premioggm.org/2017/05/que-es-una-cobertura-periodistica/>
- Pierre, L. (2019). Ser y memoria. *Heterotopías*, 2(3), pp. 1-32.
- Redacción Nacional El Espectador. (2019, junio 12). Luto en Samaniego, Nariño, por asesinato del periodista Libardo Montenegro. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/luto-en-samaniego-narino-por-asesinato-del-periodista-libardo-montenegro-articulo-865540>
- Rubio, M. (1991, mayo 4). Se abrió una grieta en el camino de la cocaína. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-76935>
- Vallejo, C. (2015). *La información y su pérdida –Lo que la violencia contra la prensa se llevó–*. [Trabajo de pregrado, Universidad

de los Andes]. Repositorio Institucional Uniandes. <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/13476/u722538.pdf?sequence=1>

Vallejo, M. y Morales, M. (2013). Panóptico para candidatos de parapolítica. Cubrimiento de las elecciones locales de octubre de 2011 en los departamentos de Sucre, Magdalena y Norte de Santander desde la prensa regional y nacional. *Signo y Pensamiento*, 32(63), 70-92.

## Corpus noticioso consultado

AFP. (2001, octubre 16). Mayoría de asesinatos de periodistas siguen en la impunidad. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-700598>

AFP. (2019, mayo 17). Protesta en la alfombra roja de Cannes por asesinato de Mauricio Lezama. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/protesta-en-la-alfombra-roja-de-cannes-por-asesinato-de-mauricio-lezama/>

Agencia EFE. (2010, octubre 22). OEA pide condena ejemplar para asesino de periodista indígena. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/oea-pide-condena-ejemplar-para-asesino-de-periodista-indigena/>

Agencia EFE. (2019, agosto 17). Comienza rodaje de documental basado en vida de cineasta colombiano asesinado. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/entretenimiento/cine/comienza-rodaje-de-documental-basado-en-vida-de-cineasta-colombiano-asesinado/>

Arango, R. (2020, marzo 25). Córdoba: radiografía del país. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/opinion/cordoba-radiografia-del-pais-columna-194918/>

Arévalo, L. (2019, noviembre 11). La memoria nacional: un terreno en disputa. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/la-memoria-nacional-un-terreno-en-disputa/>

- Arévalo, L. (2020, mayo 9). Después del torbellino de mayo (y del asesinato de Mauricio Lezama). *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/despues-del-torbellino-de-mayo-y-del-asesinato-de-mauricio-lezama-articulo-918722/>
- Ávila, C. (2020a, marzo 14). "No queremos dejar morir el cortometraje por el que Mauricio Lezama murió": Mara Rodríguez. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/colombia2020/pais/no-queremos-dejar-morir-el-cortometraje-por-el-que-mauricio-lezama-murio-mara-rodriguez-articulo-909350/>
- Ávila, C. (2020b, abril 21). Un museo virtual para rescatar las memorias del periodismo regional. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/colombia2020/justicia/verdad/un-museo-virtual-para-rescatar-las-memorias-del-periodismo-regional-articulo-915594/>
- Botero, M. (2019, mayo 21). La guerra vista desde el lente de los reporteros llega a Netflix. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/netflix-muestra-el-dolor-de-la-guerra-en-un-documental-364796>
- Cali. (2019, octubre 21). El extraño asesinato de un periodista en Tumaco. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/colombia/cali/periodista-de-tumaco-que-fue-asesinado-no-habia-recibido-amenazas-425174>
- Cano, F. (2009, septiembre 5). Días de memoria. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/dias-de-memoria/>
- Castellanos, G. (2019, mayo 24). Arte sin motosierra. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/gonzalo-castellanos/arte-sin-motosierra-columna-de-gonzalo-castellanos-v-366724>
- Cepeda, I. (2010, marzo 24). A las puertas de El Ubérrimo. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/actualidad/a-las-puertas-de-el-uberrimo--194738/>
- Con Información de EFE. (2019, junio 15). Asesinan a dos policías en Nariño. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/asesinan-a-dos-policias-en-narino/>

- Cultura y Entretenimiento. (2019, mayo 16). Protesta en la alfombra roja de Cannes por asesinato de cineasta. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/protesta-en-la-alfombra-roja-de-cannes-por-asesinato-de-cineasta-colombiano-mauricio-lezama-362840>
- Donadío, A. (2014, marzo 29). El legado de Héctor Giraldo. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/el-legado-de-hector-giraldo/>
- Editorial. (2020, febrero 10). Poco para celebrar. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/opinion/editorial/poco-para-celebrar-editorial-460888>
- EFE. (2019, octubre 8). Ataques contra líderes sociales afectan a la prensa, según la SIP. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/ataques-contra-lideres-sociales-afectan-a-la-prensa-segun-la-sip/>
- El Espectador. (2010, marzo 25). Asesinatos selectivos en Córdoba. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/opinion/editorial/asesinatos-selectivos-en-cordoba/>
- El Espectador. (2016, diciembre 17). 30 años sin Guillermo Cano Isaza. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/opinion/editorial/30-anos-sin-guillermo-cano-isaza-articulo-670733/>
- Forero, L. (1994, julio 15). Condena a la nación por muerte de magistrado. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-173471>
- Granja, S. (2019, mayo 19). La vida del cineasta cuyo asesinato conmovió a Cannes. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/la-vida-del-cineasta-mauricio-lezama-cuyo-asesinato-conmovio-a-cannes-363756>
- Gutiérrez, J. (1995, marzo 22). Sancionarán abogados cómplices de los carteles. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-280354>
- Justicia. (2016, noviembre 1). Caso de Guillermo Cano no se mueve hace 6 años. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16740597>

- Justicia. (2020, febrero 9). Después del acuerdo de paz, 583 periodistas han sido amenazados. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/amenazas-a-periodistas-aumentaron-despues-de-la-paz-dice-la-flip-460466>
- Londoño, J. (2019, julio 12). ¿Por qué tanto ruido con los líderes sociales? *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/opinion/por-que-tanto-ruido-con-los-lideres-sociales-columna-870656/>
- Los Ángeles AFP. (2011, abril 7). Aumentan las amenazas de muerte a periodistas en Colombia. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-9137406>
- Morales, C. (2019, mayo 24). "Sólo el poder corrupto teme a una prensa libre". *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/opinion/solo-el-poder-corrupto-teme-una-prensa-libre-columna-862284/>
- Moreno, M. (2014a, marzo 29). El periodista que sí aclaró el magnicidio de Guillermo Cano. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/el-periodista-que-si-aclaro-el-magnicidio-de-guillermo-cano/>
- Moreno, M. (2014b, noviembre 8). Jorge Enrique Pulido, la voz de la denuncia. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/entretimiento/gente/jorge-enrique-pulido-la-voz-de-la-denuncia/>
- Nacional. (2014, marzo 29). Héctor Giraldo, el periodista que aclaró el crimen de Guillermo Cano. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/hector-giraldo-el-periodista-aclaro-el-crimen-de-guille-video-483671/>
- Navarrete, S. (2014, abril 17). La ficción también puede contar la realidad. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/la-ficcion-tambien-puede-contar-la-realidad/>
- Orozco, C. (2020, agosto 23). Camilo Romero: "Se necesita ponerse en la piel de la gente". *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/politica/camilo-romero-se-necesita-ponerse-en-la-piel-de-la-gente/>



- Osorio, M. (2013, diciembre 2). La caída de un capo. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/la-caida-de-un-capo/>
- Osorio, M. (2014, agosto 18). 1989: año para tener en la memoria. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/1989-ano-para-tener-en-la-memoria/>
- Pasto. (2019, junio 13). ¿Cómo recuerdan al periodista asesinado en Samaniego, Nariño? *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/colombia/cali/como-recuerdan-al-periodista-asesinado-en-samaniego-narino-374756>
- Pasto. (2019a, octubre 20). La vida del periodista que apagaron en Tumaco, Nariño. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/la-vida-del-periodista-que-apagaron-en-tumaco-narino-425098>
- Pasto. (2019b, junio 12). Luto por asesinato de periodista en Samaniego, Nariño. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/colombia/cali/asesinaron-a-periodista-jose-libardo-montenegro-en-samaniego-narino-374510>
- Pasto. (2019c, octubre 21). Rechazo de Unión Europea y Flip por el crimen de periodista en Tumaco. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/colombia/cali/rechazo-de-flip-por-asesinado-de-periodista-en-tumaco-425112>
- Pasto. (2019d, julio 26). Ruegos por justicia ante crimen de una niña indígena en Nariño. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/colombia/cali/ruegos-por-justicia-ante-crimen-de-una-nina-indigena-en-narino-393164>
- Redacción El Espectador. (2016, noviembre 17). Así era la redacción de los años 60 de El Espectador. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/asi-era-la-redaccion-de-los-anos-60-de-el-espectador/>
- Redacción El Tiempo. (1991, junio 20). Pablo Escobar fue dejando a su paso un rosario de muerte y terror. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-107320>

- Redacción El Tiempo. (1992, febrero 8). Procuraduría revela informe de 26 crímenes de periodistas. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-30715>
- Redacción El Tiempo. (1993a, octubre 8). Definen competencias en casos Cano y Baquero. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-238331>
- Redacción El Tiempo. (1993b, diciembre 2). Escobar: 17 años de historia del criminal. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-270722>
- Redacción El Tiempo. (1993c, abril 21). No hay detenidos por muerte de periodista. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-107642>
- Redacción El Tiempo. (1999, septiembre 18). Dieciséis periodistas asesinados en la costa en los últimos 20 años. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-870062>
- Redacción El Tiempo. (2001a, julio 9). Asesinado otro periodista. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-426555>
- Redacción El Tiempo. (2001b, octubre 15). Críticas a E.U. en asamblea de la SIP. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-697853>
- Redacción El Tiempo. (2001c, febrero 9). Periodistas asesinados en los últimos 12 años. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-636197>
- Redacción El Tiempo. (2001d, julio 11). Piden investigar muerte de periodistas. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-422724>
- Redacción El Tiempo. (2002, mayo 3). 13 muertos en Colombia ejerciendo el oficio. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1351910>
- Redacción El Tiempo. (2007, diciembre 19). La renuncia de Carlos Medellín a la embajada en el Reino Unido crea una tormenta en el Gobierno. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3867233>

- Redacción El Tiempo. (2010a, marzo 23). Atención a Córdoba. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7465098>
- Redacción El Tiempo. (2010b, abril 8). Amenazan de muerte a periodista monteriano. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7558767>
- Redacción El Tiempo. (2010c, marzo 21). Aclarar asesinato de periodista en Córdoba pide Reporteros Sin Fronteras. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7454290>
- Redacción El Tiempo. (2010d, marzo 19). A Clodomiro Castilla Ospino, periodista asesinado anoche, le habían quitado la escolta policial. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7444847>
- Redacción El Tiempo. (2010e, marzo 20). Gobierno ofreció recompensa de 50 millones de pesos por asesino del periodista Clodomiro Castilla. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7447347>
- Redacción El Tiempo. (2010f, marzo 23). Mininterior afirmó que Clodomiro Castilla dificultó el cumplimiento de las medidas de protección. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7464468>
- Redacción El Tiempo. (2010g, marzo 23). Nuevas condenas por crimen de periodista. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3892525>
- Redacción El Tiempo. (2010h, marzo 24). Pedimos justicia por la memoria de mi padre. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3894226>
- Redacción El Tiempo. (2010i, marzo 22). Relatoría Especial de la CIDH condena asesinato de periodista Clodomiro Castilla Ospino. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7458008>
- Redacción El Tiempo. (2010j, marzo 22). RSF pide aclarar asesinato de periodista en Córdoba. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3891317>

- Redacción El Tiempo. (2010k, marzo 20). Uribe ofreció 50 millones de pesos por información del asesinato del periodista Clodomiro Castilla. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7446734>
- Redacción Ipad. (2012, julio 30). Un magnicidio que sigue en la impunidad. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/investigacion/un-magnicidio-que-sigue-en-la-impunidad/>
- Redacción Judicial. (2011, febrero 8). La mordaza de la impunidad. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/la-mordaza-de-la-impunidad/>
- Redacción Judicial. (2016, diciembre 18). La saña de la mafia contra El Espectador. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/la-sana-de-la-mafia-contr-el-espectador/>
- Redacción Judicial. (2018, octubre 2). "Queremos saber la verdad": Ana María Busquets. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/queremos-saber-la-verdad-ana-maria-busquets/>
- Redacción Judicial. (2018a, noviembre 2). Reviven pesquisas penales por el caso Guillermo Cano Isaza. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/reviven-pesquisas-penales-por-el-caso-guillermo-cano-isaza/>
- Redacción Judicial. (2019, marzo 29). Se cumplen 30 años del homicidio de Héctor Giraldo, periodista de El Espectador. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/se-cumplen-30-anos-del-homicidio-de-hector-giraldo-periodista-de-el-espectador/>
- Redacción Judicial. (2019a, junio 4). Unesco rechazó asesinato del cineasta Mauricio Lezama y pidió al Estado que investigue. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/unesco-rechazo-asesinato-del-cineasta-mauricio-lezama-y-pidio-al-estado-que-investigue/>
- Redacción Judicial. (2020, febrero 10). 15 casos de agresiones a la prensa en 2019 documentados por la FLIP. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/15-casos->

de-agresiones-la-prensa-en-2019-documentados-por-la-flip-  
articulo-903854/

Redacción Nacional. (2019a, mayo 10). Asesinan a Mauricio Lezama, consejero departamental de cine en Arauca. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/asesinan-a-mauricio-lezama-consejero-departamental-de-cine-en-arauca/>

Redacción Nacional. (2019b, diciembre 17). "Latinoamérica es tan peligrosa para los periodistas como Medio Oriente": Reporteros Sin Fronteras. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/latinoamerica-es-tan-peligrosa-para-los-periodistas-como-medio-oriente-reporteros-sin-fronteras/>

Redacción Nacional. (2019c, junio 12). Luto en Samaniego, Nariño, por asesinato del periodista Libardo Montenegro. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/luto-en-samaniego-narino-por-asesinato-del-periodista-libardo-montenegro/>

Redacción Política. (2014, septiembre 17). Lazos inencontrables. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/politica/lazos-inencontrables/>

Redacción Política. (2020, agosto 17). Samaniego, un pueblo que resiste ante los violentos. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/politica/samaniego-un-pueblo-que-resiste-ante-los-violentos/>

Sociedad Interamericana de Prensa (SIP). (2002, mayo 17). Violaciones a la libertad de prensa y otros hechos 2001. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1335844>

Spitaletta, R. (2019, agosto 20). 1989 o el imperio del terror. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/opinion/1989-o-el-imperio-del-terror-columna-876881/>

Torres, L. (2020, mayo 3). Desde la paz con las Farc, 583 periodistas han sido amenazados. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/desde-la-paz-con-las-farc-un-total-de-583-periodistas-han-sido-amenazados-en-el-pais-491086>

# Análisis Análisis del tratamiento informativo de las violaciones y feminicidios contra las mujeres en la prensa escrita tradicional colombiana en la cuarentena del 2020, desde una perspectiva crítica de género

*Sara Montoya García\**

*Sol Beatriz Baquero Álvarez\*\**

*Hugo Andrei Buitrago Trujillo\*\*\**

---

\* Estudiante de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB). Sus temas de interés son el periodismo con enfoque de género y la gestión de la comunicación.

\*\* Estudiante de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB). Sus temas de interés son la comunicación para el cambio social, la cultura y la fotografía.

\*\*\* Comunicador social-periodista y doctor en Historia. Docente titular de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB).

**Resumen:** esta investigación lleva a cabo el análisis de contenido de cuatro noticias de prensa escrita digital de casos específicos de feminicidios y violaciones de mujeres ocurridos durante la cuarentena estricta del 2020, en la cual los casos de violencia contra la mujer aumentaron exponencialmente. Entre las variables de análisis se encuentran las características propias de la información como producto periodístico: el lenguaje escrito, el lenguaje audiovisual, la representación de la víctima, el victimario y la reflexión generada por la noticia. A raíz del análisis, se pudo reflexionar en torno al cubrimiento mediático y su falta de profundidad, la reproducción de estereotipos de género, la espectacularización de la prensa y el desconocimiento sobre las verdaderas causas de la violencia.

**Palabras claves:** Violencia contra las mujeres, Prensa escrita, Colombia, Feminicidio, Violación, Cuarentena.

## Introducción

En el año 2020 se expandió la pandemia por la Covid-19 en todo el mundo y los medios de comunicación, desde entonces, no han parado de informar sobre este virus mortal, sus causas, consecuencias, medidas de aseguramiento de Gobiernos, el aumento de contagios y los cientos de muertes al día. Muchos de los canales informativos, los periódicos y los diferentes sitios web de noticias crearon, incluso, una sección específica para informar sobre el virus. Pero la pandemia por la Covid-19, que llevó a los Gobiernos a tomar medidas de aislamiento con las que muchas mujeres se vieron obligadas a hacer una cuarentena estricta en el mismo lugar que su agresor, no era la única que estaba aconteciendo en su momento, también había una con anterioridad por feminicidios y casos de violencia contra la mujer, aunque no tantos medios estuvieran interesados en cubrir estos casos y, algunos de ellos, no lo realizaran con el

cuidado y forma más pertinentes según expertas, víctimas y manuales especializados.

Un informe de ONU Mujeres (2020), presentado el 3 de junio del 2020, señaló una tendencia preocupante con respecto al aumento de las llamadas que reciben las líneas de atención de violencia contra las mujeres. Como señaló el secretario general de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), António Guterres, en un escrito realizado por Luis Felipe López-Calva, "La violencia no se limita al campo de batalla. Para muchas mujeres y niñas, la amenaza es mayor donde deberían estar más seguras. En sus propios hogares..." (López-Calva, 2020, párr. 1). Muchos de los casos de feminicidios y violencia de cualquier tipo contra la mujer han demostrado que las calles no son un lugar seguro, ni el lugar donde laboran, ni los espacios de formación; que no se sienten seguras cuando están en compañía de sus amigos, ni de sus parejas, ni siquiera de su propia familia, y tampoco se sienten seguras en su hogar.

Según una infografía realizada por el colectivo Estamos Listas (2020), la violencia contra las mujeres se incrementó en lo corrido del año 2020 durante la cuarentena estricta en Colombia, que fue desde el 22 de marzo hasta el primero de septiembre de ese año y que es el tramo que analiza esta investigación. Este colectivo cita cifras de Medicina Legal, las cuales exponen que la violencia contra las mujeres se incrementó, en promedio, un 47% en 2020 en relación con el año anterior, específicamente a lo que corresponde a violaciones y feminicidios. Y según el informe mensual de la Fundación Feminicidios Colombia (2020), durante la cuarentena se presentaron en total 163 casos de feminicidio.

En los medios de comunicación las personas se enteran de los problemas sociales (Pérez, 2001), los cuales deciden, junto con otros poderes específicos, qué es lo que hará parte de la Agenda Setting, y, a su vez, en la agenda pública, y a qué tema darle mayor o menor relevancia. Y, así como se ha señalado



que los medios pueden enmarcar cuáles son las temáticas de interés, también tienen la capacidad de ocultar otras que no consideren como tales. Muchos de los temas de gran importancia social, como son los casos de la violencia contra la mujer, por lo general, cuando son presentados en los medios, no suelen estar contextualizados, ni entregan elementos que permitan comprenderlos como algo sistémico y lo suficientemente importantes (Serrano, 2009).

En Colombia, existen pocos manuales relacionados que hablen sobre cómo cubrir la violencia contra la mujer y los que hay son muy recientes, en comparación con otros países como Argentina o España. Aunque es cierto que los medios colombianos, dentro de sus lineamientos éticos, reconocen su responsabilidad social al tratar temas de derechos humanos (Círculo de Periodistas de Bogotá, 2006).

Es posible afirmar que la violencia contra la mujer es parte de la agenda mediática de los medios. Son extraños los días en que no escuchamos, vemos o leemos algún caso referente al tema en los medios colombianos. Sin embargo, en muchas ocasiones es simplemente presentado como un hecho aislado, como parte de la cotidianidad. Los medios suelen cumplir, pero, más allá del qué, la pregunta iría encaminada hacia el cómo lo están haciendo.

La lucha por la erradicación de la violencia contra la mujer es un tema urgente. La Agenda de Políticas para Poner Fin a la Violencia contra las Mujeres, propuesta por la exdirectora ejecutiva de ONU Mujeres, Michelle Bachelet, establece 16 principios para su erradicación, entre los cuales se encuentra involucrar a los medios de comunicación de masas (ONU Mujeres, 2011).

Teniendo en cuenta que los casos de feminicidios y violaciones aumentaron de manera drástica durante la cuarentena estricta del 2020 en Colombia, y que, en definitiva, los medios de comunicación tienen la capacidad (junto con otras instituciones y actores sociales) de reproducir o reducir estereotipos,

dignificar o revictimizar, vale la pena preguntar: ¿cómo se han comunicado los feminicidios y las violaciones de las mujeres en la prensa escrita tradicional colombiana, a partir de casos específicos en la cuarentena del 2020?

Pregunta pertinente, ya que contribuye a la producción de conocimiento sobre el cubrimiento de la violencia contra la mujer en la prensa tradicional digital en Colombia, dado los pocos estudios de análisis de contenido con este enfoque en particular. Además, nos plantea un tiempo específico (la cuarentena) en el cual hubo múltiples feminicidios y violaciones que no pueden pasar de largo, y nos permite ver qué tanto ha avanzado el país en enfoque de género y su transversalización. El valor agregado de esta investigación está en que, más que un análisis, pretende servir como una herramienta pedagógica y crítica para saber cómo tratar la información en los casos de violencia contra la mujer sin caer en la revictimización.

Así, se define como objetivo general analizar el tratamiento informativo, en la prensa escrita tradicional en Colombia, en cuatro casos de feminicidio y violación de las mujeres y niñas durante la cuarentena del 2020. Para ello, se busca describir los lenguajes escrito y audiovisual que utiliza la prensa escrita tradicional, la cual sensibiliza al público o revictimiza a las mujeres según el tratamiento que les dio a estos casos durante la cuarentena. Además, identificar las características comunes de los casos de feminicidios y violaciones considerados noticiosos para la prensa escrita, comparar el método que utilizan y recomiendan los manuales e instituciones especializadas en periodismo de género con la forma en que la prensa colombiana ha cubierto los casos de violencia contra la mujer desde el inicio de la cuarentena del 2020. Y, finalmente, revisar las perspectivas de las víctimas en cuanto al tratamiento revictimizante del contenido mediático.

Se realizó un estudio cualitativo descriptivo, a través de un análisis crítico del discurso enmarcado en la teoría crítica

de la comunicación, para identificar las características del cubrimiento de la violencia contra la mujer en la prensa escrita colombiana, con el fin de analizar si los medios lo han hecho desde una perspectiva de género, teniendo como soporte el *Manual de estilo para el tratamiento de la violencia machista y el lenguaje inclusivo en los medios de comunicación*, de las periodistas y feministas españolas Remei Castelló y Anna Gimeno (2018). Para analizar el papel de la prensa escrita en el tratamiento informativo de las violaciones y feminicidios durante la cuarentena del 2020, se utiliza la estrategia de estudio de casos, a partir de cuatro casos específicos: dos de violación y dos de feminicidio.

Para el análisis del tratamiento mediático de los cuatro casos de feminicidio y violación, se tuvieron en cuenta dos categorías de criterios de selección. Con el fin de elegir los casos a analizar, se hizo una estimación respecto a que ocurrieron durante la cuarentena, dos que tuvieran una alta repercusión mediática (populares en la prensa, en las redes sociales y en las búsquedas de Google) y los otros dos que no hubieran generado tanto impacto mediático (fueron cubiertos por pocos medios, baja popularidad en redes sociales y al buscarse en Google no ocupaban un lugar significativo). Dos casos debían ser de mujeres menores de edad y dos de mujeres adultas. Teniendo en cuenta estos criterios, se seleccionaron los siguientes como casos de feminicidio: María Alejandra Meriño Escalante (de baja repercusión mediática), una joven de 27 años que vivía en Santa Marta, Magdalena, quien fue asesinada por su expareja sentimental, Daniel Alberto Reales Gamero, quien le propinó una puñalada en el tórax el 17 de junio del 2020 en su propia casa; y Daniela Quiñones Pimienta (de alta repercusión mediática), de 23 años. Su familia vive en Marmato, Caldas, pero desde hace algunos años ella estaba radicada en Medellín, donde estudiaba Administración de Empresas en la Universidad EAFIT y pronto comenzaría las prácticas profesionales. Quiñones Pimienta

había desaparecido en Marmato. Tras una intensa búsqueda, su cuerpo fue hallado, desnudo y en estado de descomposición, a la orilla del río Cauca, en la parcelación Túnez, en La Pintada (Antioquia), el martes 16 de junio del 2020. Santiago García Zamora fue quien la asesinó. Hoy cumple condena en prisión.

Como casos de violación se seleccionaron los de Salomé Segura Vega (de baja repercusión mediática), una niña de 4 años que vivía en Garzón, Huila. Fue víctima de maltrato, violación y secuestro y, posteriormente, llevada a la Clínica Medilaser de Neiva. Allí murió el 4 de julio del 2020 tras luchar varios días por su vida. Su violador y feminicida fue Sebastián Miele, quien permanece en prisión por los cargos de feminicidio agravado (por cometerse en menor de 18 años), acceso carnal violento agravado, secuestro simple agravado y tortura. Y el caso de la niña emberá de 11 años (de alta repercusión mediática), con reserva de su nombre por cuestiones de privacidad. La niña fue violada por siete soldados del Ejército Nacional el 21 de junio del 2020. Los uniformados fueron sancionados por la violación y secuestro de la menor con destitución e inhabilidad general por 20 años, la máxima sanción que puede imponer la Procuraduría. Además, permanecen detenidos en una cárcel para militares en Bello, Antioquia.

La segunda categoría fue para elegir los medios que realizaron un tratamiento informativo sobre el hecho. Los criterios se basan en seleccionar por cada caso la noticia del medio que más elementos haya proporcionado a la hora de cubrirlo: debe tener como mínimo un título, una entradilla, un cuerpo de la noticia, un cierre, mínimo tres fuentes e imágenes. También debe haber entre los casos seleccionados una diversidad de medios y que la noticia que se seleccione sea del acontecimiento como tal (la violación o el feminicidio), mas no de lo ocurrido tiempo después. Para el caso del feminicidio de María Alejandra Meriño Escalante, se escogió la noticia titulada "La muerte de María Alejandra: un desenlace de una relación llena de conflictos"

(Redacción SMAD, 2020), del medio regional *Santa Marta Al Día*; para el de Daniela Quiñones Pimienta, se escogió la noticia "Lo que se conoce sobre la muerte de la estudiante Daniela Quiñones" (Usma, 2020), de *El Tiempo*; como casos de violación se escogieron el de Salomé Segura Vega, con la noticia "La historia del monstruo de Garzón", del medio regional *La Nación*, y el de la niña emberá de 11 años, con la noticia titulada "¡Qué dolor!", de *Semana* (Semana, 2020).

Para llevar a cabo el análisis se tuvo en cuenta el manual antes citado de Castelló y Gimeno (2018). Se ha seleccionado este manual porque contiene todos los elementos que se pretenden analizar en esta investigación: la violencia machista, las mujeres, la víctima, el victimario, los agresores, el enfoque en la noticia, el relato, las fuentes, el tratamiento audiovisual, el tratamiento escrito, el lenguaje con perspectiva de género, el marco legal, rigor profesional y compromiso ético.

La investigación tiene como insumos principales los archivos de prensa digital de los casos específicos, los cuales se seleccionaron según los criterios explicados en la metodología. Tras la pesquisa en internet, se seleccionó la noticia más cercana a la fecha en la que sucedió el hecho concreto y que además cumpliera con los criterios mencionados.

Mediante un análisis del contenido se compararon las noticias de los casos específicos con otra noticia de las fuentes principales: el manual que se ha seleccionado. Además de estas dos fuentes principales, se tienen a las víctimas, a los familiares de las víctimas y a la audiencia. Como expertas para nutrir el análisis principal se tienen las voces de periodistas con enfoque de género, e instituciones o personas especializadas en mujer y género.

Son varias las herramientas que sirvieron para obtener información de las fuentes. La primera se trata de un cuestionario que se les realizó a diferentes mujeres víctimas de la violencia machista (se recolectaron un total de 11 respuestas),

con la finalidad de indagar y revisar cómo se sienten frente al tratamiento mediático de los casos de violencia contra la mujer. También se utilizó un cuestionario para los familiares de las víctimas (se recolectaron un total de siete respuestas).

En tercer lugar, se realizó, aunque de manera más breve, un cuestionario para la audiencia general (se obtuvieron 25 respuestas). Este sirvió para recopilar las opiniones de las personas que no han sido víctimas de feminicidio o violación, pero que, como ciudadanos del común, leen, se informan y se forman a través de los medios de comunicación.

Se realizaron también entrevistas a distintas periodistas con enfoque de género, para conocer las voces de expertas y solidificar el análisis realizado a través de los manuales a las noticias de los casos específicos. También se entrevistó a diferentes instituciones y mujeres expertas en enfoque de género, con el propósito de conocer una mirada fuera de lo periodístico, pero que continúa bajo la línea de la mujer, el género y los derechos humanos.

Para cruzar la información obtenida en las entrevistas y cuestionarios anteriores, además de sintetizar la información de las noticias y hacer un contraste con el manual de periodismo con enfoque de género elegido, se utilizaron dos matrices. La primera matriz (ver Tabla 1) tiene como fin registrar los elementos más importantes de los cuatro casos seleccionados y, a su vez, hacer una comparación con el manual de Castelló y Gimeno (2018). Allí se plasmaron los aspectos a analizar de cada caso: el lenguaje empleado, la estructura del texto, la imagen, cómo se representan la víctima y el victimario, el manejo de las fuentes y una conclusión final. En la segunda se hizo un cruce de resultados de los aspectos más relevantes de los casos, esto comparado con lo que piensa la víctima sobre cómo debería ser el tratamiento de estas noticias de violencia contra la mujer y con lo que la periodista con enfoque de género piensa sobre esto. Además, con esta se pudo evidenciar por qué

**Tabla 1** Fragmento de la matriz Caso-Manual

CASO 1	MEDIO SELECCIONADO	ELEMENTOS	ANÁLISIS
Feminicidio de la joven Daniela Quiñones	El Tiempo <a href="https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/daniela-quinones-la-estudiante-asesinada-en-caldas-507940">https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/daniela-quinones-la-estudiante-asesinada-en-caldas-507940</a>	<p>Texto:                      lenguaje empleado.</p> <hr/> <p>1. Título</p>	<p>"Lo que se conoce sobre la muerte de la estudiante Daniela Quiñones". Aunque el título es realista, ya que no puede prometer mucho porque aún hay temas que son materia de investigación, el verbo no debería de ser muerte, sino hacer énfasis en que fue un asesinato, ya que se hicieron las pruebas correspondientes y tiene manifestaciones de agresión. "el verbo es fundamental y recomendamos huir de las expresiones como «la violencia de género se cobra la vida de ... », «una mujer muere» o «aparece muerta», y mejor en este caso utilizar «ha sido asesinada» (p.26). La palabra muerte debería ser reemplazada por la palabra .. asesinato".</p> <hr/>
		<p>2. Entradilla</p>	<p>"Sus familiares y amigos la reconocen como una defensora de las mujeres y la igualdad". Desde lo periodístico es bien sabido que en una entrada debe haber una especie de resumen de lo sucedido, y desde el manual con perspectiva de género se dice que tanto en el titular como en la entrada se debe procurar poner como foco la agresión contra la mujer (p.50). Sin embargo, se rescata que es una entrada que dignifica a la mujer que fue violentada.</p>

Fuente: elaboración propia.

ocupan un lugar en los medios (por su relevancia, proximidad, actualidad o interés común).

## Tipos de violencia contra la mujer

Hay varias clasificaciones de la violencia contra la mujer y se hace importante identificarlas para poder tratarlas como tales. Según Blanco, Ruiz, García y García (como se citó en Calvo y Camacho, 2014), esta "tiene hondas raíces sociales y culturales y está vinculada al desequilibrio en las relaciones de poder entre hombres y mujeres en los ámbitos social, económico, religioso y político" (p. 4).

Sobre el cuestionario realizado a la audiencia para averiguar si sabía qué tipos de violencia incluía la violencia contra la mujer, los resultados arrojaron que el 64% de las personas sí lo saben y el 36% restante no, lo que es significativo, porque se puede evidenciar que cada vez más personas conocen sobre estos términos; sin embargo, esto no quiere decir que tengan claros los significados de cada tipología.

Los tipos de violencia contra la mujer incluyen las violencias sexual, psicológica, doméstica, económica y laboral, y el acoso u hostigamiento. Asimismo, diferentes autores hablan de otros tipos de violencia como lo son la mediática, patrimonial, simbólica, institucional y obstétrica.

En el contexto colombiano existe la Ley 1257 de 2008, una de las más importantes en este ámbito, ya que especifica normas de sensibilización, prevención y sanción de formas de violencia y discriminación contra las mujeres. La ley estipula, en su artículo 3, cuatro tipos de daño contra la mujer: daños psicológico, físico, sexual y patrimonial.

En esta investigación se analiza el tratamiento informativo de los medios en dos tipos particulares de violencia contra la mujer: el feminicidio y la violación. El feminicidio es el asesinato



de mujeres y niñas por razones de género. "Es la forma más extrema de la violencia basada en la desigualdad de género, entendida ésta como la violencia ejercida por los hombres contra las mujeres en su deseo de obtener poder, dominación o control" (Molina y Porras, 2011, p. 170). Incluye los asesinatos producidos por la violencia intrafamiliar y la violencia sexual.

La violación está incluida en el término violencia sexual. Esta es definida por ONU Mujeres Colombia (s.f.) como:

Todo acto sexual, la tentativa de consumar un acto sexual, los comentarios o insinuaciones sexuales no deseados u otros actos de acoso sexual, lo que incluye atentar contra la sexualidad de una persona, por parte de otra persona (principalmente hombres), sea cual fuere su relación con la víctima y sean cuales fueren las circunstancias. (párr. 3)

Por su parte, la Organización Mundial de la Salud (OMS) la define así: "La violencia sexual abarca actos que van desde el acoso verbal a la penetración forzada y una variedad de tipos de coacción, desde la presión social y la intimidación a la fuerza física" (OMS, 2013, p. 1).

## El horror de la cotidianidad

Según el periodista y escritor mexicano Julio del Río (2000), la noticia, como género periodístico, no es el acontecimiento en sí mismo, sino que es aquella que se produce cuando el periodista relata lo que ha sucedido. Además, añade que el suceso que es digno de ser noticia es aquel que rompe o altera el statu quo. ¿Realmente hoy en día es posible afirmar que un acontecimiento de violencia contra la mujer altera el statu quo o hace parte ya de la normalidad y las cifras habituales?

En esta investigación, precisamente, se han seleccionado dos casos de alto impacto mediático (noticias que generaron más popularidad y réplica): el feminicidio de Daniela Quiñones, la joven estudiante de la Universidad EAFIT quien fue brutalmente asesinada por Santiago García Zamora, y el caso de violación por parte del Ejército Nacional a la niña emberá de 11 años. También se seleccionaron dos casos de bajo impacto mediático (noticias que no fueron reportadas por muchos medios): el de María Alejandra Meriño, asesinada por su excompañero sentimental Daniel Reales Gamero, y la violación de Salomé Segura, la niña de 4 años, por parte de Sebastián Mieles. Uno de los objetivos de este apartado es tratar de averiguar por qué existen casos de alto impacto mediático y otros de bajo impacto, o, peor aún, que no reseñan los medios de comunicación, para los cuales no existen.

El escritor español Víctor Rodríguez (1990) señala que una noticia debe cumplir siete características esenciales: verdad, actualidad, interés, curiosidad, novedad, claridad y brevedad. Varios autores agregan otros elementos adicionales como la proximidad, prominencia, conflicto, emoción y *suspense*, consecuencias, novedad, veracidad, periodicidad e interés público.

En efecto, teniendo en cuenta las características anteriores, se pueden considerar los casos de Daniela Quiñones y de la niña emberá como de alta repercusión por las siguientes razones: el de Daniela Quiñones cumple con las características de proximidad (la mujer era de una ciudad capital, específicamente Medellín), interés público (se trataba de una mujer joven, que se caracterizaba por la lucha de los derechos y estudiaba en una de las universidades más reconocidas del país, EAFIT), y emoción/*suspense* (porque la mujer primero desapareció, luego la noticia generó revuelo y en los días posteriores apareció asesinada); sobre el caso de la niña emberá destacamos conflicto (se trataba de una de las instituciones más importantes del país,

el Ejército Nacional), proximidad (si bien el caso sucedió en una vereda en Risaralda, allí se encuentra una de las comunidades indígenas más reconocidas del país), consecuencias (la noticia generó gran revuelo en cuanto a lo que le podría ocurrir a los comandantes implicados y sobre las reflexiones que se generaron en torno a la institución).

Por su lado, los casos seleccionados de baja repercusión mediática coinciden en varios elementos. Son casos más cotidianos, por lo que no parecen novedosos, sucedieron en ciudades no capitales, y, aunque podrían considerarse de interés público, realmente terminan por convertirse en "noticias paisaje" o comunes. Esto se debe al acostumbramiento al horror de la cotidianidad, que hace que la violencia no se note, no impacte, no resalte.

Durante la cuarentena estricta del 2020 se presentaron un total de 163 casos de feminicidios (conocidos) y se practicaron más de 7.544 exámenes medicolegales por presunto delito sexual. De todas estas mujeres, en la mayoría de los casos, no tenemos más que una cifra. Es mucho más fácil sumar cada crimen a una cifra global y alarmarnos, para después descubrir que se trata de una violencia estructural, cultural y directa, y que poco o nada se hace realmente para cambiar de raíz el problema. ¿Por qué algunas de estas mujeres no son más que una cifra y su feminicidio es un caso cualquiera?, ¿no todos los asesinatos de mujeres a manos de hombres son lo suficientemente relevantes para ser noticia?

Según la abogada colombiana Salomé Gómez-Upegui (2020), "Es verdad que hay numerosas noticias sobre feminicidios en los grandes periódicos del país (...) La noticia es el reporte, el número, la acumulación de la tragedia, mas no los asesinatos de cada una de esas mujeres" (párr. 2). A partir de lo que se ha analizado, es posible afirmar que, para que algo sea noticioso, debe tener características de novedad o gene-

rar indignación, pero parece ser entonces que es posible que algunos de estos casos de feminicidio o violación ya estén normalizados, pues no generan gran interés ni en los periodistas, ni en las salas de redacción, ni en los medios.

Sin el cubrimiento de los grandes medios de comunicación es imposible lograr una verdadera sensibilización sobre lo que está pasando. Los estudios feministas han denominado a estos como “agentes de control social”, por el carácter ideológico de dichas estructuras, que socializan valores estereotípicos patriarcales. En otras palabras, las informaciones de los medios consolidan el orden social imperante, pues naturalizan, hacen parte del sentido común, normalizan determinadas prácticas e ideologías, y, por ende, diferencias sociales, por ejemplo, las de género (Vallejo, 2005). Este es un tema que preocupa, porque los discursos de los medios de comunicación no reflejan la realidad (sexista), sino que construyen activamente las desigualdades de género en contextos específicos.

Según el cuestionario realizado a la audiencia en general, el 92% se informa con frecuencia a través de medios digitales, y, a su vez, el 88% ve con frecuencia noticias relacionadas con la violencia contra la mujer. La noticia existe, el cubrimiento se hace, pero ¿de qué manera se están informando las personas?, ¿hacia qué reflexión las están conduciendo estas noticias? De ese mismo cuestionario se concluyó que, si bien la mayoría de las personas se informan a través de medios digitales, es muy equitativo el resultado sobre quienes sí suelen contrastar la información que leen con otro medio y quienes no lo hacen. Si algunas personas no contrastan la noticia, ¿qué medio exactamente es el que los está formando en temas de género?, ¿qué casos sí se comunican en estos medios específicos y cuáles no?

Sobre la pregunta de por qué algunos casos sí son considerados noticiosos y otros no, la periodista colombiana con enfoque de género Diana Sanclemente (comunicación personal,

2021), quien tiene 11 años de experiencia trabajando con entidades gubernamentales, sociales y agencias de cooperación con incidencia en diferentes grupos poblaciones, afirma que en Colombia hay un gran subregistro de información de denuncias sobre feminicidios, violaciones, etc., y que la publicación de estos casos se debe a lo que más le llegue al que está consumiendo la información:

Si no es un caso aberrante donde la mujer no fue degollada, mutilada... no queda en la mente de las personas, no sería una "noticia completa". Todo lo que no genere amarillismo, racismo, homofobia no clasifica en los medios de comunicación.

Precisamente, Gómez-Upegui (2020) se pregunta, en su artículo "Qué feminicidios sí son noticia" del medio Cero Setenta, por el caso de Daniela Quiñones que conmovió al país entero:

¿Qué elemento de ese caso fue lo suficientemente indignante como para alcanzar la tracción mediática que alcanzó? ¿Acaso fue que estudiaba en una de las universidades más importantes del país? ¿O que las personas más allegadas a ella lograron que su nombre fuera tendencia en redes sociales? (párr. 4).

Todos los casos que estén dentro de la categoría de violencia contra la mujer son importantes y cuentan. No se trata de demeritar unos frente a otros, se trata de analizar siempre rigurosamente por qué unos terminan siendo más importantes para la prensa, analizarlos con lupa y no reconocer solo los que sí ocupan un lugar en la página web o en las planas del periódico, sino también los más "cotidianos", los más "cercanos", los que ocurren incluso en nuestro propio círculo relacional.

## El tratamiento del lenguaje escrito

En este apartado se encuentran los hallazgos obtenidos luego de hacer un cruce de las cuatro noticias seleccionadas: las violaciones de la niña emberá y Salomé Segura, y los feminicidios de María Alejandra Meriño y Daniela Quiñones.

El primer elemento de la noticia es el titular, el encargado de captar la atención del lector. En la revisión de los cuatro casos seleccionados se encuentra que tres no hacen un uso adecuado del titular, ya que no son claros ni precisos, lo cual hace que no tengan elementos suficientes para tratar de manera adecuada la violencia contra la mujer.

### Imagen 1 Titular noticia feminicidio Daniela Quiñones

#### **Lo que se conoce sobre la muerte de la estudiante Daniela Quiñones**

Fuente: titular tomado del diario *El Tiempo*.

Aunque este titular (Imagen 1) de *El Tiempo* es realista ya que no puede prometer mucho porque aún hay temas que son materia de investigación, el verbo no debería de ser muerte, sino hacer énfasis en que fue un asesinato, ya que se hicieron las pruebas correspondientes y la víctima tenía marcas de agresión. En el manual de Castelló y Gimeno (2018) se menciona que “el verbo es fundamental y recomendamos huir de las expresiones como ‘la violencia de género se cobra la vida de...’, ‘una mujer muere’ o ‘aparece muerta’, y mejor en este caso utilizar ‘ha sido asesinada’” (p. 26). La palabra muerte debería ser reemplazada por la palabra “asesinato”.

## **Imagen 2 Titular noticia violación Salomé Segura**

### **La historia del 'Monstruo' de Garzón**

Fuente: titular tomado del diario *La Nación*.

En la Imagen 2 se observa el titular del caso de violación de baja repercusión de Salomé Segura, en el que se hace un uso inadecuado de las palabras. No es una historia, es un caso; no es un monstruo, es un hombre. Según Castelló y Gimeno (2018), "Se tienen que evitar el sensacionalismo, los relatos morbosos y el dramatismo, que no aportan ninguna información de calidad, así como evitar también descripciones detalladas de los hechos que no llevan a ninguna parte más que al morbo" (p. 60). Pudieron mencionar a la víctima y contar qué le sucedió de una manera concisa.

## **Imagen 3 Titular noticia feminicidio de María Alejandra Meriño**

### **La muerte de María Alejandra: un desenlace de una relación llena de conflictos**

Fuente: titular tomado del diario *Santa Marta al Día*.

En este titular (Imagen 3) de *Santa Marta al Día* se pueden evidenciar las tendencias a romantizar el hecho, a hacerlo ver de una manera más sutil y sin la relevancia que el caso requiere. Por otro lado, el titular "¡Qué dolor!" de la revista *Semana* sobre la última noticia analizada, el caso de alta repercusión de violación de la niña emberá, puede ser un buen ejemplo de titular, porque es conciso, directo y expresa la intención de lo que se comunica en la noticia.

En cuanto a la entradilla, desde lo periodístico es bien sabido que en esta debe haber una especie de resumen de lo sucedido. Desde el manual con perspectiva de género de Castelló y Gimeno (2018) se dice que tanto en el titular, como en la entradilla se debe procurar poner como foco la agresión contra la mujer. Respecto a esto se encuentran algunos fallos, porque se le da relevancia es al victimario y se tiende a justificar sus acciones.

“Estaba borracho y no me acuerdo de nada”. Eso es lo único que les ha dicho a las autoridades Sebastián Mielles Betín, señalado de la violación y asesinato de la pequeña Salomé en Garzón. El individuo es de San Pedro, Sucre, y fue visto acechando a varias menores de la región. Permanece detenido en Neiva. (David, 2020)

Por ejemplo, la anterior es la entradilla de la noticia del caso de violación de Salomé Segura, publicada en *La Nación*. Esta hace énfasis en el victimario, como si hubiese sido víctima de los efectos del alcohol y, además, deja de lado el hecho concreto: la violación a la niña. Castelló y Gimeno (2018) expresan que “el consumo de drogas o bebida, el carácter violento o celoso, la depresión, el desempleo o la angustia provocada por problemas económicos no son la causa de las agresiones ni tienen que servir de atenuante o justificación en el relato” (p. 44).

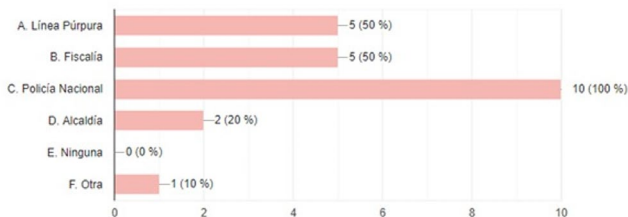
Las noticias analizadas tienen como mínimo tres fuentes y por la extensión hubo una que tuvo 15 fuentes en total en el cuerpo de la noticia. En cuanto al tipo de fuentes, en todas las noticias se le daba gran espacio a la voz de los familiares, amigos, testigos y terceros. Esta información se usó para sensibilizar, contextualizar y, en algunos casos, no aportó al entendimiento profundo de la violencia. El manual de Castelló y Gimeno (2018) menciona lo siguiente:



el vecindario y la familia no son necesariamente una fuente solvente y acreditada. Los testimonios poco o nada calificados del vecindario no ayudan a entender, más bien al contrario: pueden perjudicar el relato porque desde la emoción o la proximidad condicionan la opinión de la ciudadanía y pueden poner en cuestión a la víctima: "Era un hombre muy amable", "estaba muy enamorado de su mujer". (p. 49)

Adicionalmente, sin excepción, en todas las noticias se utilizaron fuentes oficiales (Gráfico 1) como la Policía y la Fiscalía. Según el cuestionario realizado a 11 mujeres víctimas de violencia, nueve están de acuerdo con que el papel de estas fuentes es contar en qué va el proceso con el victimario, cuatro dicen que estas solo sirven para mostrar una versión de la historia y dos que no aportan información valiosa. Si bien estas fuentes son importantes para aportar a la construcción de los sucesos de violencia e informar sobre el avance del proceso, las noticias no deben construirse solo con ellas, sino ampliar las perspectivas del hecho.

**Gráfico 1** Función de la fuente oficial en la noticia



Fuente: elaboración propia

Por su parte, Laura López (comunicación personal, 2021), integrante del colectivo Feministas en Construcción, agrega que “En la actualidad donde estamos viviendo, y en donde es más que evidente la problemática, el integrar este tipo de fuentes alternativas es más que necesario”.

Aunque todas estas son fuentes válidas, faltan organizaciones expertas o colectivos especializados en género. Según lo expresan Castelló y Gimeno (2018), “Es importante realizar consultas expertas y acudir a fuentes no solo policiales, sino también y especialmente a expertas en cuestiones de género, mujeres sobrevivientes y portavoz de organizaciones del movimiento feminista” (p. 49).

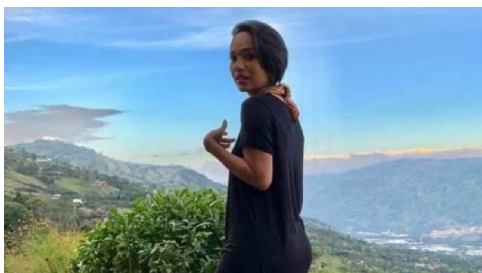
Otro aspecto que se analizó y que es importante hacer consciente es el balance entre el uso de fuentes femeninas y masculinas. En las noticias es notoria la cantidad y variedad de fuentes utilizadas, tanto de mujeres como de hombres, y esto es fundamental porque, según el manual, “Utilizar fuentes exclusivamente masculinas es una práctica androcentrista. Hace falta respetar, como mínimo, la paridad mujeres-hombres” (Castelló y Gimeno, 2018, p. 65). Pero, ¿en realidad todos los medios lo hacen por esta razón? Todas las fuentes tienen un papel en el desarrollo de la noticia, pero es esencial que los medios interioricen esto, porque les permitirá decidir con argumentos y sentido qué fuentes utilizar, y esto tendrá como efecto periodistas más incluyentes.

## El tratamiento del lenguaje audiovisual

Las imágenes utilizadas para el cubrimiento de la violencia contra la mujer en los cuatro medios de comunicación seleccionados son esenciales para construir el relato periodístico. La fotógrafa argentina Juana Ghera (como se citó en Castelló y Gimeno, 2018) expresa que el lenguaje fotográfico y audiovisual

“no es inocente ni imparcial, siempre está el punto de vista de quien está detrás del objetivo, del mismo modo que hay una intención cuando la persona responsable de elegir la imagen en un medio selecciona una y no otra” (p. 68).

**Imagen 4** La joven de 23 años fue vista por última vez en Marmato, Caldas, en la noche del sábado



Fuente: fotografía tomada del diario *El Tiempo*.

La Imagen 4 corresponde al feminicidio de alta repercusión de Daniela Quiñones, publicado por *El Tiempo*. Por la calidad de la imagen (que es borrosa), se puede identificar que fue tomada de las redes sociales (no se puede afirmar si con consentimiento de la familia o sin este). Aun así, no se recomienda usar imágenes que muestren directamente la identidad de la víctima. El manual de Castelló y Gimeno (2018), por su parte, afirma que lo más importante es respetar la intimidad de la mujer agredida y que “no se puede publicar una foto suya sin permiso. Hay que pedir autorización para publicarla y tener especial cuidado en momentos de mucha tensión emocional. Nunca se tienen que hacer ‘robados’ ni cámaras ocultas” (p. 69). Esto es importante, porque desde los medios de comunicación se puede violar el derecho a la intimidad y someter a la víctima y a sus familiares a la revictimización. Aun así, acá hay

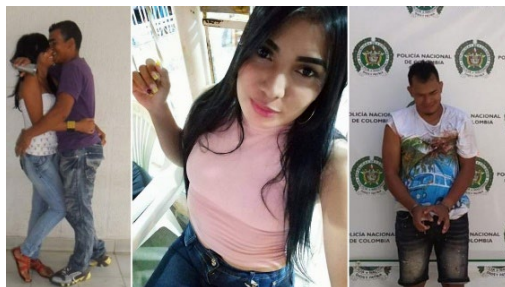
un debate complejo, porque varias organizaciones feministas mencionan que es importante que se publique la imagen de la víctima para que no pase desapercibida, sino que se reconozca quién es para que se haga justicia.

En el cuestionario realizado a las víctimas de violencia contra la mujer el 90,9% respondió que no está de acuerdo con que un medio de comunicación comparta una foto suya si este reportó el caso y el 9,1% dijo que no sabía si la compartiría. Lo anterior es posible que se deba a que ya ha sido recurrente que después de que la imagen de una mujer se expuso a la opinión pública finalmente fue revictimizada, señalada o cuestionada. Las licenciadas en Comunicación Social Mariana Minervini y Ana Pedrazzini comentan que las imágenes en el periodismo no pueden estar alejadas de la finalidad informativa de todo medio, y tienen que aportar información nueva o aclarar lo que se transmite en el texto escrito, además, que, "en algunas ocasiones, pueden transmitir información en forma más efectiva que el mensaje verbal puesto que facilitan una comprensión rápida y directa de las noticias" (Minervini y Pedrazzini, 2004, p. 3).

En la nota sobre el feminicidio de María Alejandra Meriño (de baja repercusión mediática), publicado en *Santa Marta al día*, la imagen principal (ver Imagen 5) es un *collage* de tres fotografías. La primera es de la pareja en un momento romántico, la segunda de Meriño y la última de Daniel Gamero, su pareja y victimario.

Las dos primeras fotografías que componen el *collage* no son indispensables en la noticia. La primera, claramente, busca llamar la atención, pero ¿es realmente necesaria? Publicar una fotografía de la víctima y el victimario en un momento romántico lo único que hace es distraer del hecho concreto y puede hacer pensar al lector que "simplemente son cosas que pueden pasar". Por ningún motivo se deben poner estas fotografías, ni romantizar la noticia. En el manual de Castelló y Gimeno (2018) se dice que "nada los disculpa y una fotografía

### Imagen 5 Feminicidio María Alejandra Meriño



Fuente: fotografías tomadas del diario *Santa Marta al día*.

inadecuada puede desvirtuar o endulzar su imagen pública" (p. 70). Asimismo, no es recomendable usar fotografías de la víctima, a menos que se tenga su consentimiento o que este sea dado por los familiares. El asunto es delicado, porque el mal uso de estas podría hacer caer en la revictimización.

Respecto a cómo deberían usarse las imágenes y videos en este tipo de noticias, D. Sanclemente (comunicación personal, 2021) menciona que en las noticias no debe haber reproducción de las víctimas; por el contrario, el medio debe "apoyarse con audios, utilizar gráficas, imágenes de entrevistados que son fuentes como: la defensora de derechos humanos, la secretaria de la mujer; el no uso de planos cerrados que quieran mostrar los golpes con sangre".

Además de estas imágenes de las personas directamente relacionadas con los hechos, en los dos casos de alta repercusión –el de Daniela Quiñones en *El Tiempo* y el de la niña emberá en *Semana*– fue acertado el uso de otras imágenes de apoyo para complementar la información del texto escrito.

La Imagen 6 de *El Tiempo* se utiliza para darle una idea al lector del lugar en donde se encontró el cuerpo de la víctima. La imagen, en este caso, puede o no ser el lugar exacto, pero

**Imagen 6** Los bomberos de Marmato encontraron el cuerpo de Daniela Quiñones tras 48 horas de búsqueda



Fuente: foto tomada del diario *El Tiempo*.

según el manual de Castelló y Gimeno (2018) está bien utilizada, porque es una imagen genérica del lugar de los hechos que no permite localizarlo precisamente.

En cuanto al aspecto del video específicamente, solo la noticia de *Semana* sobre la violación de la niña emberá utiliza dentro de su información, como complemento, esta herramienta. En este caso, el texto escrito es complementado con un video de 3,51 minutos en el que se narra con ilustraciones y sonidos, de una manera bastante explícita, cómo ocurrieron los hechos, además de explicar, a modo de resumen, la situación de los agresores, así como varios testimonios de funcionarios públicos que se pronunciaron frente a lo ocurrido. El manual de Castelló y Gimeno (2018) argumenta que “la vida está conformada también de sonidos y de imágenes y estas, la elección de las cuales muchas veces no es fortuita, tienen que contar con todo el compromiso ético que se pide a las sociedades democráticas” (p. 68).

Además, el mismo manual apunta:

Se tienen que cuidar la medida, los planos, la ubicación, el sonido, la actitud y los gestos en que se presentan las personas (...) No imágenes estereotipadas como por ejemplo mujeres con gestos infantiles, ni sexualizadas, ni gritando, ni en el fondo del plano. (Castelló y Gimeno, 2018, p. 72)

Este video no era para nada necesario. Si bien cuenta con recursos creativos como la musicalidad, las ilustraciones y animaciones, lo único que hace es redundar en lo que se narra en la noticia, solo que de una manera más detallada y específica. ¿Qué podría sentir la víctima al ver este video actualmente o cuando esté mayor?, ¿qué se podría sentir al saber que un acontecimiento que fue traumático terminó por convertirse en una crónica audiovisual?, ¿qué podrían sentir la víctima, sus familiares y toda la comunidad indígena al escuchar los sonidos de la naturaleza entremezclados con los gritos de la mujer violentada y los pasos de los militares? La respuesta podría ser que sí era necesario si tenemos en cuenta que se volvió viral rápidamente en YouTube y el canal de *Semana* aumentó el número de suscriptores. El sensacionalismo efectivamente funciona para atraer audiencia, pero ¿a costa de qué? De todo lo anterior quedan preguntas como las siguientes: ¿qué es lo que realmente quería lograr *Semana* con este video?, ¿el objetivo de la noticia era sensibilizar o impresionar?

## Víctimas, victimarios y reflexión

El lenguaje es una herramienta de comunicación que se vale de palabras para expresar ciertas ideas. Dichas palabras significan lo que las personas y la cultura en la cual están inmer-

sas acuerden que signifiquen. El lenguaje genera realidades y cultura, así como representaciones mentales y sociales. Y los medios de comunicación son un puente para difundir todos estos elementos.

Los medios designan una forma de pensamiento social, es decir, elaboran "representaciones sociales". Según Moscovici (1979), las representaciones sociales son conocimientos que, a la larga, generan comportamiento y comunicación entre individuos. Además, ayudan a tejer hilos y relaciones sociales, y generan una especie de "pacto o consenso".

En este apartado se analizará cómo son estas representaciones y qué piensan algunas de las víctimas de violencia contra la mujer. Las noticias de los casos de Daniela Quiñones, en *El Tiempo*; de la niña emberá, en *Semana*; de María Alejandra Meriño, en *Santa Marta al Día*, y de Salomé Segura, en *La Nación*, en lo que concierne a la representación de la víctima, son muy diversas entre sí. De hecho, cada medio representa cada caso desde las diferentes subcategorías escogidas (empoderada, débil, culpable, neutra).

Es pertinente recordar que el análisis se basó en el manual de Castelló y Gimeno (2018). Uno de los casos es el de Salomé Segura. En la noticia publicada por *La Nación* se presenta a la víctima como débil. Esto se deduce de expresiones como "la pequeña Salomé, quien con su inocencia cautivó el corazón de los habitantes de la región", "raptó del seno de su hogar a la pequeña", "teniendo clara a su presa espera la oportunidad para acecharla". Respecto a la forma en que se presenta a la víctima, asegura el manual: "No se tiene que mostrar a las mujeres como sujetos pasivos o victimizadas, sino que se tienen que presentar de forma natural, como sujetos activos" (Castelló y Gimeno, 2018, p. 71). Lo que sí es importante destacar en la noticia, en el caso del feminicidio a una menor de edad, es su corta edad, el contexto, su infancia, haciendo siempre énfasis



en que los problemas de violencia machista ocurren incluso desde los primeros años de la vida de una mujer.

En el caso de María Alejandra Meriño, el medio decidió mostrar a la víctima como la culpable. Todo el tiempo el periodista insistió en que fue un error, que los dos –ella y su pareja– se amaban y que fue un accidente.

La voluntad de las mujeres no es la causa de la violencia. No se debe culpabilizar a las víctimas, pero en los medios podemos encontrar casos en que se sitúa la carga de la culpa, y por tanto la responsabilidad del asesinato o la agresión, sobre las mujeres, sobre las víctimas. Lo vemos muy a menudo cuando construimos una frase y situamos la idea de que ella había pedido el divorcio justo antes de que él la asesinara o agrediera, o incluso simplemente por mencionarlo. (Castelló y Gimeno, 2018, p. 27)

Para saber cuál debería de ser la forma más adecuada para referirse a la víctima en la noticia, se les ha preguntado directamente a las víctimas de violencia contra la mujer. La mayoría de ellas prefiere ser representada dentro de la subcategoría de neutra. Ello tiene sentido si lo relacionamos con lo que explica la periodista D. Sanclemente (comunicación personal, 2021): "No hay que retratar tanto a la persona víctima de violencia, sino a los hechos como violaciones, acosos, feminicidios, porque es importante preservar la privacidad de esa persona y familia para no caer en vulneración de sus derechos". Además, ser representadas de una manera neutra implica evitarse señalamientos directos, roles que no les corresponden o excesiva atención.

Para entrar a analizar los resultados que se hallaron sobre las representaciones de los victimarios en los cuatro casos, se han seleccionado las siguientes subcategorías: el

hombre enfermo mental (hizo lo que hizo debido a problemas de conducta y en su psique), bajo el efecto de sustancias (hizo lo que hizo debido al efecto de algo externo, afirmando que no es un hábito normal en él), víctima (el hombre es representado como inocente de los cargos que se le imputan), neutro (no se le responsabiliza, pero se acepta que tuvo alguna implicación en el hecho concreto, sin tener que hacer el suficiente énfasis en él como el asesino de la mujer) y feminicida/violador (se acepta absolutamente a lo largo de la noticia que el hombre fue el asesino o el violador de la mujer).

Dos de los medios de comunicación (*El Tiempo* y *Semana*) muestran al victimario como neutro, ya que todavía no se podía afirmar exactamente quiénes habían sido los victimarios, aunque estos hubiesen estado en el lugar de los hechos. Según el manual, "En cuanto a los agresores, sobra decir que siempre habrá que señalar, si procede, su condición de presunto, si lo es, mientras no haya sentencia" (Castelló y Gimeno, 2018, p. 38).

En cuanto a la noticia sobre Salomé Segura en *La Nación*, se muestra al victimario como un enfermo mental, un "monstruo", y al mismo tiempo como alguien que actuó bajo los efectos del alcohol. Estas son algunas de las frases de la nota: "no actuó bajo los efectos de ninguna sustancia alucinógena, simplemente el estado de enajenación en el que se encontraba producto del desmedido consumo de alcohol", "Este desalmado hombre no tiene antecedentes penales, su pasado pocos lo conocen", "Jamás nadie imaginó que ese hombre amable y trabajador se convertiría en el verdugo de la pequeña Salomé", "Sebastián Mielles Betín, quien prestó el servicio militar en el año 2015 y tiene una hija de la misma edad de la pequeña víctima". Dichas expresiones no tienen nada que ver con el hecho real y con las causas estructurales. Los hombres que asesinan o violan son hombres comunes y corrientes, más frecuentes de lo que pensamos. Según el manual,

Hay medios que destacan características de los agresores que se corresponden con aspectos muy comunes y, por lo tanto, dentro de lo que denominamos "normalidad": "Era un buen vecino", "era un buen padre", "un hombre bueno" e incluso "un héroe". (Castelló y Gimeno, 2018, p. 46)

En el caso concreto de María Alejandra Meriño, en *Santa Marta al Día* se quiere hacer pasar al victimario como la víctima, señalando incluso que era una buena persona y que, a pesar de los malentendidos del pasado, él nunca quiso que eso pasara. Respecto a este punto señala el manual:

Esconder o disimular la intervención del hombre con el uso de verbos en forma impersonal o fórmulas que no lo identifican como autor de una agresión o feminicidio contribuye a quitarle la responsabilidad y a mantener los estereotipos que amparan estos crímenes. (Castelló y Gimeno, 2018, p. 42)

Así, queda claro una cosa: en ninguno de los casos anteriores se presenta el autor de los hechos como el feminicida.

Cuando se les preguntó a las víctimas cuál era la sensación que tenían sobre la imagen que las noticias solían mostrar del victimario, la mayoría tuvo una percepción de que al victimario lo suelen representar como un enfermo mental. Esto demuestra, una vez más, cómo los medios de comunicación, en repetidas ocasiones, omiten la responsabilidad del victimario y buscan formas de minimizar el acto de violencia contra la mujer, pues en muchas ocasiones pareciera ser culpa de la misma mujer "histérica" o "provocadora".

El victimario tiene que ser mostrado en la noticia siempre con nombre propio, sin disfrazar las violencias sucedidas, ni usar frases que sigan instando a verle de manera natural, por

ejemplo, y que siempre se ve marcada en los medios, “por celos”. (D. Sanclemente, comunicación personal, 2021)

Si bien es cierto que la noticia no tendría por qué presentar una reflexión, al fin y al cabo se trata de relatar los hechos en sí mismos, para el caso de noticias de violencia contra la mujer se hace indispensable generar una reflexión, entregar cifras y esbozar siempre un contexto sobre lo que pasa en el país.

Se coincide, pues, en que en las noticias de los casos seleccionados no se genera ninguna reflexión que vaya más allá del hecho concreto de violencia contra la mujer. La única noticia que intentó una reflexión fue la que hizo *El Tiempo* sobre el caso de Daniela Quiñones. En esta, el rector de la Universidad EAFIT dice:

...En medio de este momento de dolor hacemos un llamado urgente para no desfallecer en el deber de construir una sociedad en la que se privilegie el respeto por la vida de nuestras jóvenes mujeres, quienes colmadas de sueños e ilusiones buscan contribuir a un mejor país. (Usma, 2020)

Aunque esta reflexión es importante y hace énfasis en la importancia de la construcción de sociedad entre todos, hace falta hablar sobre la violencia estructural: el machismo, tanto en esta noticia como en las demás.

## Conclusiones

A lo largo de esta investigación se ha insistido en el papel clave que tienen los medios de comunicación en la erradicación en las sociedades de la violencia contra la mujer. En este caso, entonces, la prensa escrita colombiana es constructora de

realidades y elemento clave para contribuir al posicionamiento de la violencia machista como un problema social de urgente solución. En ese orden de ideas, se mencionan algunas de las conclusiones fundamentales de la investigación. En primer lugar, y tal vez lo más evidente, el contenido de las cuatro noticias de prensa escrita que se han tomado como muestra se caracterizó por su poca profundidad. La mayoría de las publicaciones se quedaron en los aspectos más básicos de la violencia: los actores involucrados, los detalles de los hechos y las consecuencias judiciales, sin llegar realmente a las causas estructurales de la violencia contra las mujeres.

Sobre lo anterior, también es posible concluir que las noticias que se encontraron más revictimizantes fueron las de *La Nación* y *Santa Marta al Día*, precisamente medios de comunicación más locales y menos consolidados, en comparación con *Semana* y *El Tiempo*. Aun así, *Semana*, utilizando elementos muy creativos como el video, cayó en la revictimización al utilizar sonidos e imágenes explícitas de manera innecesaria. Para el caso de *El Tiempo*, aunque la noticia tuvo algunos elementos que se pueden mejorar, fue el medio que mejor informó el caso, es posible que esto se deba a que la noticia pertenece a No es Hora de Callar, una campaña de *El Espectador* que procura cubrir estos casos con experticia y cuidado. Entonces, es evidente que se hace necesaria en Colombia más especialización por parte de los medios para tratar los casos relacionados con la violencia contra la mujer. Asimismo, hace falta más enfoque de género y diferencial en los manuales editoriales de los medios.

Otra de las conclusiones es que es siempre pertinente escuchar a las víctimas, para saber cómo cubrir, de una manera más eficaz y digna, los casos de violencia contra la mujer. Pues, incluso, la mayoría de las víctimas mencionó que consideraban que los medios de comunicación son revictimizantes a la

hora de tratar los casos y afirmaron que sí es necesario que los periodistas, para abordarlos, se especialicen en temas de mujer y género.

Una de las conclusiones más estremecedora es que, aunque a diario se presentan casos de feminicidios y violaciones, en los medios de comunicación solo algunos son considerados noticiosos, dependiendo de su proximidad, novedad o interés social. Precisamente, para tener un lugar primario en la Agenda Setting, la prensa escrita suele recurrir al sensacionalismo. A través de varios elementos analizados en las noticias (entrada, enfoque, representación del victimario, videos...), se evidencia que el cubrimiento de estos casos en la prensa escrita se asemeja más a la narración de una novela que a un tema informativo. La violencia se convierte en un cuento dramático en el que hay una víctima, un villano (agresor), unos testigos, unos personajes que median en la situación y una consecuencia, que en muchas ocasiones es el feminicidio o la violación.

Finalmente, se deja como herramienta una guía (Anexos A, B y C. Guía para comunicar violencia contra la mujer) que tiene como objetivo presentar algunas recomendaciones para comunicar la violencia contra la mujer de una forma más consciente, profesional y ética, abarcando los elementos anteriormente analizados.

## Referencias

- Calvo, G. y Camacho, R. (2014). La violencia de género: evolución, impacto y claves para su abordaje. *Enfermería Global*, 13(33), 424-439. [http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1695-61412014000100022](http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1695-61412014000100022)
- Castelló, R. y Gimeno, A. (2018). *Manual de estilo para el tratamiento de la violencia machista y el lenguaje inclusivo en los medios de comunicación*. Unió de Periodistes Valencians.

- Círculo de Periodistas de Bogotá. (2006). *Código de Ética* *Círculo de Periodistas de Bogotá*. <https://www.circuloperiodistasdebogota.org/wp-content/uploads/2015/10/codigo-de-etica.pdf>
- David, C. (2020, julio 7). La historia del 'Monstruo' de Garzón. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.co/la-historia-del-monstruo-de-garzon/>
- Estamos Listas. [@Estamoslistas]. (2020, agosto 20). *¿De qué hablamos cuando nos declaramos de hecho en #Emergencia-NacionalPorViolenciaMachista?* [Infografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CEF2IGZJfP-/>
- Fundación Feminicidios Colombia. [@feminicidioscolombia]. (2020, octubre 16). *163 víctimas de feminicidio* [Gráfico]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CGaPGBLDz3u/?igshid=www.kglwvdpn23>
- Gómez-Upegui, S. (2020, julio 12). *¿Qué feminicidios sí son noticia?* Cero Setenta. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/que-feminicidios-si-son-noticia>
- Ley 1257 de 2008. (2008, diciembre 4). Congreso de la República. Diario Oficial No. 47.193.
- López-Calva, L. (2020, noviembre 30). *¿No hay lugar más seguro que el hogar?: El aumento en la violencia doméstica y de género durante los confinamientos por COVID-19 en ALC*. Reliefweb. <https://reliefweb.int/report/argentina/no-hay-lugar-m-s-segu-ro-que-el-hogar-el-aumento-en-la-violencia-dom-stica-y-de-g>
- Minervini, M. y Pedrazzini, A. (2004). El protagonismo de la imagen en la prensa. *Revista Latina de Comunicación Social*, 7(58), pp. 1. <https://www.redalyc.org/pdf/819/81975808.pdf>
- Molina, S. y Porras, L. (2011). *Manual de género para periodistas. Recomendaciones básicas para el ejercicio del periodismo con enfoque de género*. Repositorio Temático Universidad de Costa Rica. <https://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/jspui/handle/123456789/70>
- Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Huelmul.

- ONU Mujeres Colombia. (s.f.). *Tipos de violencia contra las mujeres*. <https://colombia.unwomen.org/es/como-trabajamos/fin-a-la-violencia-contra-las-mujeres/tipos-de-violencia#:~:text=La%20violencia%20sexual%20es%20todo,su%20relaci%C3%B3n%20con%20la%20v%C3%ADctima>
- ONU Mujeres. (2011, noviembre 22). *16 medidas para poner fin a la violencia contra las mujeres*. <https://www.unwomen.org/es/news/in-focus/end-violence-against-women/2011/16-steps-policy-agenda>
- ONU Mujeres (2020, junio 3). *Informe anual 2019-2020*. <https://www.unwomen.org/es/digital-library/publications/2020/06/annual-report-2019-2020>
- Organización Mundial de la Salud (OMS). (2013). *Comprender y abordar la violencia contra las mujeres*. [https://oig.cepal.org/sites/default/files/20184\\_violenciasexual.pdf](https://oig.cepal.org/sites/default/files/20184_violenciasexual.pdf)
- Pérez, E. (2001). La violencia contra la mujer en la prensa. *Revista Latina de Comunicación Social*, 4(44). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=962841>
- Redacción SMAD. (2020, junio 9). La muerte de María Alejandra: un desenlace de una relación llena de conflictos. *Santa Marta al día*. <https://santamartaaldia.co/la-muerte-de-maria-alejandra-un-desenlace-de-una-relacion-llena-de-conflictos/>
- Río, J. del (2000). *Teoría y práctica de los géneros periodísticos informativos*. Editorial Diana
- Rodríguez, V. (1990). *Manual de redacción*. Ediciones Paraninfo, S. A.
- Semana. (2020, junio 28). ¡Qué dolor! *Semana*. <https://www.semana.com/nacion/articulo/violacion-de-nina-embera-la-historia-del-crimen-y-habla-comandante-que-denuncio/682623/>
- Serrano, P. (2009). *Desinformación. Cómo los medios ocultan el mundo*. Ediciones Península.
- Usma, L. (2020, junio 17). Lo que se conoce sobre la muerte de la estudiante Daniela Quiñones. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/quien-era-daniela-quinones-la-estudiante-asesinada-en-caldas-507940>



Vallejo, C. (2005). *Representación de la violencia contra las mujeres en la prensa española (El País/El Mundo) desde una perspectiva crítica de género. Un análisis crítico del discurso androcéntrico de los medios* [Tesis de doctorado, Universidad Pompeu Fabra]. Archivo digital. [http://www.dissoc.org/recursos/tesis/Tesis\\_Vallejo.pdf](http://www.dissoc.org/recursos/tesis/Tesis_Vallejo.pdf)

## Anexos

### Anexo A. Guía para comunicar violencia contra la mujer. Elaboración propia



## GUÍA PARA COMUNICAR LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER

Debemos conocer cuáles son los elementos que desde un punto de vista ético-profesional constituyen una correcta información al público en esta materia. Estos elementos pueden analizarse en cada una de las fases del proceso de comunicación.

### RECOMENDACIONES

#### OBTENCIÓN DE LA INFORMACIÓN: FUENTES

1. ¿Hay información con todos los puntos de vista del tema?
2. ¿Las mujeres y voces minoritarias se incluyen?

- Se deben evitar los testimonios de personas cercanas a la víctima y poco conocedoras de la realidad de los hechos, aunque provengan del vecindario o sean familiares.
- Sería más enriquecedor mostrar testimonios de profesionales en materia jurídica, psicológica, policial, colectivos de mujeres, etc.

#### TRATAMIENTO DEL LENGUAJE ESCRITO: TÍTULOS Y ENTRADILLAS

1. ¿Realmente el título y la entradilla hacen énfasis en lo que sucedió o solo distraen al lector de lo que debe saber?
2. ¿Desde el título y la entradilla se deja claro quién es la víctima y quién el victimario?


- Tanto en el titular como en la entradilla se debe procurar poner como foco la agresión contra la mujer. No hace falta poner ninguna información que pueda distraer del hecho.
- Debemos difundir de forma clara quién es la víctima y quién es el agresor. Una mujer no "ha muerto", un hombre ha asesinado a una mujer.

#### TRATAMIENTO DEL LENGUAJE ESCRITO: ENFOQUE DE LOS HECHOS



1. ¿Cuál es el objetivo aparente/explicito de la noticia?
2. ¿Se propone informar, llamar la atención, concientizar, entretener?
3. ¿Tiene este tema impacto diferente en hombres y mujeres?

- No se debería reducir la comunicación al acto de violencia sino analizar el hecho en su contexto y darle seguimiento.
- La cobertura incompleta de la violencia de género alienta la impunidad a favor de los agresores y conduce a una nueva victimización de las mujeres agredidas.
- En la noticia debe haber cifras, datos, enfoque de género y diferencial.

## Anexo B. Guía para comunicar violencia contra la mujer. Elaboración propia.

RECOMENDACIONES	
 <p><b>TRATAMIENTO DEL LENGUAJE ESCRITO: CAUSAS</b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. ¿Realmente se está hablando de las causas estructurales del problema?</li><li>2. ¿Es una oportunidad para recoger información y tratar el tema de género?</li></ol>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Siempre se debe hacer énfasis en que los casos de violencia de género no son situaciones aisladas, sino un problema generalizado que afecta a muchas mujeres. Es un fenómeno estructural, una manifestación de las relaciones de poder históricamente desiguales entre mujeres y hombres que ha arraigado en nuestra cultura. La causa de la violencia de género es el machismo y la desigualdad.</li></ul>
 <p><b>TRATAMIENTO DEL LENGUAJE ESCRITO: REFLEXIÓN GENERAL</b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. ¿La noticia recoge cifras importantes sobre la violencia contra la mujer en general?</li><li>2. ¿Propone soluciones y brinda información práctica que contribuye a la equidad de género?</li><li>3. ¿Provocó debate público?</li><li>4. ¿El debate permitió avanzar en la claridad de la información relativa a los derechos de las mujeres?</li></ol>	<ul style="list-style-type: none"><li>• La noticia debe generar interés social, esto no implica que pueda justificarse el morbo. En todas las noticias sobre violencia de género se puede aportar información útil de a dónde acudir en caso de una agresión, por ejemplo, las líneas de atención, y así conocer los recursos de apoyo y protección existentes, ya que es importante que mujeres que se encuentren en las mismas condiciones sean conscientes de que están en una situación peligrosas y de que no están solas.</li></ul>
 <p><b>TRATAMIENTO DEL LENGUAJE ESCRITO: VÍCTIMAS</b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. ¿Aparecen representadas las mujeres?</li><li>2. ¿Se está considerando su opinión?</li><li>3. ¿El lenguaje es inclusivo o sexista?</li><li>4. ¿La mujer es mostrada realmente como un sujeto de derechos o es mostrada solo en relación del victimario?</li><li>5. ¿Se está cayendo en estereotipos al representar a la mujer?</li></ol>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Debemos rechazar los estereotipos, pues no existe una imagen "tipo" de la mujer víctima, cualquiera puede serlo.</li><li>• Las víctimas de la violencia de género no pertenecen a ninguna clase social, forman un grupo heterogéneo. No son mujeres poco formadas, ni poco inteligentes, ni poco valientes. Tampoco es una cuestión asociada a condiciones de pobreza, marginalidad, o migración. Estos son estereotipos erróneos. Aunque vale la pena revisar el machismo en términos de interseccionalidad, pues ciertas condiciones sí hacen que la violencia sea más latente.</li><li>• También es un estereotipo la creencia de que las mujeres maltratadas no abandonan al agresor porque ellas no quieren. Se debe saber que existen múltiples y complejas circunstancias.</li></ul>

## Anexo C. Guía para comunicar violencia contra la mujer. Elaboración propia.

RECOMENDACIONES	
 <p><b>TRATAMIENTO DEL LENGUAJE ESCRITO: VICTIMARIO</b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. ¿Realmente se está tratando al agresor como el responsable de los hechos o se están enmarcando sus acciones como hechos aislados?</li><li>2. ¿Se están divulgando sus antecedentes judiciales de ser el caso?</li><li>3. ¿Se están comunicando las consecuencias que habría para el agresor?</li></ol>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Con la prudencia propia del respeto a la presunción de inocencia del autor de los hechos hasta que haya sentencia firme, hay que identificar claramente el comportamiento del agresor, cuya conducta nunca tiene justificación, así como las consecuencias de sus actos.</li><li>• También se debe comunicar las consecuencias para el agresor. Si se representa de modo continuado una imagen más clara de la condena del agresor, previsiblemente tendrá más miedo y respeto hacia ese tipo de acciones, aunque sea solo por sus consecuencias.</li></ul>
 <p><b>TRATAMIENTO DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL: IMÁGENES/VIDEOS</b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. ¿La imagen o video recurre a elementos sensacionalistas que puedan revictimizar a la mujer?</li><li>2. ¿Realmente es necesario lo que estoy mostrando?</li><li>3. ¿La imagen/video que está allí podría representar a otras mujeres?</li></ol>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Revisar si todos los elementos utilizados en la noticia (la música, el video, las imágenes, el lenguaje, los efectos, los testimonios, etc.) contribuyen a una cobertura responsable y respetuosa o si dramatizan la información.</li><li>• Respetar la identidad y el dolor de la víctima. Esta no puede ser mostrada sin su permiso ni en el momento de tensión emocional.</li><li>• Si es una menor de edad, no se debe difundir su imagen. Se deben intentar mostrar imágenes más generales, con las que varias mujeres puedan sentirse identificadas. Por ejemplo: imágenes de mujeres en una manifestación.</li><li>• No poner la típica imagen de la mujer violentada o en posición de sumisión.</li></ul>

# Montajes judiciales en el marco de la persecución política a líderes sociales del departamento de Antioquia<sup>1</sup>

*Simón Hernández Barrera\**  
*Luisa Fernanda Guiral Cano\*\**  
*Hugo Andrei Buitrago Trujillo\*\*\**

**Resumen:** el asesinato sistemático de líderes sociales es una problemática que crece conforme pasan los días y sigue sin resolverse en el país. Sin embargo, este no es el único mecanismo utilizado para la disuasión de

---

<sup>1</sup> Los investigadores construyeron un reportaje titulado “Liderazgo social en Antioquia: una sentencia anunciada” (Hernández y Guiral, 2022), el cual tiene como base las historias y testimonios de algunas víctimas de montajes judiciales.

\* Comunicador social-periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB).

\*\* Comunicadora social-periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB).

\*\*\* Comunicador social-periodista y doctor en Historia. Docente titular de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB).

los ejercicios de liderazgo. El montaje judicial, que consiste en privar de la libertad a una persona bajo acusaciones y testimonios falsos, se convirtió en una estrategia para mantener el control político en las comunidades.

El presente trabajo de investigación pretende visibilizar y narrar casos específicos de víctimas de montajes judiciales, comprobados o en desarrollo, que se hayan presentado a partir del año 2002 y hasta el 2021. Además, tiene otros fines, como exponer las repercusiones que trae este delito a todos los actores implicados, poniendo en discusión otros elementos como lo son: las implicaciones de la pérdida de la libertad, las garantías de reparación ineficientes por parte del Gobierno y la inoperancia de la justicia.

**Palabras claves:** Montaje judicial, Líder social, Detención arbitraria, Detención injusta, Crimen de Estado, Derechos humanos.

## Introducción

El asesinato sistemático de líderes sociales en el país es un problema creciente y, hasta la fecha, sin resolución. Desde la firma del proceso de paz se han registrado alrededor de 442 ejecuciones a manos de actores armados (Osorio, 2020). Las garantías y protocolos de seguridad que ha proporcionado el Gobierno han sido ineficientes para salvaguardar la vida de las víctimas. A raíz de la inoperancia de las autoridades surgen muchas preguntas respecto al papel que ha jugado el Estado en relación con los grupos criminales, pues, si bien no son autores directos, sí comparten la responsabilidad de las muertes, teniendo en cuenta su incapacidad para evitarlas.

La aniquilación de los ejercicios de liderazgo comunitario no solo se da por medio del homicidio, la privación de la libertad

también se ha configurado como una estrategia de disuasión para mantener el control. Es por esta razón por lo que esta investigación pretende visibilizar y narrar casos específicos de víctimas, comprobados o en desarrollo, que se hayan presentado entre el año 2002 y el 2020, un periodo de tiempo que agrupa dos momentos importantes en el país: la política de seguridad democrática, ejecutada durante el Gobierno del expresidente Álvaro Uribe Vélez, y el proceso de paz llevado a cabo entre el Gobierno de Juan Manuel Santos y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Además, otro de los fines es exponer las repercusiones que ha traído este delito a todos los actores implicados, poniendo en discusión otros elementos como lo son: las implicaciones de la pérdida de la libertad, las garantías de reparación ineficientes por parte del Gobierno y la inoperancia de la justicia.

A partir de lo planteado, esta investigación pretende responder a la siguiente pregunta: ¿cómo narrar, por medio de un ejercicio periodístico, la manera en que los montajes judiciales, ejecutados a partir del año 2002 y hasta el 2020, han sido utilizados como herramientas de control para descomponer el trabajo comunitario que realizan los líderes sociales en el departamento de Antioquia?

Durante el 2004, Alfredo Correa de Andrés, un ingeniero y sociólogo que adelantaba investigaciones sobre el desplazamiento forzado en los departamentos de Bolívar y Atlántico, fue capturado por el Departamento Administrativo de Seguridad (DAS). Se le acusó por el delito de rebelión y por pertenecer a las líneas de las FARC. Mientras intentaba probar su inocencia, Correa de Andrés fue asesinado por un sicario en Barranquilla. Tiempo después se demostró que todo se trató de una alianza entre el DAS y el Bloque Norte de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) para hacer un montaje en contra del sociólogo (Semana, 2019).

María Luisa Niño, docente e integrante del Congreso de los Pueblos, fue detenida en el 2005 por el DAS, quien la acusó de concierto para delinquir y rebelión. Salió finalmente de la cárcel en 2006 por ausencia de pruebas. Un caso similar a este es el de Jorge Eliécer Gaitán Hernández, estudiante de Derecho de la Universidad Surcolombiana de Neiva, quien fue capturado en 2011 y acusado de los mismos delitos que Niño. El joven era líder estudiantil y participaba del movimiento Marcha Patriótica. Recobró la libertad después de 42 meses, cuando la Fiscalía no pudo probar su culpabilidad (Colombia Informa, 2015).

En el marco del Paro Nacional Agrario que se llevó a cabo en 2013, el Gobierno de Juan Manuel Santos señaló que en estas movilizaciones se creó "el cartel de los vándalos" (Medellín y Martínez, 2016). Andrés Sepúlveda, el *hacker* que está encarcelado por realizar interceptaciones a las negociaciones de paz en La Habana, reveló que el 95% de las personas que fueron encarceladas en la marcha eran inocentes, todo se había tratado de un montaje por parte de la Policía.

Se aprecia que los casos de montajes judiciales registrados no son simples hechos aislados, todos comparten un elemento en común: su objetivo era disuadir los ejercicios de liderazgo que desempeñaban las víctimas en sus comunidades; en suma, los procesos de captura fueron irregulares y bajo condiciones injustas que violaban los derechos de los acusados.

La información que se tiene actualmente sobre el tema es superficial, pues los medios de comunicación no han abordado con profundidad los casos de montajes judiciales. El periodismo se ha concentrado en cubrir otro tipo de violaciones como las ejecuciones extrajudiciales. A raíz de lo anterior, los hechos relacionados con la privación injusta de la libertad no cuentan con la suficiente visibilidad ante la opinión pública.

Es por esta razón por lo que esta investigación tiene como objetivo general analizar, por medio de un ejercicio periodístico, el funcionamiento de los montajes judiciales como herramien-



tas de control y disuasión políticos en contra de los líderes sociales del departamento de Antioquia.

Para dar cumplimiento a lo anterior, se trazaron cuatro objetivos específicos: 1) identificar las razones que han motivado los ataques en contra de líderes sociales en el departamento de Antioquia, por medio de montajes judiciales por parte del Estado y grupos armados; 2) describir las actuaciones de los entes investigadores, acusadores y de justicia en los casos de líderes sociales de Antioquia víctimas de montajes judiciales; 3) exponer las implicaciones que traen a las víctimas y al Estado un montaje judicial; 4) visibilizar casos específicos de líderes sociales de Antioquia víctimas de montajes judiciales a causa de su trabajo con la comunidad.

## ¿Por qué es importante hablar de montajes judiciales en contra de líderes sociales en un país como Colombia?

Los ejercicios de liderazgo dentro de las comunidades cobran un valor determinante para la construcción de sociedades más democráticas. A través de la participación y la apropiación del territorio se hace posible que los sujetos que habitan estos espacios reconozcan su rol como ciudadanos activos, responsables de las acciones encaminadas a la transformación social de las condiciones de desigualdad, pobreza o exclusión. De esta manera, la participación comunitaria se configura como una amenaza para el control político, ya que otorga poder al pueblo: a las clases y grupos oprimidos, las cuales, por medios de esfuerzos en conjunto, obtienen metas compartidas. Por esta razón, el exterminio de los actores que inciden en el cambio social es una herramienta efectiva para mantener el control.

Los medios de comunicación del país han centrado su mirada hasta el momento en los asesinatos de líderes sociales.

A estos se les suman las denuncias por detenciones arbitrarias y condenas injustificadas en contra de los mismos actores, aunque la falta de visibilidad de estos últimos casos ha puesto a las víctimas en una posición desventajosa. Por esta razón, la investigación busca exponer estos casos y analizar las implicaciones que tienen los montajes judiciales para la vida de los afectados y las comunidades donde ejercían su labor.

Además, la importancia del tema radica en un factor determinante: los montajes judiciales son crímenes de Estado, es decir, el principal garante de derechos acaba convertido en el victimario de un delito. Con la narración y visibilización de las historias que se abordarán la investigación aportará a su entendimiento y alentará a involucrar a la opinión pública en un tema que compete a todos los ciudadanos. Igualmente, este ejercicio podrá generar una mejor rendición de cuentas y mayor transparencia en la vida pública.

El diseño metodológico es de orden cualitativo: aborda el contexto histórico del problema, sus antecedentes, el panorama actual y presenta los casos reales de víctimas de montajes judiciales del departamento. Los resultados encontrados serán plasmados en un ejercicio periodístico.

Para propósitos del proyecto, el género periodístico con el cual se concretarán los resultados de la investigación es el reportaje, debido a la riqueza de sus características narrativas e informativas. Así mismo, se abordarán las denuncias registradas en medios de comunicación e informes oficiales durante el periodo de tiempo establecido, además, se tomarán como insumo principal las entrevistas realizadas a las víctimas.

Las herramientas de recolección de información fueron elegidas a partir de los objetivos específicos de la investigación. Se propusieron dos: 1) rastreo informativo y consulta documental de denuncias de montajes judiciales en Antioquia y 2) entrevistas semiestructuradas a las víctimas identificadas y a expertos en defensoría de derechos humanos y asuntos

jurídicos. A partir de la información que se preveía encontrar por medio de las herramientas de recolección, se diseñó una matriz de análisis para organizar la información hallada, de tal manera que cada asunto pudiera ser abordado de manera individual, para finalmente llegar a las conclusiones generales.

Es importante conocer qué significa el término de montaje judicial. Para fines de este trabajo, se tomará en cuenta la definición que presenta Néstor Corredor en su artículo "Falsos positivos judiciales en Colombia; lo judicial en función de lo político", quien plantea que este mecanismo

[...] consiste en asignar a un ciudadano determinado una cantidad de supuestos delitos, de tal suerte que dicho sujeto sea judicializado y posteriormente encarcelado. De la misma forma, este ciudadano es presentado ante la opinión pública nacional como un asiduo criminal, acabando con su nombre y su imagen pública. (Corredor, 2018, p. 4)

Antes de continuar, es necesario aclarar el concepto de *líder social*, el cual es definido por el Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP, 2019) como una persona que "cuenta con reconocimiento de su comunidad por conducir, coordinar o apoyar procesos o actividades de carácter colectivo que afectan positivamente la vida de su comunidad, mejoran y dignifican sus condiciones de vida o construyen tejido social" (p. 8).

Teniendo en cuenta que el trabajo que adelantan los líderes dentro de sus comunidades puede ser una amenaza para las estructuras del poder, la privación de la libertad es una alternativa para descomponer las iniciativas gestadas en las comunidades. Se busca entorpecer su labor mediante mecanismos como detenciones injustas, detenciones arbitrarias o condenas. Es necesario saber la diferencia entre los dos tipos de detenciones mencionadas:

La detención es injusta cuando un individuo ha sido privado de su libertad y posteriormente, mediante sentencia absolutoria o su equivalente es exonerado o absuelto, siendo esta situación generadora de un daño que un individuo no está en el deber jurídico de soportar. (Prato, 2016, p. 27)

La detención arbitraria, por su parte, se define como la privación ilegal de la libertad, la cual no respeta las garantías procesales ni sustanciales del individuo en cuestión (Prato, 2016). Es decir, en ambos casos la privación de la libertad es ilegítima, con la diferencia de que en la detención injusta existe respeto por el debido proceso, mientras que en una detención arbitraria se violan los derechos del individuo detenido. Estos dos mecanismos se ejecutan con dos fines: paralizar momentáneamente las actividades llevadas a cabo por el líder social o sabotear su trabajo de manera permanente, buscando que el actor implicado sea condenado.

Por otra parte, los montajes judiciales entran en lo que se denomina crimen de Estado, el cual define Tony Ward (2013) como “la desviación organizacional por parte de agencias del Estado que involucra la violación de derechos humanos” (p. 65). El Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado (Movice, 2020) plantea unas características que ayudan a identificar una violación estatal:

- Son actos generalizados que se cometen contra una gran cantidad de víctimas, ya sea por la cantidad de crímenes o por un solo crimen contra muchas víctimas.
- Son actos sistemáticos que se realizan de acuerdo a un plan o política preconcebida, lo que permite la realización repetida de dichos actos inhumanos.

- Son cometidos por las autoridades de un Estado o por particulares, que actúan respaldados por dichas autoridades, con su tolerancia o complicidad.
- Están dirigidos contra la población civil por motivos sociales, políticos, económicos, raciales, religiosos o culturales.

A partir de las definiciones expuestas, se aclara que este estudio se centrará en analizar cómo los montajes judiciales son mecanismos disuasorios del ejercicio comunitario que realizan los líderes sociales del departamento de Antioquia, y abarcará el periodo 2002-2020. Esto con el fin de aportar a la consolidación de una sociedad colombiana más democrática, transparente y comprometida con la restauración de un tejido social fuerte, que respalde el empoderamiento ciudadano. De esta manera, será el reportaje<sup>2</sup> el género periodístico que servirá para concretar los resultados de la investigación.

[...] el reportaje es el relato como historia de vida, para el que se precisa saber captar el fondo de la verdad de la historia, introducir a los personajes principales con el mismo afán que a los secundarios. Es documentarse y barajar cuantas vertientes puedan considerarse de interés para el conocimiento de la historia. Y es reflejar con el tono y la emoción en su punto, los tonos y las emociones del trozo de vida que se relata. (Parrat, 2003, p. 12)

Visibilizar los casos de las víctimas de este tipo de crimen es una tarea que va más allá de un ejercicio periodístico superficial que propenda solo por la exposición de historias de

---

<sup>2</sup> Para conocer más detalles sobre el reportaje remitirse a Hernández y Guiral (2022).

vidas aleatorias. Por el contrario, se trata de asumir con responsabilidad el compromiso de poner bajo la lupa las formas de accionar del Estado y entregar los insumos necesarios para que las personas puedan discernir por su cuenta si realmente las estructuras de poder les garantizan sus derechos.

La responsabilidad social del periodismo se materializa, principalmente, cuando se construyen los mensajes informativos desde una perspectiva de los derechos humanos, es decir, cuando aplicamos el enfoque de derechos. Significa exponer, concitar el interés, atraer la mirada, propiciar la vigilancia y el escrutinio de la población respecto del cumplimiento o no de los derechos de las personas. (Abad, 2013, p. 20)

Finalmente, con este ejercicio no se busca realizar ningún tipo de activismo, solo dar a conocer un flagelo que no ha tenido la suficiente visibilización y que ha coartado la labor de muchos líderes en sus comunidades.

## Sobre liderazgo político y efectos del trabajo comunitario

El tejido social de Colombia no solo se ha fragmentado por las acciones violentas de los grupos armados que han amenazado la seguridad e integridad de la población. El Estado también carga con la responsabilidad del sentimiento de terror generalizado producto del conflicto. La credibilidad de las instituciones poco a poco se fue deteriorando, hasta el punto de configurar una sociedad que, en lugar de sentirse respaldada por la autoridad, se siente amenazada por esta. Frente al abandono estatal, la inequidad social y la vulneración sistemática de derechos humanos, se han contrapuesto esfuerzos individuales o en

conjunto, con el fin de mejorar las condiciones de vida y exigir garantías para las poblaciones más vulnerables del territorio.

De esta manera, los líderes sociales se han configurado, de acuerdo con la definición de la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (ACNUDH, 2019), como defensores de derechos humanos que trabajan por promoverlos o protegerlos, y, además, son reconocidos por la actividad que desempeñan. Esta figura cobra un valor determinante para la transformación social, en especial, en escenarios que requieren de la movilización ciudadana para provocar el cambio, pues funcionan como ejes articuladores de los esfuerzos comunitarios.

No obstante, los planteamientos de otros expertos apuntan a ideas que van en contravía de la definición propuesta por Naciones Unidas. Leyder Perdomo, abogado especialista en Derecho Constitucional y defensor de presos políticos, considera que no es lo mismo hablar de líderes sociales que de defensores de derechos humanos, pues, si bien un defensor de derechos humanos es considerado un líder social, no todos los líderes sociales defienden derechos humanos (L. Perdomo, comunicación personal, 25 de septiembre, 2020).

La diferencia entre ambas figuras se puede entender a partir de la práctica, dado que existen muchos casos en que las acciones de los mal nombrados "líderes sociales" persiguen propósitos clientelistas, es decir, se usa la gestión de recursos en beneficio de una comunidad solo como una fachada del intercambio extraoficial de favores en beneficio de un partido político (L. Perdomo, comunicación personal, 25 de septiembre, 2020).

"La defensa de los derechos humanos se debe hacer para que el Estado no los vulnere o los garantice, aunque eso suponga hacer denuncia o anteponerse a las medidas corruptas del sistema" (L. Perdomo, comunicación personal, 25 de septiembre, 2020). A partir del planteamiento de Perdomo, se

puede intentar dilucidar por qué el liderazgo social resulta tan incómodo para las estructuras de poder, puesto que la defensa y representación de los derechos humanos implica, en muchos casos, enfrentar al poder establecido, lo que puede conllevar un riesgo alto de ser criminalizado.

Según las cifras documentadas por el Comité de Solidaridad con los Presos Políticos (CSPP, 2019), entre enero de 2012 y el 15 de julio de 2019 fueron judicializadas 249 personas defensoras de derechos humanos. Es decir, el promedio por año fue de 33 personas, una cada 11 días.

Estas cifras son alarmantes, porque dejan en evidencia la criminalización reiterativa del Estado a los defensores de derechos humanos. Además, el informe *Criminalización de la defensa de los derechos humanos: la judicialización a defensoras/as de la tierra, el territorio, el medio ambiente y la paz* (CSPP, 2019) expone que el uso indebido del derecho penal en contra de estos actores obedece precisamente a razones relacionadas con su trabajo o al contexto en el que se desempeñan:

1. Contra quienes ejercen un liderazgo ambiental o pertenecen a organizaciones sociales que plantean reclamos relacionados con el acceso a la tierra y la defensa del territorio y el medio ambiente (...).
2. Quienes promueven y participan en el ejercicio del derecho a la protesta social, particularmente en los llamados paros agrarios, en la Minga por la Vida, el Territorio, la Democracia y la Paz, y en protestas contra proyectos minero-energéticos.
3. Aquellas personas que defienden la salida política del conflicto armado y promueven la implementación del Acuerdo de Paz, particularmente los programas relacionados con la reforma rural integral y la sustitución de cultivos ilícitos. (p. 12)



Entre los tipos de defensores de derechos humanos más afectados se encuentran los líderes ambientales, que representan el 74% de las personas judicializadas. Un hecho que no debería sorprender, teniendo en cuenta que, en su mayoría, las agresiones en contra de los líderes ocurren en comunidades campesinas que se defienden de los grupos armados o de la minería.

Yesid Zapata, encargado del Área de Derechos Humanos del Observatorio para la Protección de los Defensores de Derechos Humanos, sostiene que esto se debe principalmente a que los líderes sociales tienen un sentido de pertenencia muy fuerte por sus territorios, por lo cual se empeñan en prohibir el uso de armas dentro de sus comunidades y trabajan fuertemente en el asunto de los cultivos ilícitos, además, luchan constantemente por las garantías del campesinado.

De esta manera, el quehacer del campesino se vuelve incómodo para agentes que son cercanos al Gobierno o para este mismo. Por ejemplo, los líderes que luchan en contra de la minería, en pro del bienestar de los recursos hídricos, se vuelven un factor incómodo para multinacionales que se quieren usufructuar de todo esto, por lo que la Fiscalía entra ahí como el ente que judicializa y que trata de silenciar a estos defensores. (Y. Zapata, comunicación personal, 2019)

Ahora, la defensa del territorio o del medio ambiente no es el único ejercicio de liderazgo que resulta incómodo y, por tanto, atacado. Las movilizaciones sociales también se convirtieron en un foco para llevar a cabo detenciones arbitrarias. Varios sectores de la sociedad y las autoridades están estigmatizando y criminalizando a quienes salen a la calle a protestar en contra de la injusticia y la violencia.

En el Paro Nacional del 21 de noviembre de 2019, de acuerdo con el informe *Protestas sociales y uso excesivo de la*

*fuerza en Colombia* (Organización Mundial Contra la Tortura [OMCT], 2020), la Fiscalía General de la Nación y la Policía Nacional comenzaron una campaña mediática de señalamiento y estigmatización a los protestantes, la cual:

[...] se llevó a cabo a través de distintas acciones como la detención de personas que promovían abiertamente la participación en el paro nacional, la eliminación de propaganda sobre ejecuciones extrajudiciales e invitaciones al paro, y la realización de 35 diligencias de allanamiento y redadas. (p. 20)

Adicionalmente, la OMCT (2020) plantea que se identificaron cuatro prácticas que son reiterativas durante una protesta: 1) el uso desbordado del mecanismo de la detención en contra de personas que se encuentran en la movilización o están cerca de ella; 2) no se cumple con el debido proceso del Traslado por Protección, pues las personas deben ser entregadas a un familiar y no ser llevadas directamente al centro destinado; 3) se presentan tardanzas en presentar a las personas detenidas antes las autoridades competentes que deben definir su situación; 4) el uso de fuerza en las detenciones, pues se han presentado denuncias de tratos humillantes y de agresión física durante estos procedimientos.

Siguiendo la misma línea, los estudiantes se convierten en una población que padece significativamente la criminalización y estigma de la movilización social. En repetidas ocasiones han sido señalados de pertenecer a grupos subversivos como el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y las FARC, o simplemente se les relaciona con la delincuencia común.

En 2019, según cifras del informe *¡Paz, ni en el horizonte! Crisis humanitaria, liderazgos en riesgo e incumplimiento del Acuerdo de Paz en Antioquia* (Corporación Jurídica Libertad y Coordinación Colombia-Europa-Estados Unidos, 2020), se

registraron 147 detenciones arbitrarias. Este número puede subir, pues se les impidió a defensores y abogados realizar seguimiento de varios casos. De igual manera, siguiendo los datos presentados por la Corporación Jurídica Libertad y Coordinación Colombia-Europa-Estados Unidos (2020), “Los actores que ejercieron el mayor número de vulneraciones al derecho a la protesta social en Medellín, durante las movilizaciones del 2019, fueron la MEVAL y el ESMAD, quienes actuaron por fuera de sus funciones” (p. 102). Lo que reitera el alto grado de responsabilidad del Estado en este tipo de acciones, que atentan contra las libertades de quienes buscan defender los derechos humanos.

Por otra parte, los líderes que resultan más amedrentados por los montajes judiciales son los que pertenecen a las Juntas de Acción Comunal (JAC) y Juntas de Administración Local (JAL). Las acciones de este tipo de defensores se centran principalmente en impulsar la participación comunitaria y trabajar por las garantías que permitan el mejoramiento de la calidad de vida de sus comunidades.

Más allá de presentar cifras que terminan siendo números etéreos, es pertinente darles rostros a algunos casos y exponerlos para ilustrarlos mejor. En el año 2019, de acuerdo con el Banco de Datos de Derechos Humanos, DIH y Violencia Política (CINEP, 2023), cuatro líderes sociales pertenecientes a JAC de veredas del municipio de Anorí fueron capturados por el Ejército Nacional, el Cuerpo Técnico de Investigación (CTI) y la Seccional de Investigación Judicial (SIJIN). Darío Valdés, Ferney Calle, Luz Fernández y Rodrigo Arango fueron detenidos por agentes del Estado sin ningún motivo. Finalmente, dos de ellos, Darío y Rodrigo, fueron dejados en libertad por falta de argumentos. Por su parte, Luz y Ferney fueron recluidos en centros penitenciarios bajo la siguiente afirmación de la Fiscalía: “los grupos insurgentes adoctrinan por medio de los

presidentes de las juntas de acción comunal para conseguir más adeptos y en Anorí todos sus habitantes son muy afines a los grupos guerrilleros" (CINEP, 2021).

Lo tratado en este apartado deja en evidencia cómo el ejercicio del liderazgo social resulta tan incómodo para el poder, produciendo así una clara persecución y continuos ataques contra los defensores de derechos humanos.

## La ley: de aliada a adversaria de la comunidad

Hablar de crímenes de Estado lleva a una ineludible paradoja. Desde la ley se enmarca la obligación de la administración por ser la principal garante de los derechos de todas las personas, sin ningún tipo de distinción. No obstante, la naturaleza de estos delitos es problemática, dado que el principal responsable de velar por los derechos de los miembros de la sociedad se convierte en la figura opresora que arremete contra estos.

Según el análisis del Movice (2020) respecto a los hechos victimizantes de la base de datos de *Colombia nunca más: crímenes de lesa humanidad*, se considera que:

[...] buena parte de los crímenes contra los movimientos sociales y populares en Colombia obedecen a intereses políticos y económicos de grandes grupos nacionales e internacionales. Bajo este contexto, esta es una violencia sociopolítica y estatal que no nace producto del conflicto armado interno, sino que es una causa originaria del conflicto.

Los ataques tienen efectos sociales que van más allá de los perjuicios en las víctimas. La descomposición del trabajo comunitario afecta el tejido social e incluso las condiciones de vida de las comunidades en las cuales el líder ejerce sus

actividades. Normalmente, los lugares donde ocurren este tipo de afectaciones son territorios en donde confluyen intereses de actores externos por el control de tierras, los recursos naturales o la población civil. A partir de estos aspectos se explica por qué el ejercicio del liderazgo social resulta tan incómodo para las estructuras del poder, puesto que sus acciones usualmente están encaminadas hacia la protección del medio ambiente, el fortalecimiento de la democracia, la veeduría ciudadana y la exigencia de los derechos humanos.

Frente a las acciones emprendidas por los líderes, su exterminio no es el único mecanismo de ataque. Los montajes judiciales realizados por los agentes estatales, o por particulares que actúan con complicidad o tolerancia del Estado, se han convertido en acciones reiterativas. Edwin Osorio Rodríguez, abogado especialista en Derecho Administrativo y magíster en Educación, define un montaje judicial como "hacer pasar por real una situación de manera formal que materialmente no lo es" (E. Osorio Rodríguez, comunicación personal, 2020).

Según el experto, los montajes judiciales pueden darse por dos motivos. El primero hace referencia al actuar antijurídico de un servidor público, es decir, cuando un juez se sale intencionalmente del correcto proceder. El segundo motivo es producto de un error inducido por los mismos sujetos que se encuentran involucrados en el proceso (E. Osorio Rodríguez, comunicación personal, 2020).

Retomando la idea de que el montaje judicial es un crimen de Estado, es importante señalar que el origen de este término se enmarca dentro del conflicto armado, un escenario en el que se evidencia, de manera sistemática, la criminalidad estatal y aparece la figura del enemigo interno.

El enemigo interno se refiere a una visión ampliada de la Doctrina de la Seguridad Nacional, que en un primer momento se refería a las guerrillas insurgentes, pero después incluyó a sindicalistas, defensores de derechos humanos, líderes socia-

les y cualquier persona que propagara ideas en contra de los ideales de la sociedad nacional promovida por Estados Unidos.

En Colombia encontramos una figura muy cercana en la política de seguridad democrática promovida durante el Gobierno del expresidente Álvaro Uribe Vélez. En el Plan Nacional de Desarrollo 2002-2006 se define como “el ejercicio de una autoridad efectiva, que sigue las reglas, contiene y disuade a los violentos y está comprometida con el respeto a los derechos humanos y la protección y promoción de los valores, la pluralidad y las instituciones democráticas” (Presidencia de la República de Colombia, 2003, p. 18).

El enemigo interno es una figura que funciona para ilustrar la persecución política de la cual han sido víctimas los líderes durante décadas. Frente a este panorama, encontramos que Antioquia es el departamento con más demandas por privación injusta de la libertad. Según los datos entregados al periódico *El Tiempo* (Justicia, 2020) por la Agencia Nacional de Defensa Jurídica del Estado, Antioquia suma en los últimos 29 años 1.909 casos activos de las 26.397 demandas por esta causa en contra del Estado.

Osorio Rodríguez sostiene que, si hoy se pagaran todas las sentencias, en caso de ser aprobadas, el país quedaría desfondado y entraríamos en una hiperinflación. Para él, toda persona que pueda probar que fue víctima de un montaje judicial debe ser reparada por el Estado, pero además insiste en que este problema debe atacarse desde la raíz a través de la pedagogía y la severidad en la norma, para que los servidores públicos entiendan su rol en la sociedad y no se corrompan.

En contraste con lo anterior, en Colombia se promulgó la Ley 734 de 2002 por la cual se expide el Código Disciplinario Único, que dicta las normativas que deben guiar la labor de los servidores públicos del Estado. Entre los principios presentes en dicha ley está la reiteración de su deber de

Cumplir con diligencia, eficiencia e imparcialidad el servicio que le sea encomendado y abstenerse de cualquier acto u omisión que cause la suspensión o perturbación injustificada de un servicio esencial, o que implique abuso indebido del cargo o función [y de...] Tratar con respeto, imparcialidad y rectitud a las personas con que tenga relación por razón del servicio. (Ley 734, 2002, art. 34)

De acuerdo con datos arrojados por la revista *Noche y Niebla* del CINEP (2017), entre los principales responsables que figuran por violaciones a los derechos humanos por persecución política, abuso de autoridad e intolerancia social, desde julio hasta diciembre de 2017, están la Policía, el Ejército y, en menor medida, la Fiscalía General de la Nación, con un total de 394 agresiones, siendo Antioquia el segundo departamento más afectado.

Ahora, en el marco de una detención arbitraria resultan afectados varios derechos fundamentales como: el derecho a la libertad, derecho a la integridad física, moral y psíquica, derecho a la honra y a la dignidad. De igual manera, otros aspectos se ven inmersos en esta problemática y están directamente relacionados con los deberes vinculados a las garantías judiciales y la protección judicial, pues el debido proceso se ve transgredido cuando se presenta una privación injusta de la libertad a causa de una captura que se salga de los lineamientos determinados por la ley.

De acuerdo con el documento oficial *Privación injusta de la libertad: entre el derecho penal y el derecho administrativo* de la Agencia Nacional de Defensa Jurídica del Estado (2013), se pueden presentar cuatro tipos de situaciones referentes a la privación injusta de la libertad:

1. Legal y justa, como sería el caso de una captura declarada legal que tiene como consecuencia la imposición de

la medida de aseguramiento privativa de la libertad y la posterior condena del infractor. Este es el modelo que no genera responsabilidad estatal.

2. Ilegal: la que se presenta cuando la captura no se llevó a cabo con observancia de los requisitos legales y da origen a responsabilidad por funcionamiento defectuoso de los órganos estatales, como la Policía o el CTI. Esta situación genera responsabilidad estatal por falla del servicio.
3. Injusta: la que da origen a responsabilidad cuando la Fiscalía no es capaz de demostrar plenamente la responsabilidad penal del privado de la libertad. Esta actuación genera un daño antijurídico para quien la padece debido a que se configura uno de los títulos de imputación de responsabilidad estatal a título de falla del servicio o daño especial.
4. Legal e injusta: la que se presenta cuando los fiscales y jueces imponen la medida de aseguramiento con el cumplimiento estricto de los requisitos legales, pero, en el curso del proceso el imputado, acusado o condenado, resulta absuelto. (p. 14)

Con el fin de ilustrar lo anterior, la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH, 2016) impuso una sentencia en contra del Estado colombiano a raíz de las detenciones arbitrarias en contra de Ana Teresa Yarce, María del Socorro Mosquera Londoño y Mery del Socorro Naranjo Jiménez en medio de la Operación Orión, en San Javier, llevada a cabo en 2002. De acuerdo con la decisión, se demostró que las tres mujeres fueron acusadas de pertenecer a las milicias guerrilleras a partir de pruebas basadas en rumores públicos, por lo que su detención “se efectuó incumpliendo el marco normativo interno colombiano al momento de los hechos y no se contó con una motivación suficiente para justificar su detención” (CIDH, 2016, p. 55). En este caso se ven entonces los conceptos de *privación de la libertad injusta e ilegal*.



Ahora, el aspecto agravante en el caso de Yarce, Mosquera y Naranjo es que adelantaban labores de liderazgo social, pues se convirtieron al instante en un blanco de los paramilitares. Tanto así que en el año 2004 fue asesinada la señora Ana Teresa Yarce. Adicionalmente, ellas y sus familias fueron víctimas del desplazamiento forzado, perdiendo todos sus bienes y viviendas, debido a que el Estado les negó, al salir de sus territorios, el registro y una debida asistencia.

Por otro lado, uno de los tantos derechos que se ven afectados debido a las detenciones arbitrarias es el de la protesta social. De acuerdo con cifras de la Agencia Nacional de Defensa Jurídica del Estado publicadas por el periódico *El Tiempo* (Justicia, 2020), el año en el que se presentaron más demandas por privaciones injustas de la libertad fue en 2016, con 2.268, en el marco del paro agrario que tuvo lugar entre los meses de mayo y junio. De igual manera, de acuerdo con el informe *El desgobierno del aprendiz. Autoritarismo, guerra y pandemia* (Plataforma Colombiana de Derechos Humanos, Democracia y Desarrollo [PCDHDD] et al., 2020), en el contexto de las movilizaciones sociales que tuvieron lugar entre noviembre de 2019 y febrero de 2020 se llevaron a cabo 1.477 detenciones arbitrarias que contaron con irregularidades durante el proceso.

De acuerdo con Yesid Zapata, encargado del Área de Derechos Humanos del Observatorio para la Protección de los Defensores de Derechos Humanos, los montajes judiciales son actos que se volvieron comunes en las movilizaciones sociales. Al mismo tiempo, afirma que “los sectores que resultan más afectados por este tipo de violencia son el campesino y el minero, pues resultan ser comunidades marginadas y excluidas que se encuentran en medio de la presencia de grupos armados” (Y. Zapata, comunicación personal, 07 de septiembre, 2020). Al mismo tiempo, el “Informe sobre el nivel de riesgos de las y los líderes sociales y comunales de Antioquia. ¡Para que la paz no nos cueste la vida, hagamos posible la paz!”, de la Coordinación

Colombia Europa Estados Unidos (CCEEU, 2018), plantea que los sectores más vulnerables son el campesinado, el minero y el ambiental, debido a que existen intereses particulares de por medio.

Finalmente, en el contexto de un montaje judicial los derechos fundamentales de las personas que ejercen liderazgo social sufren afectaciones que, a su vez, terminan padeciendo sus familias y la misma comunidad a la que pertenecen.

## Montajes judiciales, un crimen de Estado en el que perdemos todos

El primer derecho que ve afectado la víctima cuando se alude al concepto de *montaje judicial* está relacionado con la pérdida de la libertad. Sin embargo, la ausencia de libertad no es la única consecuencia de una detención injusta. Detrás de un montaje judicial hay una serie de implicaciones en las que se ven inmersos los ámbitos social, económico, familiar y personal de la víctima. Asimismo, hay otros actores que se ven indirectamente perjudicados por este tipo de crimen de Estado, tales como la familia del detenido, la comunidad en la que ejercía sus procesos de liderazgo y el mismo sistema estatal, pues, más allá de las pérdidas en materia de indemnización, su credibilidad y autoridad se ven disminuidas.

Ahora, teniendo como punto de referencia a las víctimas de un montaje judicial, desde el punto de vista del derecho colombiano se determinó una clasificación de la naturaleza de los daños que son tenidos en cuenta a la hora de otorgar una reparación. En primer lugar, se encuentran los perjuicios patrimoniales o materiales, que están directamente relacionados con el factor económico de las personas. En este grupo están incluidos el daño emergente y el lucro cesante:

[...] los perjuicios materiales se reconocen en la modalidad de daño emergente, como aquellos gastos en que con ocasión de la privación injusta de la libertad la persona incurrió, y en la modalidad de lucro cesante, como aquello dejado de percibir por la persona mientras se encontraba privada de la libertad. (Prato, 2016, p. 60)

En otras palabras, el daño emergente alude a los gastos que tuvo la víctima durante su proceso judicial, por ejemplo, los honorarios pagados al abogado, el dinero que pagó la familia para realizar visitas mientras la persona estuvo encarcelada, los cambios de domicilio a raíz del suceso o la inversión en profesionales para el tratamiento de los daños psíquicos producidos. Por su parte, el lucro cesante apunta a los ingresos que dejó de recibir el afectado, debido a que su actividad laboral se detuvo y se vio imposibilitado para continuar produciendo recursos económicos.

En un segundo lugar están los perjuicios extrapatrimoniales o inmateriales, cuyos daños no se pueden medir a partir de dinero, la indemnización en este concepto actuaría como un compensatorio, pues

[...] otorga a aquella [persona] un bien que le ayuda a aliviar su pena, sin que sea relevante que la indemnización sea o no dineraria, [...] es decir un bien que le ayude a mitigar su pena y sufrir en las mejores condiciones posibles la alteración emocional producida, y permitir así que cese o se aminore el daño ocasionado. (Henao, 1998, p. 231)

Teniendo en cuenta lo anterior, dentro de este grupo se identifican distintas clases de perjuicios: el moral, el fisiológico, a la vida de relación, alteración a las condiciones de existencia y el daño a la salud. Respecto al perjuicio moral, el Consejo de

Estado (2010) determinó que hace referencia a las incomodidades y sufrimientos por los que tuvo que pasar la persona que fue detenida injustamente. En cuanto al daño fisiológico, consiste en aquellas circunstancias en las que se pueden afectar las funciones fisiológicas de la persona, impidiéndole la realización de actividades cotidianas o de placer. Por su lado, la alteración a las condiciones de existencia está relacionada con las situaciones que alteran de manera grave la calidad de vida de quienes demandan. Finalmente, el daño a la salud se refiere a las lesiones físicas o corporales que pueden alterar el derecho a la salud y a la integridad física.

Ahora, es necesario hablar sobre las medidas de reparación que ofrece el Estado como un intento de resarcir los impactos negativos generados a la persona y a su familia. Según lo sugerido en la Sentencia del 28 de agosto de 2014 del Consejo de Estado, con el fin de brindar igualdad en el reconocimiento de los perjuicios ocasionados por el sistema estatal en una privación injusta de la libertad se establecieron unas condiciones para determinar los montos económicos de la indemnización:

[...] i) tiempo durante el cual se extendió la privación de la libertad, ii) las condiciones en las cuales se hizo efectiva la privación de la libertad. Esto es, si se cumplió a través de reclusión en centro carcelario o detención domiciliaria; iii) la gravedad del delito por el cual fue investigado y/o acusado el sindicado; iv) la posición y prestigio social de quien fue privado de la libertad. (Consejo de Estado, 2014)

Adicional a lo anterior, se definieron unos criterios relacionados con el tiempo de permanencia en un centro penitenciario, para así fijar el valor de la indemnización que se debe otorgar a la víctima directa y a quienes resultaron afectados durante el proceso.

Si bien hablamos de una víctima directa, esta no es la única que sufre los estragos de un crimen de Estado, pues su familia también resulta padeciendo las consecuencias de un montaje judicial de una manera muy evidente en los diferentes ámbitos de la vida.

Al indagar en los casos elegidos para el presente trabajo de investigación, se hallaron los efectos negativos que afrontaron los seres queridos de los sujetos criminalizados. Carlos Morales, líder de la Corporación Acción Humanitaria por la Convivencia y la Paz del Nordeste Antioqueño (CAHUCOPANA), estuvo preso durante ocho meses, acusado por homicidio y porte ilegal de arma. Este hombre expresa que, “a parte del infierno que viví mientras permanecí encarcelado, los paramilitares amenazaron a mi familia. Mis hijos perdieron el año. Fue algo muy complejo, algo muy serio que nos marcó la vida” (C. Morales, comunicación personal, 04 de agosto, 2020).

Por su parte, la vida de Ancisar Morales, líder comunitario y exconcejal del municipio de San Francisco, cambió radicalmente a partir del montaje judicial del que fue víctima. Hoy se encuentra en prisión domiciliaria cumpliendo una condena de cinco años por tráfico de estupefacientes y uso de menor de edad para comisión de delitos. “Mi finca quedó en completo abandono. Allá había cultivos de frijol y yuca. Yo no puedo trabajar ya, por lo que ahora nos sostenemos con las ayudas que nos da mi papá, amigos y de Familias en Acción” (A. Morales, comunicación personal, 17 de agosto, 2020).

Para Geidy Paola Rodas Tabares, esposa de Morales, la detención de este fue un golpe devastador para su familia, no solo porque era él quien sostenía el hogar, también por el impacto que esto ocasionó en sus hijas: “[...] no es fácil que a tu esposo se lo lleven así y te dejen con dos hijas. Tuve que hacerme cargo del hogar haciendo fiambres, pero eso no me alcanzaba. Todo ese tiempo fue un infierno” (G. Rodas, comunicación personal, 01 de octubre, 2020).

Otro caso de un líder criminalizado es el de Gabriel Bocanumenth o Rollo, como es conocido. Este abogado y líder estudiantil de la Universidad de Antioquia declara que los daños que sufrió por los montajes en su contra van más allá de haber perdido la libertad en tres ocasiones: "el problema también fue que los medios de comunicación me calumniaron. Mi familia empezó a ser tachada de delincuente. Además, mi mamá, al verme en esas circunstancias, se afectaba mucho y su salud se deterioraba" (G. Bocanumenth, comunicación personal, 23 de agosto, 2020).

Estos testimonios dejan en evidencia cómo la familia de quienes son víctimas de un montaje judicial termina afectada desde diferentes ángulos. Por un lado, el factor económico se ve perjudicado, pues hay una disminución considerable en los ingresos. A los allegados de la víctima, además, se les empieza a estigmatizar, hasta el punto de recibir amenazas de grupos armados. Finalmente, el ámbito psicológico sufre daños graves, debido a que la detención de un ser querido genera sentimientos de estrés, ansiedad, incertidumbre e incluso depresión, siendo los niños los más golpeados por este tipo de situaciones.

Ahora bien, hay un tercer afectado con este tipo de crímenes: el Estado. De acuerdo con la Constitución Política de Colombia (1991),

Son fines esenciales del Estado: servir a la comunidad, promover la prosperidad general y garantizar la efectividad de los principios, derechos y deberes consagrados en la Constitución; facilitar la participación de todos en las decisiones que los afectan y en la vida económica, política, administrativa y cultural de la Nación; defender la independencia nacional, mantener la integridad territorial y asegurar la convivencia pacífica y la vigencia de un orden justo. (art. 2)

No obstante, cuando se da una mirada más profunda y se remite al tema de esta investigación y a los demás crímenes

cometidos por las autoridades, queda la duda de si en realidad el Estado es garante de los derechos de sus ciudadanos. Cuando no es posible velar por los derechos y principios fundamentales, la legitimidad y la institucionalidad estatales están sufriendo un claro detrimento, pues para Luhmann (1995) cuando el poder es violento, es ilegítimo.

De igual manera, cuando la legitimidad del Estado se ve perjudicada al atentarse contra las personas, la democracia también se deteriora. De acuerdo con Yesid Zapata, los líderes sociales trabajan para alcanzar una democracia significativa que no se vea permeada por intereses particulares, por lo que su exterminio implicaría la decadencia de un orden democrático.

Hoy el escenario colombiano es desalentador. De acuerdo con el informe *Criminalización de la defensa de los derechos humanos en Colombia: la judicialización a defensores/as de la tierra, el territorio, el medio ambiente y la paz* (CSPP, 2019), la falta de garantías y la ausencia de medidas efectivas por parte del Estado para combatir esta problemática hacen de Colombia uno de los países más peligrosos del mundo para el ejercicio del liderazgo comunitario, ubicándose Antioquia como el departamento con el mayor número de personas defensoras judicializadas.

Para Leyder Perdomo, abogado especialista en derecho constitucional, la persecución sistemática del Estado a opositores políticos obedece a la concepción punitiva que tiene la administración. Esto quiere decir básicamente que “el Estado colombiano tiene una inclinación por resolver sus problemas criminalizando más conductas, incrementando las penas y buscando que las personas vayan a la cárcel por cualquier razón” (L. Perdomo, comunicación personal, 25 de septiembre, 2020).

Cabe anotar que no solo hace falta reevaluar las medidas de sanción adoptadas por los entes judiciales, también es necesario incluir garantías de reparación para las víctimas y sus familias que vayan más allá de la compensación económica.

Para el psicólogo Javier Villa Machado, este tipo de situaciones son muy aflictivas para los involucrados, por lo cual concentran más sus esfuerzos en la defensa de la víctima, que en el reconocimiento pericial de sus sufrimientos.

Es necesario que el Estado implemente medidas de reparación simbólicas y garantías de no repetición, que apunten, además, a la resolución de los daños emocionales de los afectados. Durante décadas, el sistema estatal colombiano ha sido instrumentalizado para perseguir opositores políticos. Ante la inoperancia de los entes administrativos en la resolución a una problemática que parece no detenerse, la pregunta que se hacen los menos resignados es: ¿hasta cuándo?

## Conclusiones

- I. Colombia es uno de los países más peligrosos del mundo para las personas que defienden los derechos humanos. El asesinato de líderes sociales no es la única problemática sin resolver hasta la fecha, los montajes judiciales en contra de estas figuras alcanzan cifras muy altas, inadvertidas por la opinión pública. Las detenciones arbitrarias e injustas, los falsos testimonios y la falta de garantías procesales son agresiones que deben combatir de vez en vez las personas que ejercen labores comunitarias en Antioquia y el resto del país.
- II. Los montajes judiciales en contra de líderes sociales se tornaron en un comportamiento sistemático del Estado colombiano que evidencia la persecución de opositores políticos. De esta manera, la criminalización de los defensores de derechos humanos por parte de las autoridades judiciales se ha configurado como un mecanismo de control y disuasión política sobre los efectos que produce el trabajo comunitario.



- III. En un crimen de Estado como el montaje judicial no solo la libertad resulta perjudicada, principios como la integridad física, moral y psíquica, el derecho a la honra y a la dignidad, y la garantía a la protesta social también se ven obstruidos. Lo anterior deja en evidencia cómo el sistema estatal incurre en una falta antijurídica, en la cual el debido proceso y la protección judicial quedan en entredicho.
- IV. El montaje judicial es un crimen en el que pierden todos. Existe un número elevado de demandas en contra de la administración por privación injusta de la libertad en Antioquia y, bajo la suposición de que todas fueran indemnizadas, habría un ineludible déficit fiscal. La problemática entonces no consiste en eludir el pago de estas reparaciones, sino en cómo impedir que estos actos se vuelvan sistemáticos y en realizar pedagogía sobre el rol que deben cumplir los servidores públicos.
- V. La persona que perdió su libertad bajo un montaje judicial no es la única afectada, su familia se convierte en una víctima indirecta de este crimen. Ambos pueden sufrir perjuicios materiales o económicos, junto con daños morales y psicológicos que hacen que sus vidas sufran un cambio radical. Aunque existe la figura de indemnización, resulta insuficiente. Es necesario entonces que se dé una reparación simbólica y que haya una garantía de no repetición. El dinero nunca va a remediar los daños y de nada sirve si no se evita que este tipo de crímenes de Estado continúen silenciando a tantas voces que buscan alternativas para la defensa de los derechos humanos.

Finalmente, es válido resaltar el papel que juega el reportaje en la labor de darles voz y rostro a las víctimas de flagelos como los montajes judiciales. Con la intención de abordar esta problemática desde varios puntos, se elaboró el texto "Liderazgo social en Antioquia: una sentencia anunciada"

(Hernández, Guiral, 2022), que reúne las historias y testimonios de tres líderes sociales que fueron acusados de crímenes que no cometieron, siendo coartado de esta manera su ejercicio de liderazgo.

## Referencias

- Abad, G. (2013). *La responsabilidad social del periodismo: procesos informativos, debates políticos y ejes de políticas públicas en el contexto de la Ley de Comunicación en el Ecuador*. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3686>
- Agencia Nacional de Defensa Jurídica del Estado. (2013). *Privación injusta de la libertad: entre el derecho penal y el derecho administrativo* [https://www.defensajuridica.gov.co/gestion/publicaciones-andje/Documents/privacion\\_injusta\\_libertad.pdf](https://www.defensajuridica.gov.co/gestion/publicaciones-andje/Documents/privacion_injusta_libertad.pdf)
- Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP). (2017). *Violaciones a los Derechos Humanos infracciones graves al DIHC Noche y Niebla*. pp. 115-281. <https://www.nocheyniebla.org/wp-content/uploads/u1/56/56.pdf>
- Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP). (2019). *¿Cuáles son los patrones? Asesinatos de líderes sociales en el Post Acuerdo*. <https://www.cinep.org.co/publicaciones/es/producto/cuales-son-los-patrones-asesinatos-de-lideres-sociales-en-el-post-acuerdo/>
- Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP). (2023). *Banco de Datos de Derechos Humanos, DIH y Violencia Política*. Banco de Datos del CINEP. <https://base.nocheyniebla.org/casos/161793>
- Colombia Informa. (2015, agosto 13). *[Testimonios] Dos casos probados de 'falsos positivos judiciales'*. <http://www.colombiainforma.info/testimonios-dos-casos-probados-de-falsos-positivos-judiciales/>
- Comité de Solidaridad con los Presos Políticos (CSPP). (2019). *Criminalización de la defensa de los derechos humanos en Colombia:*

*la judicialización a defensores/as de la tierra, el territorio, el medio ambiente y la paz.* FCSPP, PGP, OMCT y COSPACC. <https://co.boell.org/es/2019/12/09/criminalizacion-de-la-defensa-de-los-derechos-humanos-en-colombia-la-judicializacion>

- Constitución Política de Colombia. [Const.]. Artículo 2 de 1991 (Colombia).
- Coordinación Colombia Europa Estados Unidos (CCEEU). (2018). *Informe sobre el nivel de riesgos de las y los líderes sociales y comunales de Antioquia. ¡Para que la paz no nos cueste la vida, hagamos posible la paz!* Calameo. <https://es.calameo.com/read/005072052431829b7b0d5>
- Corporación Jurídica Libertad y Coordinación Colombia-Europa-Estados Unidos. (2020). *¡Paz, ni en el horizonte! Crisis humanitaria, liderazgos en riesgo e incumplimiento del Acuerdo de Paz en Antioquia.* Fundación Sumapaz y Corporación Jurídica Libertad. <https://cjlibertad.org/comunicaciones/Paz%20ni%20en%20el%20horizonte%20V4.pdf>
- Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). (2016). *Caso Yarce y otras vs. Colombia. Sentencia de 22 de noviembre de 2016.* [https://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec\\_325\\_esp.pdf](https://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_325_esp.pdf)
- Corredor, F. (2018). *Falsos positivos judiciales en Colombia; lo judicial en función de lo político.* Academia.edu. [https://www.academia.edu/38156650/Falsos\\_positivos\\_en\\_Colombia\\_.pdf](https://www.academia.edu/38156650/Falsos_positivos_en_Colombia_.pdf)
- Justicia. (2020, abril 14). Demandas por privación injusta de la libertad suman 37 billones de pesos. *El Tiempo.* <https://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/demandas-por-privacion-injusta-superan-los-37-billones-de-pesos-482512>
- Henao, J. (1998). *El daño* (1.ª ed.). Universidad Externado de Colombia.
- Hernández, S. y Guiral L. (2022, enero 27). *Liderazgo social en Antioquia: una sentencia anunciada.* Behance. <https://www.behance.net/gallery/135952025/Liderazgo-social-en-Antioquia-una-sentencia-anunciada>

- Ley 734 de 2002. (2002, febrero 13). Congreso de la República. Diario Oficial No. 44.708. [http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley\\_0734\\_2002.html](http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0734_2002.html)
- Luhmann, N. (1995). *El poder*. Editorial Anthropos.
- Medellín, M. y Martínez, S. (2016, mayo 31). "Yo no soy uribista, ni más faltaba": hacker Andrés Sepúlveda. *El Espectador*.
- Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado (Movice). (2020, enero 20). *Qué son los crímenes de Estado*. Movimiento-devictimas.org. <https://movimientodevictimas.org/que-son-los-crimenes-de-estado/>
- Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (ACNUDH). (2019). *Acerca de los defensores de derechos humanos*. <https://www.ohchr.org/SP/Issues/SRHR-Defenders/Pages/Defender.aspx>
- Organización Mundial Contra la Tortura (OMCT). (2020). *Protestas sociales y uso excesivo de la fuerza en Colombia: un análisis desde la lente de la prohibición de la tortura*. Comisión Colombiana de Juristas. <https://www.coljuristas.org/documentos/tmp/Protestas%20sociales%20-%20CCCT%20OMCT%20Junio2020.pdf>
- Osorio, M. (2020, junio 13). Estos son los líderes asesinados desde la firma del Acuerdo de Paz. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/colombia2020/pais/estos-son-los-lideres-asesinados-desde-la-firma-del-acuerdo-de-paz/>
- Parrat, S. (2003). Introducción al reportaje. Antecedentes, actualidad y perspectivas. Universidad de Santiago de Compostela. <https://bit.ly/2zeUpkl>
- Plataforma Colombiana de Derechos Humanos, Democracia y Desarrollo (PCDHDD), Coordinación Colombia-Europa-Estados Unidos (CCEEU) y Alianza de Organizaciones Sociales y Afines (Alianza). (2020). *El desgobierno del aprendiz. Autoritarismo, guerra y pandemia*. Ediciones Ántropos Ltda. [https://drive.google.com/file/d/1znVgH2aqFlnkHwdkv7eQsCP\\_5tjlOxb/view?usp=drivesdk](https://drive.google.com/file/d/1znVgH2aqFlnkHwdkv7eQsCP_5tjlOxb/view?usp=drivesdk)

- Prato, L. (2016). *La responsabilidad del Estado por la privación injusta de la libertad en Colombia*. [Tesis de maestría, Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario]. Repositorio Institucional EdocUR. <https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/11505/tesis%20privacion%20injusta%20de%20la%20libertad.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Presidencia de la República de Colombia. (2003). *Política de Defensa y Seguridad Democrática*. Organización de Estados Americanos. <https://www.oas.org/csh/spanish/documentos/Colombia.pdf>
- Semana. (2019, septiembre 17). Los Correa de Andrés no nos consolamos y no nos consolaremos jamás. *Semana*. <https://www.semana.com/nacion/articulo/alfredo-correa-de-andreis-estado-colombiano-pide-perdon-por-asesinato/632230>
- Sentencia del 18 de febrero de 2010. (2010). Consejo de Estado (Mauricio Fajardo, M.P).
- Sentencia del 28 de agosto de 2014. (2014). Consejo de Estado (Jaime Orlando Santofimio, P.P).
- Ward, T. (2013). El crimen de estado y la sociología de los derechos humanos. *Revista Crítica Penal y Poder*, (5), pp. 63-76. <http://revistes.ub.edu/index.php/CriticaPenalPoder/article/view/6230/9954>

# La mutación del periodismo hacia lo performático, la narrativa trascendental en la versatilidad de los cambios

María Clara Medina Cadavid\*  
Érika Jailler Castrillón\*\*

**Resumen:** el periodismo performático busca romper las pantallas para devolverle al oficio la oralidad y el sentipensar. Muestra otra forma de entender lo que pasa en el mundo, a través de un acontecer que se materializa en la presencialidad y utiliza como base la investigación, además de dotarse del *performance* como acto final y del uso de elementos artísticos. Este periodismo cuestiona y afecta en cualquier sentido al espectador, que ya no es pasivo y dialoga con el contenido. Así se genera una conversación distinta entre el contenido y el lector, creando una cercanía en este último a través de los sentidos.

---

\* Comunicadora social-periodista. Apasionada por la creatividad e innovación en la comunicación y el periodismo. Admiradora del arte y la literatura.

\*\* Comunicadora social-periodista. Doctora en Ciencias de la Información y la Comunicación. Docente de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB).

Mediante el análisis de seis *performances* presentados en el primer Laboratorio de Periodismo Performático llevado a cabo en Argentina en 2018, a través de entrevistas con cada grupo de *performance*, se logran establecer los elementos claves de los que se dota este periodismo: la interdisciplinariedad en la construcción del *performance*, el sentipensar generado en el espectador y la forma como se presenta la realidad, construida por sus creadores desde diferentes saberes y entendida de una forma particular por el espectador debido a su contexto y vivencias. Es decir, la percepción sigue en constante construcción y, más importante, se multiplica.

**Palabras clave:** Arte, Interdisciplinariedad, Performance, Periodismo performático, Representación, Sentipensar.

## Introducción

El periodismo nunca creció estrenando soportes, sino reinventando formatos y propuestas narrativas sintonizando su oferta con el tiempo y los hábitos de la vida cotidiana de su época. Los diarios primero, la radio y la televisión después, alcanzaron propulsión periodística mucho después de la gala del soporte.

Pablo Mancini

Hay un gran titular para la noticia: “El periodismo está en crisis”. Un cuestionamiento intermitente ha allanado a los medios de comunicación en relación con la forma y contenido frente al reto de la nueva era digital, mientras que no dejan de producir información, en algunas ocasiones inocua, ante el cuestionamiento del espectador. Parece que es urgente debido a la inmediatez. La noticia trae primicias cuestionables en su relevancia, propias de una sociedad líquida y que pierden validez ante un público más crítico.

Dicha sociedad no da pie a la espera y capta contenidos breves e inmediatos. Una dieta en contenido de fácil digestión, diría Bauman (2012): "oraciones en lugar de argumentos elaborados, palabras de moda en lugar de oraciones, fragmentos sonoros en lugar de palabras" (p. 125).

En esta lógica del tiempo breve, los medios han tenido que adaptarse a las formas líquidas y dejar los formatos y contenidos pasados: han debido asimilar y repensar. He aquí entonces un intento desesperado por atrapar al lector, que resulta ser mutable en sus preferencias, de emociones efímeras y modas pasajeras. Así, Mancini (2011) expone que el cambio de los medios surge

porque el contexto en el que operan está cambiando [...] la relatividad de su relevancia fluctúa en función de las prácticas y organización de la audiencia. La relevancia de los productos editoriales depende permanentemente de las instancias de consumo y del contexto de circulación. (p. 17)

Se esperaba que la radio clausurara ante el surgimiento de la televisión, entonces ¿qué se espera del periodismo ante la era digital? No le ha quedado más remedio que, conociendo sus orígenes y valiéndose del mundo actual, comenzar una larga y variable mutación. Se han generado tácticas y estrategias sobre el manejo del ecosistema digital: información cada vez más rápida, digerible y explorable. Sin embargo, ante la convergencia de tanta información en un mismo entorno, ¿logra el periodismo cuestionar al lector y le causa impresiones sabiendo que fluye en una sociedad hiperestimulada, hiperculta e hipercrítica?

Es en este contexto en el que el periodismo performático se presenta como una herramienta, hasta ahora de prueba y error, para atravesar las cuestiones que se derivan de la transformación digital que ha cambiado la manera de contar las cosas. La oralidad como propuesta podría volver a ser protagonista, de



igual forma que lo fue antes de la imprenta. Según la revista *Anfibia* y el proyecto cultural Casa Sofía, organizaciones que convocaron al público en 2018 en Argentina para participar en el Laboratorio de Periodismo Performático, este nuevo proyecto periodístico “no busca una solución. Quiere profundizar ese camino que ya está en marcha, pensar la comunicación como un artefacto mutante y capaz de crear nuevas situaciones. Recurre al arte para encontrar herramientas que le permitan construir esos artefactos innovadores” (Laboratorio de Periodismo Performático, 2018a, párr. 1). Concretamente, intentan definir al periodismo performático, según sus palabras, como “Un animal salvaje [...] y no queremos domesticarlo: venimos a dejarte un plato de comida en el umbral” (párr. 8). Se busca entonces generar un encuentro con el otro de manera distinta, ya que, como anuncia su lema, “la palabra ya no tiene poder”.

¿Y por qué no tiene poder? Se supone que la palabra está llena de sentido y es coherente con el tema del texto. Se comunican ideas y el lector las capta, está informado. Si el texto le causó interés, puede buscar más información para complementar lo que sabe, pero se queda allí. La palabra ya no tiene poder porque el sentir se ha ocupado de esto a través de la presencialidad en el *performance* y el juego de los elementos artísticos. No es solamente que se comunique una información, es que se sienta en la piel, atravesarla mediante las filiaciones y sentidos, de manera que el impacto sea mayor, sin dejar de verse permeado por la investigación que existe detrás. Estos discursos políticos siempre tienen que ver con todas las personas, aunque no estén conectados directamente con el espectador, los temas fluyen y tienen tantas aristas que en alguna forma convocan una relación con el espectador, ya sea una experiencia personal o una historia conexas. Este tipo de periodismo conlleva una cuota de incomodidad, hay que esperar siempre lo inesperado. Es un periodismo que no solamente realiza una denuncia. Así lo expresa Omar Rincón, periodista y

ensayista en temas de cultura mediática: "¿El buen periodismo es solo aquel que denuncia? No. El mejor periodismo está por venir, y es uno que redescubre su deber hacia la ciudadanía" (Rincón, 2021).

¿Qué busca el Laboratorio de Periodismo Performático? Generar nuevos formatos y maneras para conectar con el espectador o lector, hacerlo partícipe de los temas que se plantea, además de entrever y comunicar la investigación que se realizó como base. A partir de una construcción colectiva interdisciplinaria, se busca apelar a los sentidos del espectador, que se vuelve parte del *performance*. El impacto no está determinado, se comienza a explorar cuando el *performance* cobra vida. Así, la sorpresa se configura como uno de los factores más importantes en este periodismo.

En un primer momento, el Laboratorio de Periodismo Performático convocó a la realización de los *performances* teniendo como marco primigenio y de referencia las temáticas que se mencionarán a continuación. Sin embargo, similar a lo que acontece con la naturaleza de este periodismo, las temáticas mutaron, se transformaron o expandieron, explorando otros diálogos a los cuales referirse. Por lo tanto, los *performances* realizados se circunscribieron en un primer momento a estas temáticas, pero fueron dándose libertades por fuera de estas:

- Política (*Fake News*. Militancias. *Trolls*).
- Trabajo (*Freelancer*. Plataformas. Desempleo).
- Cuerpos (*Cyborg*. Antiespecismo. Deporte).
- Alimentación (Hambre. Transgénicos. Soberanía alimentaria).
- Ciudades (Urbanización. Basura. Gentrificación).
- Afectos (Vínculos. Familias. Amores. Odios).
- Futuros (Distopías. Revolución. Juventudes. Educación).
- Transfeminismos (Géneros fluidos. Identidades. Derechos).
- Medio ambiente (Cambio climático. Activismo. Energía).
- Economía (Pobreza. *Bitcoins*. Capitalismo financiero).

Al encontrarse en una sociedad dinámica y variante, es importante comprender que no necesariamente cada tema a trabajar en el periodismo performático en el futuro debe tener relación con los tópicos expuestos anteriormente. La sociedad vive una mutación constante, así como lo hace el periodismo performático.

Durante cuatro meses, realizando encuentros semanales, el laboratorio propició una construcción de saberes en el momento en que, como un encuentro interdisciplinar, reunió y puso en tensión mediante diálogo diferentes conocimientos de periodistas, artistas, *performers*, diseñadores, ingenieros, gestores culturales, comunicólogos, etc.

Este encuentro multidisciplinar, junto a la dirección de los tutores Sebastián Hacher, periodista y editor, Cristian Alarcón, escritor, periodista y director de revista *Anfibia*, Sol Titiunik, actriz, docente, directora teatral, dramaturga, directora cinematográfica y asistente artística y, por último, Sol Dinerstein, productora ejecutiva de la revista *Anfibia* y licenciada en artes combinadas, se encaminó hacia la realización de los *performances* *Micropolítica de la supervivencia gorda*, *Sinfonía Big Data*, *Punto de partida*, *Surdelta*, *Laberintos de cristal* y *Con toda la muerte al aire*, en un primer intento de realización de periodismo performático.

## **Micropolítica de la supervivencia gorda. Idea y dirección: Ana Larriel, Rocío Inmensidades**

El *performance* comparte las visiones de personas con cuerpos gordos –y fragmentos y porciones de esos cuerpos– sobreviviendo en un sistema neoliberal magro. Trae voces, genera representaciones, jaquea palabras y hace intervenciones que buscan habilitar nuevos recorridos deseantes sobre los cuer-

pos y nuevas formas de ser gordx en el mundo (Laboratorio de Periodismo Performático, 2018b).

Según Ana Larriel, psicóloga, psicoanalista e integrante del *performance*, este se denomina como una micropolítica debido a que lo que implica son hechos, acciones y gestos cotidianos, síntomas de una sociedad que quiere abiertamente reducir los cuerpos gordos, achicarlos, quemarlos, extinguirlos. Se está dialogando entonces con formas de poder que no quieren que estén bien.

En el *performance Micropolítica de la supervivencia gorda* el discurso sobre la "gordura", en el que se evidencia una relación con el periodismo de inmersión, se deconstruye a través de imágenes narradas y expuestas de cuerpos gordos que han decidido visibilizar y habitar espacios inimaginables en la mente de los espectadores. Cuatro *performers* se ubican en el escenario del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, con nada más que sus cuerpos, su voz (sin micrófono) y su gestualidad. Al comienzo, a la par que se escuchan 20 preguntas, un haz de luz, como ente interpelador, enfoca a diferentes espectadores y los cuestiona: ¿crees que la gordura está asociada a lo insalubre? ¿Alguna vez no fuiste a un espacio público porque tu cuerpo ocupaba mucho espacio? ¿Crees que un cuerpo gordo está siempre disponible para relacionarse sexualmente? ¿Crees que es justificable el abuso por la condición de gordura? ¿Te relacionaste sexo-afectivamente con una persona gorda?

Tras estas preguntas retóricas, hubo una interpelación silenciosa en el Haroldo Conti y los cuatro *performers* –Ana Larriel, Rocío Inmensidades, Jael Caiero y Pabli Balcazar– se manifestaron con su cuerpo como lienzo. Iban vestidos de negro y buscaban unicidad, enaltecían la sensualidad a través de transparencias y mallas, mientras eran objeto de las miradas en el auditorio (Imagen 1). Se produjo entonces lo que denominan una conferencia performática, basados en una investigación

### Imagen 1 Performance Micropolítica de la supervivencia gorda



Fuente: fotografía obtenida de Laboratorio Periodismo Performático (2018b).

desde las perspectivas médicas y psicológicas –una tipificación de la Organización Mundial de la Salud (OMS) frente a los cuerpos gordos, la historia del origen del índice de masa corporal (IMC) originado por la pregunta (descontextualizada para la época y labores actuales) ¿cuál es el peso mínimo que debe tener una persona para soportar la jornada laboral en una fábrica?– y, por último, el término biopolítica acuñado por Michel Foucault, el cual refiere los cálculos que rigen la vida y transformación humana para que el cuerpo se explique desde un discurso que pasa por reproducirse, nacer y morir, hasta la salud y la enfermedad.

Por otro lado, desde las perspectivas artística, estética y narrativa, se generó una historia que impactó, debido a su exposición dada por los sucesos de la vida íntima por los que tuvo que pasar una *performer* en relación con su cuerpo gordo,

además de tejerse con experiencias previas a personas que se habían sentido discriminadas con su cuerpo, recopiladas a través de entrevistas que indagaron acerca del estereotipo de belleza que se concibe en la historia.

## Sinfonía Big Data. Proyecto Squatters, Gala Lucía y Colectivo Dominio Público

El Colectivo Dominio Público (CDP) está constituido por un grupo de personas que comparten sus diferentes saberes disciplinarios, apoyadas en visiones del mundo como el arte, el *hacktivismo* y el periodismo tecnológico. El CPD impulsó este proyecto que buscaba investigar de primera mano, con testimonios y cuerpos, todo el fenómeno tecnológico y social detrás del *big data*, proponiendo de esta forma "cuestionar los modus-operandi de la manipulación y la construcción de subjetividades que este fenómeno posibilita en el marco de una tensión entre libertad y control que caracteriza nuestros entornos materiales y virtuales" (Anfibia, 2018, párr. 7).

El CDP propone diferentes intervenciones, escenarios, debates y *performances* que representan las relaciones de poder, la sociedad de control y el imaginario de libertad. Son espacios que se entretajan y cuentan, a través de una misma narrativa, cómo la sociedad moderna, por medio del *big data*, ha creado algoritmos, tendencias y redes que "explota(n) los miedos, los deseos conocidos, las ansiedades y los fortalece, nunca los supera" (CDP, 2018).

Es así como *Sinfonía Big Data*, a través de la imagen del panóptico planteada por Foucault –quien lo concebía como un ente de poder, control y dominación–, se inspira para crear un espacio constituido por siete estaciones hiladas por una sinfonía que las recorre de forma omnipresente, reforzada por formatos culturales como la música electrónica, bandas sonoras de

películas o videojuegos, y artefactos de la fauna electrónica como voces de robots de Google, *spams*, virus, entre otros, de allí su nombre: un hilo sonoro que evidencia el poder tecnológico y genera una multiplicidad presente en todos los sentidos estimulados. Este *performance* cuestiona la presencia de los gigantes poderosos que rigen la cultura del mundo a partir de lo digital: Google, Amazon, Facebook, Microsoft y Apple, entre otros. Las estaciones son:

- **Dataísmo:** en este primer escenario el DJ Dionisio de las Galaxias y Esteban Magnani, un periodista del mismo colectivo, se dan a la tarea de ocupar un espacio mediado por la relación con los demás lugares y *performances* pertenecientes a la obra. Ambos entran en acción, el uno aplicando la atmósfera sonora en el espacio y el otro retomando la palabra como elemento que representa estadísticas, informaciones socioculturales tecnológicas relacionadas con el uso del *big data* (ver Imagen 2).

**Imagen 2** Estación: Dataísmo. DJ Dionisio de las Galaxias



Fuente: fotografía obtenida de CDP (2018).

- **Sociedad de control:** este segundo escenario narra, a través de la imagen, cómo toda la cultura de los videos, *gifs*, audios, *software* de reconocimiento, entre otros elementos, controlan y vigilan a los sujetos (ver Imagen 3).
- **Espacio contrapublicitario:** este espacio, que se pensó en colaboración interdisciplinar con el Proyecto Squatters, que trabaja líneas del *artivismo*, buscó resignificar la publicidad y las imágenes que las personas observan en la cotidianidad, dándoles otros sentidos o significados, y trayendo a la luz lo que se suele ocultar tras esos mensajes (ver Imagen 4).
- **“Nuestros mayores enemigos son Facebook, YouTube y el sueño”, dice Reed Hashtings, CEO de Netflix.** El título de este espacio habla, por sí solo, sobre lo violento que puede ser el hecho de querer mantener la mente de las personas siempre entretenida, por ello, en este escenario onírico el principal *performer* es un durmiente que reta el postulado propuesto por el CEO de Netflix y busca poner en jaque a aquel gigante, retándolo mientras duerme, creando monstruos, personajes y mundos posibles que desafían los ya creados por esta plataforma de *streaming* (ver Imagen 5).
- **Disponible:** cuestiona de forma directa cómo se visualiza la imagen del cuerpo. Se observa a Gala Lucía (*performer*) crucificada, con una etiqueta en sus pantalones que dice “Oferta”. Esta imagen busca repensar cómo a través de las redes sociales se venden conceptos y estereotipos. A su vez, dentro del *performance* hay un elemento sonoro (audífonos) que trae a colación la voz de Tamara Tenenbaum, escritora y periodista argentina, quien lee un texto en relación con el tema y que obedece a un tipo de escritura anfibia (ver Imagen 6).



**Imagen 3** Estación: Sociedad de control



Fuente: fotografía obtenida de CDP (2018).

**Imagen 4** Estación: Espacio contrapublicitario



Fuente: fotografía obtenida de CDP (2018).

**Imagen 5 Estación: "Nuestros mayores competidores son Facebook, YouTube y el sueño" (Reed Hastings, CEO de Netflix)**



Fuente: fotografía obtenida de CDP (2018).

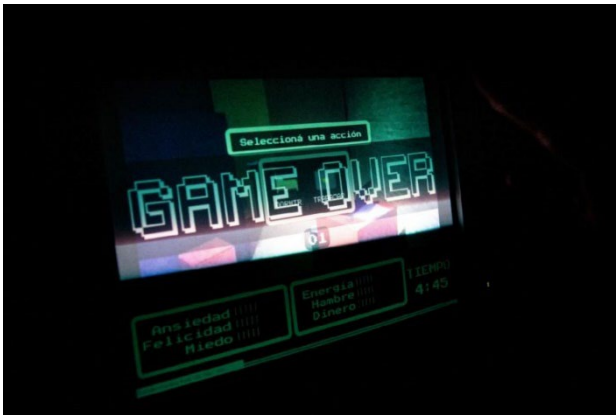
**Imagen 6 Estación: Disponible**



Fuente: fotografía obtenida de CDP (2018).

- **Empresario de sí mismo:** ¿empresario de sí mismo? De sí mismo quizás no, las acciones de este *performer* se ejecutarán a través de comandos de un videojuego accionados por el espectador, quien lleva las riendas de su vida (ver Imagen 7).

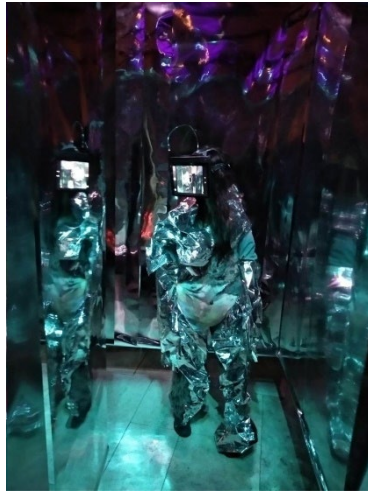
**Imagen 7** Estación: Empresario de sí mismo



Fuente: fotografía obtenida de CDP (2018).

- **Técnicas del yo:** un laberinto de espejos va a envolver los pasillos por los cuales transitan las personas que ven la imagen distorsionada del yo, reflejos que no dialogan con las diferencias de cada sujeto y que los invitan a destacar (ver Imagen 8).

### Imagen 8 Estación: Técnicas del yo



Fuente: fotografía obtenida de CDP (2018).

En la construcción del texto tipo guion la narrativa se ve permeada por cuestionamientos que se hacen a través de datos y detalles, que evidencian la dependencia de la sociedad de los entes digitales que ejercen control, vigilancia y manipulación. En dicha narrativa se le habla al espectador, se presentan situaciones con las cuales se puede identificar y se explica la relación que busca crear este tipo de entes de poder y vigilancia.

La narrativa envuelve al espectador a partir de la gestualidad y la voz del *performer*, que lo imbrica en un espaciotiempo compartido. Existe entonces la posibilidad de una contestación presencial inmediata o no, y directa o no desde el impacto que se genera, lo que no sucede cuando un lector consume un contenido, pues allí no se genera un encuentro presencial con su autor. En el guion se escatiman las pausas, tonos e intenciones de las intervenciones, lo que permite crear un ambiente relacionado con la temática presentada.

## Punto de partida. Colectivo Voces Disidentes

Una periodista, dos educadoras y un licenciado en Artes Electrónicas entrevistan a 20 personas de una de las zonas más golpeadas por la crisis económica argentina, y contrastan sus discursos sobre la meritocracia con las afirmaciones que circulan sobre el tema en la radio y la televisión. Con esos materiales crean un mapa sonoro a lo largo de un túnel oscuro (Laboratorio de Periodismo Performático, 2018c).

**Imagen 9** Performance Punto de partida



Fuente: fotografía obtenida de Laboratorio de Periodismo Performático (2018c).

El público tiene la oportunidad de explorar el túnel e interactuar con los elementos claves de la investigación realizada (ver Imagen 9): cada voz sonora que emite una historia acerca de cómo la inequidad les imposibilita la meritocracia y, por otro

lado, los discursos meritocráticos del Estado que se escuchan. Este *performance* ocurre en un túnel oscuro y la única manera de escuchar las voces disidentes es iluminarlas, es decir, hay sensores que, al entrar en contacto con la luz, activan las voces que se esconden al interior de la oscuridad (todo esto gracias al arte electrónico). El hecho de que el espectador pueda escuchar ambas voces las dota de existencia. Este, además, tiene el poder de contrastarlas. Igualmente, cuantas más personas acerquen su linterna a los sensores que activan las voces, mayor será el volumen de estas. El discurso hegemónico busca acaparar el espacio disponible y los testimonios más íntimos requieren mayor atención, ya que si se dejan de iluminar se desvanecen. He aquí una puja entre discursos por el escenario auditivo.

Por otro lado, existen unas líneas blancas y curvas al interior del túnel que permiten lo opuesto a la oscuridad y rectitud, que es posible asociar con el contexto de la meritocracia en Argentina, que aparentemente se presentaba como una línea recta y de fácil alcance.

A partir de la realización de un marco teórico, el colectivo Voces Disidentes, creado para participar en el Laboratorio de Periodismo Performático, generó esta experiencia a través del arte electrónico, que le apuesta al sentido sonoro y visual para generar una colectividad, aprovechando la tecnología de los sensores y la cercanía para reunir las voces que hacen la diferencia.

Desde lo teórico, hay una cercanía por los autores que se vinculan con las desigualdades sociales, como Pierre Bourdieu, cuya propuesta explica la base teórica de la meritocracia y permite problematizarla, con preguntas como ¿por qué el discurso meritocrático sobrevive en un mundo desigual?, ¿la meritocracia es funcional?, ¿para quiénes lo es?, ¿por qué los sectores populares reproducen el discurso meritocrático, a pesar de sus propias condiciones de existencia?

El contexto se constituye como un factor preponderante en relación con el tema, ya que en la agenda pública predominaba el discurso meritocrático hegemónico del presidente de turno, Mauricio Macri. Al contrastarlo con los ciudadanos, encontraron que avalaban el mismo discurso que reproducía el presidente, pero lograron encontrar esas voces disidentes que evidenciaban lo contrario, no podían reproducir el discurso sistematizado debido a su condición de vida, donde por más que se esforzaran no podían luchar contra un ambiente en el cual no todos tenían las mismas posibilidades, derechos, nexos y bagaje, ni vivían las mismas situaciones complejas.

Al principio del túnel, y antes de entrar a él, se deben evidenciar seis microescenas en las que los *performers* representan cómo la inequidad impide el ejercicio del mérito. Comienzan a iluminarse las voces, una a una, aunque a veces esto sucede al unísono, y cada espectador las interpreta y les da la relevancia que considere.

- **Posiciones:** se ilumina un punto del salón donde está una persona agachada, agotada. Sobre su espalda se encuentra un hombre cómodamente sentado.
- **Oportunidad:** se observan dos lados de una escalera caballete doble: uno completo, en donde una persona sube fácilmente; el otro lado solo tiene dos escalones y una persona intenta subir, pero, a pesar del esfuerzo, no lo logra.
- **Engranaje:** dos *performers* en movimientos continuados sostienen de manera permanente a un tercero.
- **Mío:** cuatro personas forcejean de manera violenta para conseguir una caja negra, pero ninguno lo logra.
- **Meta:** una persona quiere alcanzar un objeto que está a una gran altura y se esfuerza en conseguirlo. Casi lo logra, pero luego el objeto se vuelve a elevar. Se decepciona e

intenta otra vez. Nunca lo va a alcanzar. Se asemeja a la piedra de Sísifo, pero al revés.

- **Voces (escena final):** una persona acerca el oído a la pared y le anuncia al público las características de las voces disidentes. Cuando enciende la luz de una linterna, invita al público a buscar este tipo de voces en el túnel y a escucharlas.

He aquí una de las pocas salidas posibles: la cuestión de lo grupal por encima de lo individual, si se estuviera luchando y construyendo en conjunto por esta misma causa, la situación sería diferente.

Desde la participación y el dinamismo el espectador se deja seducir por el *performance*. De esta manera, al final de la experiencia los espectadores se vieron tan interpelados por lo que sucedió que respondieron al instante las preguntas de corte retórico que les hicieron. Los *performers* se acercaban a algunas personas y les susurraban al oído, lentamente, preguntas acerca de la meritocracia.

La cuota de incomodidad fue pagada en *Punto de partida*. Una pregunta constante respira cerca del espectador y le hace situarse como ente reproductor de esta misma meritocracia, a la par que problematiza los privilegios propios que le propician un atajo cómodo que acepta, pero el eco de las voces disidentes no le dejará estar –tan fácil– en ese pacto de sosiego que se ha dado entre los más poderosos.

## Laberintos de cristal. Daniela Camezzana y Clara Tapia

Durante la experiencia un grupo de bailarinas irrumpió en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires con tejas coloniales transparentes hechas por ellas mismas. Las



### Imagen 10 Performance Laberintos de cristal



Fuente: fotografía obtenida de Laboratorio de Periodismo Performático (2018d).

tejas simbolizaban el techo de cristal de juezas y fiscales para acceder a la justicia, mientras las actrices declamaban los testimonios de esas mujeres recolectados en decenas de entrevistas (Laboratorio de Periodismo Performático, 2018d) (ver Imagen 10).

La Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires se configura entonces como un escenario de discusión, ya que se presta para el debate porque el discurso comienza a forjarse allí. El *performance* pone el foco en los movimientos de mujeres que buscan encontrar su lugar dentro del Poder Judicial. Nace de las impresiones que emergieron en entrevistas sobre lo que sucede con el feminismo en las calles y sobre las resistencias con las que lidian las mujeres dentro del sistema (Laboratorio de Periodismo Performático, 2018d).

Los discursos sobre el feminismo que estaban en auge en el marco político dieron pie a que el tema tuvieran un impacto y una base para su abordaje. Todo comenzó con el tránsito de las *performers*, que generaba múltiples significaciones en relación con el cuerpo mientras recorrían los espacios de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires sorprendiendo al pú-

blico. A la par, las *performers*, mezclando sus voces, relataban un hilvanado de textos narrativos pensados estratégicamente. La tensión se gestaba en la escena en el momento en el que el público se cuestionaba sobre cómo podían narrar y encajar las historias acerca del feminismo en los ambientes judiciales con las experiencias personales de cada sujeto que se encontraba en esos espacios, que circulaba en ese momento por ellos.

El *performance*, a través del lenguaje poético, impacta de forma distinta al espectador, lo invita desde el tacto a comprender la problemática de una forma diferente, pensando el cuerpo como el lienzo para multiplicarlo desde la danza y la materialidad. Así, la teja se configuró como un elemento metafórico de expresión que remite a la fragilidad y la materialidad: el vidrio es un fluido que discurre lentamente y es invisible, pero tiene una consistencia robusta y es tan frágil que al caerse adopta otras formas.

La danza irrumpe en los cuerpos de las bailarinas con las formas en las que, desde lo corpóreo, juezas y fiscales se expresan, sin llegar a ser una mimesis. En esta interpretación de lo corporal existen contrastes que cuestionan y dan pie a la estructuración del *performance*, en el sentido de pensar la suntuosidad del espacio en donde ellas trabajan y la atención a otras mujeres frente a la problemática que parte del feminismo, y la cuestión del lugar de juezas y fiscales en el ámbito judicial, además de la discusión que genera la perspectiva de que algunas poseen privilegios en el ámbito judicial.

El comprometerse solidariamente con una experiencia y tratar de meterse en la piel del otro habla acerca del feminismo. Las mujeres que hicieron de *performers* y que tuvieron como tarea construir una experiencia a partir de los testimonios de otras provocaron en los espectadores –y en ellas mismas– una afectación, debido a la crudeza de los relatos. Esto, en cierta medida, permite deconstruir los laberintos de cristal que, por ahora, están buscando salidas.

## Colectivo Surdelta

El Colectivo Surdelta es un proyecto conformado por dos periodistas, un sociólogo y un grupo de artistas callejeros que fusiona el arte urbano, el periodismo y las ciencias sociales. El arte urbano es su lenguaje, las redes sociales y las calles son el territorio donde disputa el discurso público (Laboratorio de Periodismo Performático, 2018e).

Surdelta se valió de lo que ocurría en la agenda pública para realizar tres *performances* paralelos, los cuales abordaban: las problemáticas de la discriminación de las mujeres en el mundo del fútbol; el derecho al aborto desde la proposición de la vasectomía a los varones, y la excusa de los Juegos Olímpicos de 2018 para que las empresas le facturaran varios millones al Estado, ocultando la situación del país a través del gran evento.

### Ídolas

Surdelta, entrevistando a personalidades del mundo del fútbol, investigó la discriminación de las mujeres. Durante el Mundial intervinieron paquetes de figuritas del álbum para niños, incluyendo en ellas a jugadoras de seleccionados femeninos. Repartieron los paquetes entre los padres que tenían niños pequeños. A los primeros les pidieron que filmaran a sus hijos en el momento de abrirlos: con ese material editaron un video que se viralizó en las redes sociales (ver Imagen 11) (Laboratorio de Periodismo Performático, 2018e).

Se puso en discusión el contexto de la brecha salarial en el fútbol tanto femenino como masculino, además de que se generó un análisis a partir de que la selección alemana se proclamara ganadora del Mundial masculino en 2014 y haber ganado 35 millones de dólares en premios, mientras que en 2015 la selección de fútbol femenina de Estados Unidos ganó

### Imagen 11 Performance Ídolas



Fuente: fotografía obtenida de Surdelta (2018).

el Mundial y recibió 2 millones de dólares, 17,5 veces menos de lo que recibió Alemania.

Hubo un gran impacto en los chicos y las chicas, pues tenían una concepción inocua permeada por la influencia masculina en el fútbol. Ahora también las chicas formaban parte de esta concepción, permitiendo generar diferentes perspectivas desde la población más joven, hasta la más adulta. Por otro lado, hubo bastante acogida en redes sociales. La narrativa fue sutil pero estratégica, interpelar a un público infantil da muestra de los alcances que puede tener este tipo de periodismo, que hace una invitación a otros públicos y formatos, además de permitirle al periodismo performático la entrada al mundo digital.

### Vasectomízate

El mismo grupo imparte un *workshop* de *stencil* a 50 activistas por el derecho al aborto en los días previos al debate de la ley

en el Senado. Juntos organizan una campaña que propone la vasectomía para los varones e inundan las calles de Buenos aires, durante una manifestación de más de un millón de personas, con imágenes de personajes machistas embarazados (Laboratorio de Periodismo Performático, 2018e).

El lugar fue estratégico (ver Imagen 12), así como sucedió en *Laberintos de cristal*. Surdelta estuvo presente con su intervención *Vasectomízate* en el marco de las protestas proaborto en Argentina el 8 de agosto del 2018, que fueron propuestas al tiempo en que se debatía en el Senado la legalización del aborto.

El colectivo buscaba, a partir de esta propuesta, mostrar cómo los varones pueden ser parte de la lucha por la autonomía de los cuerpos. El *performance* se realizó en los alrededores del Congreso, ente encargado de debatir la problemática. Esta es una narrativa que habla desde el lienzo que es el cuerpo, desde las acciones que toman cuestionamientos y los ponen a discutir desde lo estético, pero con base en la investigación del acontecer público.

**Imagen 12** Performance Vasectomízate



Fuente: fotografía obtenida de Laboratorio de Periodismo Performático (2018e),

El público interpelado en este *performance*, gracias a los elementos de registro que Surdelta dejó a través del *workshop*, realizó una exploración digital y artística en la cual se hizo mención del Laboratorio de Periodismo Performático, las temáticas planteadas y el mismo colectivo. De esta forma, esa manifestación gráfica dio pie a la construcción conjunta y a una multiplicidad de conocimientos, ya que había un formato de consignación en el cual se podían reconocer los elementos tratados en el *performance* y ahondar en ellos.

### Inflación olímpica

Su último *performance*, *Inflación olímpica*, fue una intervención frente al Banco Central durante los Juegos Olímpicos de la Juventud en Buenos Aires. Surdelta, junto con un grupo de actores, organizó una "Corrida cambiaria" en la que competían "capitales extranjeros", "fondos de inversión" y "pequeños ahorristas" (Laboratorio de Periodismo Performático, 2018e, párr. 4).

Este *performance* trató sobre la realidad de los jóvenes del país en relación con la precarización laboral, las dificultades para estudiar y un progreso que no se ve. Un Estado que no promueve beneficios, se privatiza y acorrala a los jóvenes. Se realizó una propuesta audiovisual que buscaba explicar los sacrificios padecido por ellos y el contexto que se vivía políticamente en el país, en el que los beneficios se daban a unos pocos (ver Imagen 13). El video muestra el recorrido de un joven que lleva la llama olímpica a través de la ciudad y busca oportunidades, las cuales se ven acotadas por el Estado.

En cuanto a la "Corrida cambiaria", se involucraron tres roles (*performers*): pequeños ahorristas, capitales extranjeros y fondos de inversión. Estos se veían implicados en la especulación del tipo de cambio de divisa en Argentina, en la cual solo unos pocos competidores se podían beneficiar al cambiar dólares con agilidad y lucrarse.

### Imagen 13 Performance Inflación olímpica



Fuente: fotografía obtenida de Laboratorio de Periodismo Performático (2018e).

El *performance* se desarrolló en el marco de los Juegos Olímpicos, que se llevaban a cabo durante una crisis económica y unas protestas sociales recurrentes en todo el país. De esta manera, se beneficiaba un modelo económico que aportaba a grupos económicos concentrados y a sectores financieros fuertes, locales y globales, mientras la situación del país seguía en vilo.

## Con toda la muerte al aire. Idea y dirección: María Eugenia Cerutti y Alejandro Marinelli

El crimen de una mujer en 1955, un asesino que descarta las partes de la víctima en tres puntos de la ciudad de Buenos Aires... Una fotógrafa y un periodista investigan los archivos visuales, sonoros y hemerográficos de un feminicidio emblemático (Laboratorio de Periodismo Performático, 2018f).

De todos los *performances* anteriormente abordados, este el único que se basa en una época y fecha específicas, uno

de los pocos que se va a los anales de la historia argentina y extrae de sus entrañas un empolvado caso, que para su época fue muy polémico y comentado. Un hecho lamentable que levantó el morbo de la sociedad en general y creó una serie de ambigüedades muy complejas de entender en torno a las figuras de víctima y victimario. ¿Quién fue la víctima y quién el victimario?

Esta obra reconstruye, en una zona a techo abierto cerca del lugar en el que se encontró uno de los restos del cuerpo de la víctima, los sucesos acontecidos en Argentina a mediados de 1950. A través de una narrativa visual (ver Imagen 14), dramática y sonora, trae a colación elementos de la época como cartas que defienden al asesino del caso o imágenes de la mujer asesinada, desmembrada, muy difíciles de digerir. Todos estos elementos generan una ambigüedad particular frente al caso en dicha época, pero se traen a la actualidad para repensar la cifra de feminicidios y la génesis del discurso de la "mala víctima".

#### Imagen 14 Performance Con toda la muerte al aire



Fuente: fotografía obtenida de Laboratorio de Periodismo Performático (2018f).



Es por esto por lo que, a partir de una investigación de archivos visuales, sonoros y textuales del feminicidio de Alcira Methyger a manos de Jorge Burgos, una fotógrafa, María Eugenia Cerutti, y un periodista, Alejandro Marianelli, articularon un *performance* en el que dos actores evocaron a la víctima y al victimario, poniendo en tensión todo lo acontecido en torno al caso.

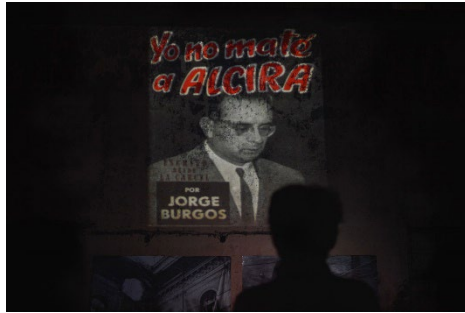
La mayoría de las evidencias, el material fotográfico y la información documental de casos relacionados con el feminicidio, y el material de apoyo para nutrir la investigación, se recogieron durante una visita al Museo de la Policía Federal.

En el espacio de la narrativa visual se observaron elementos como: gigantografías del expediente del caso que cubrían algunas paredes, videos que cartografiaron el recorrido que hizo Jorge Burgos para deshacerse del cuerpo de la que fuera su novia y dos *performers* que representaban claramente a los dos personajes de la obra. En una de las escenas recreadas se pudo ver a un hombre cavando una tumba y a una mujer maltratada por este. Igualmente, se escucharon audios del libro *Yo no maté a Alcira*, escrito por el asesino, en el que narra, a sangre fría y sin pudor, cómo cometió el crimen en aquel febrero de 1955 en Barracas, Argentina (ver Imagen 15).

La experiencia estaba dada para que el público reinterpretara, a través de su cuerpo y el sentir, el espacio en todo este suceso histórico. Llama mucho la atención y suscita en el espectador cuestionamientos, por ejemplo, leer las cartas que defendían a Jorge Burgos.

*Con toda la muerte al aire* parte de la idea de construir narrativas visuales que contribuyan a pensar la sociedad, a contrastar lo vivido con lo que se está viviendo. Es una tensión entre pasado y presente. A partir de esta premisa –tensar el pasado mediante estas narrativas con lo que está pasando en el presente–, se piensa el proyecto como un intento por comprender cómo estos casos aún se perpetúan en la actualidad.

**Imagen 15** Proyección del libro *Yo no maté a Alcira*, de Jorge Burgos



Fuente: fotografía obtenida de Laboratorio de Periodismo Performático (2018f).

## Consideraciones finales

A partir del análisis de las entrevistas realizadas a los integrantes de los seis *performances*, se pudo determinar que los elementos que tiene en cuenta para su desarrollo el periodismo performático son:

### Mutación del periodismo performático en su desarrollo

La propuesta del Laboratorio de Periodismo Performático en Argentina en 2018 mutó a medida que se desarrollaba. Fue necesario reescribir muchos apartes, tal como sucede en los textos. El proceso tenía tres momentos: tutorías, ensayos y presentación de la propuesta. Muchas de las ideas originales cambiaron durante el proceso, debido a lo interdisciplinar que permeó al laboratorio y a las tutorías impartidas.

Fagner Pavan, del CDP, expresa frente a este asunto que “cada propuesta tuvo su propia dinámica. Obviamente

hubo trabajos que tuvieron que encontrar nuevas propuestas formales para dar cuenta de sus contenidos. Otros siguieron simplemente profundizando" (F. Pavan, comunicación personal, 20 de agosto, 2020).

En este sentido, hubo *performances* en los que se deconstruían las ideas para volver a comenzar. El diálogo de saberes permitió confrontar formas egocéntricas de concebir el conocimiento y desligarse de estas. El viajar a otras perspectivas permitió construir un aprendizaje holístico que creó un contenido direccionado hacia el periodismo performático, que no se etiqueta únicamente con un sello periodístico, pues es una construcción cautivadora que atrapa y cuestiona filiaciones a partir de diferentes perspectivas.

Por otro lado, Regina Scorza, del colectivo Voces Disidentes, resaltó lo siguiente del proceso de creación de *Punto de Partida*: "Nuestro proyecto no fue lo que terminó siendo desde el momento uno, así que en muchos de esos encuentros estábamos en otra cosa totalmente distinta o planteábamos cosas totalmente distintas. Muchas de esas fueron aceptadas. Muchas de esas no" (R. Scorza, comunicación personal, 28 de agosto, 2020).

Igualmente, se entiende que para construir se debe desistir de ciertas convicciones muy arraigadas, a tal punto que se crean sesgos que invalidan nuevas formas de construir conocimientos que transforman, apoyándose en las ideas de los otros.

Es necesario tener la mente abierta, pues en la puesta en común se generan ideas u opiniones que no son, necesariamente, del agrado de los demás, pero recae en la crítica constructiva la capacidad de generar y proponer dichos planteamientos. Entender las negativas de los demás y sus razones permite el crecimiento de la propuesta y gestar otras posibilidades a partir de esa construcción en conjunto. Cada proyecto tuvo su propia naturaleza, pero el acceder a construir a través de la experiencia del otro fue realmente significativo. Sin embargo,

cabe anotar que, por ser la primera experiencia de periodismo performático, era complejo entender su significado y lo que requería. Las ideas emanaban, pero fue complejo, durante los primeros meses de conceptualización, generar una noción sobre lo que sería el *performance* sin haberlo materializado.

Son concepciones que continúan transformándose y discutiéndose a partir del eco que generaron los *performances*. Esta idea la apoya Daniela Cammezana, de *Laberintos de cristal*, cuando expresa que "para mí hay discusiones que también han quedado abiertas y eso no lo digo como algo negativo, sino como que me parece que estuvo bien no forzar una resolución de algunas cosas, como por ejemplo la discusión arte-contenido" (D. Cammezana, comunicación personal, 20 de septiembre, 2020).

En definitiva, cuando hablamos de periodismo performático, hablamos de nuevas prácticas periodísticas que pueden obedecer a contenidos creativos, artísticos o investigativos, lo único cierto es que las dudas constituyen nuevos conocimientos para un periodismo naciente en el presente y el futuro.

### Lo interdisciplinar: diálogo de saberes

Este periodismo no recae únicamente en los periodistas. Eso sí, se parte de la investigación, que es la base que lo sostiene. Dejarse cuestionar por el otro es fundamental, pues lleva al enriquecimiento del saber. Igualmente, es de gran valía el generar dudas desde el respeto. Eso es lo que hace a este periodismo tan valioso desde su propuesta, ya que ninguna de las disciplinas –arte y periodismo– entra a competir, ambas se desarrollan de mil maneras posibles en encuentros perpendiculares. Se permite que las dos generen cuestionamientos desde la forma y contenido de lo que se está realizando, y, a partir de allí, se edifica la idea del *performance*.

Lo interdisciplinar permite abrirse a un relieve de sensaciones evidentes cuando interpelan al espectador. Los *perfor-*

*mances* probablemente serían muy planos sin la influencia de varias disciplinas.

La producción periodística o investigación se desglosa para insertar elementos de otras disciplinas, que permiten narrar los hechos de manera distinta, más vívida, más impactante, más sensible, como lo expresa Alejandro Marinelli del *performance Con toda la muerte al aire*.

Los creadores de los *performances* no ingresaron al laboratorio con una sola idea. Hubo colectivos ya formados, como el CDP, o colectivos que unieron fuerzas y se asociaron bajo el marco de la presentación de la propuesta.

Las personas que se involucran en el periodismo performático se forman entre ellas, apoyados en todos los *performances*. Hay un aprendizaje constante, cuestionador y sorprendente.

### **Cuota de incomodidad: esperar lo inesperado**

Este aspecto se constituye en la magia del periodismo performático. En cada uno de los *performances* abordados fue fundamental el cuestionar filiaciones. Explorar los sentidos en la presencialidad es lo que permite cuestionar de forma tan íntima y sensible. *El espectador* –concepto que debe repensarse, pues en el periodismo performático no solo se presencia, sino que se participa–, al consumir un contenido de periodismo performático, debe estar dispuesto a que suceda cualquier cosa.

Una sociedad inoficada, hipercrítica e hiperculta necesita que le presenten los contenidos como lo hace este tipo de periodismo. Es factible que se multiplique el conocimiento en una experiencia de esta magnitud, ya que se habla a partir del sentipensar, término creado por Orlando Fals Borda y retomado por Torre (como se citó en Núñez, 2015), quien en sus aulas de creatividad en la Universidad de Barcelona lo define como el

proceso mediante el cual ponemos a trabajar conjuntamente el pensamiento y el sentimiento. Es la fusión de dos formas de percibir la realidad, desde la reflexión y el impacto emocional, hacer converger en un mismo acto de conocimiento la acción de sentir y pensar. (p. 51)

El espectador se transforma entonces en un ser sentipensante que, luego de vivir una experiencia de periodismo performático, no sale con respuestas, sino con más preguntas de las que tenía inicialmente. Lo más importante, sin embargo, es que la puesta en escena genera una conversación con el espectador en todo momento, que no requiere, en ocasiones, de la palabra como canje o de retroalimentación alguna. En el marco del *performance* se sitúa al espectador de tal forma que se le brindan todos los elementos y hay libertad de exploración desde los sentidos. Lo más importante es que este lo permite y fluye con la experiencia desde su propio acontecer.

### Habitar el espacio: cuerpo como lienzo

Habitar un espacio a través del cuerpo es fundamental. El cuerpo como contador de historias de primera mano, generador de acciones y con capacidad para interactuar y cuestionar. Al estar presentes tanto el cuerpo del *performer*, como el del espectador se pone en juego lo inesperado. Nada está asegurado en la experiencia, pues fluyen de ambos lados unas intencionalidades que luego se encuentran y generan nuevo conocimiento.

### Consignación de información como formato

El conocimiento se activa en un primer momento desde lo que se siente; sin embargo, en aras de que permanezca y se propague, como lo busca este periodismo, parte del contenido debe consignarse para que dicha activación continúe y se multiplique.

En este sentido, no se trata de llevar la experiencia del periodismo performático a un ambiente digital, que es lo primero en que se piensa, sino tratar de diversificar el contenido propuesto en los *performances* para seguir transmitiéndolo. Varios de los *performances* encontraron en la digitalidad una plataforma para suscitar curiosidad, exponer su tema y posicionarlo a través de contenidos en redes sociales, videos en YouTube, fotografías en la web y notas textuales. De igual forma, varios consignaron información en los medios digitales que daba una noción de la temática que se iba a presentar antes, durante o después de su desarrollo, lo que permitió un entendimiento más amplio de esta.

### Intervención urbana vs. *performance* en espacios cerrados

La experiencia que se genera en el periodismo performático puede manifestarse al intervenir un espacio público, un espacio cerrado o desde la digitalidad. Es pertinente aclarar que estas son posibilidades que se pueden explorar de acuerdo con la naturaleza de cada *performance*. La toma de un espacio público estará ligada a la relevancia que este tenga para la temática tratada. Por ejemplo, en *Laberintos de cristal*, la experiencia es más poderosa y significativa en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. El espacio elegido por Surdelta y en el *performance Con toda la muerte al aire* tuvo gran relevancia igualmente, pues tenía relación con cada uno de los temas, de allí que impactaron al público y tuvieron éxito.

El periodismo performático es resultado de aquello que critica y busca transformar a partir de su narrativa. Es una necesidad que surge en medio de un contexto que comienza a dejar atrás las viejas formas de hacer periodismo –claro está, son viejas, pero no inválidas– y se preocupa por cuestionar los

ámbitos social, político, económico y cultural. Los discursos clásicos resultan obsoletos, es necesario darles otro abordaje. Los temas que trata este periodismo no se pueden quedar plasmados en el papel o en un reportaje con un par de videos e imágenes, es necesario que sean abordados con el fin de incomodar, cuestionar y mover a las masas, que se han quedado estáticas viendo cómo el mundo pasa y son arrastradas.

Convivir con pantallas negras es algo ya cotidiano. El público es absorbido haciendo *scroll* (desplazamiento de arriba abajo), consumiendo información que fluye de manera constante y no se analiza ni cuestiona. Las herramientas de interacción como el "Me gusta" y el "Compartir", proporcionadas por las redes sociales, se convierten en elementos validadores de la conducta propia. Como todo se vuelve paisaje y se mimetiza, el escándalo, el morbo y la viralidad, propios de la sociedad líquida, son los aspectos que más venden. La sociedad ya no se sorprende con la muerte, la corrupción, la decadencia de los valores morales. Hay un consumo inmediato, demandante, no negociante e intenso, como sucede con la publicidad en internet, un consumo del "lo quiero ahora, lo quiero ya". Son contenidos creados para explicarse en menos de tantos caracteres, pero no se leen, ni digieren, son superfluos. La acción es automática: el lector consume y desecha, y así, sucesivamente, empieza el ciclo otra vez, hay que "refrescar información" para ver qué hay de nuevo.

En una sociedad con tantas noticias negativas es justificable que el entretenimiento mande la parada. Los *influencers*, la farándula y los retos virales parecen silenciar por un momento el mundo, pero la verdad es que este sigue existiendo. Así le agreguemos más calidad a los contenidos, sigue este siendo un lugar sórdido.

Para probar aquello del otro lado de la pantalla negra, en verdad hay que romperla y comenzar a tener experiencias



que apelen a los sentidos. Que lo muevan, lo despierten, que no hagan del espectador un mero ente que recibe información, sino que dialoga y cuestiona.

Resignificar los códigos de lo que pasa en el mundo por medio del periodismo performático, que entretiene, interpela e informa, crea seres sintientes que se cuestionan la realidad. Este es el primer paso para entender las problemáticas sociales, no situados desde el exterior, en donde se generan perspectivas ajenas a sus realidades y opiniones sesgadas, sino tomarse el tiempo como sujetos sociales para dialogar, permanecer y dejarse afectar por las problemáticas, sobre todo desde la experiencia.

Es necesario deconstruir los discursos que fluyen constantemente al interior de la sociedad para entenderlos y entender sus intenciones. ¿Qué es lo que buscan? ¿Qué información quieren que se entienda?

Este nuevo periodismo performático permite cuestionar aquellos discursos que fluyen en la sociedad, cuestión que lleva a analizarlos desde la otredad. Y, sobre todo, permite dejarse sacudir por los trozos de un mundo que se cae, lo que posiblemente sea una de las últimas salidas disponibles a una sociedad líquida. ¿Está usted dispuesto a que sus convicciones más profundas se trastocuen?

Notas del autor: si el periodismo performático lo cuestionó, lo invito a explorar los diferentes formatos digitales para que perciba la magnitud que tuvieron los *performances* aquí expuestos, materialice en imágenes las experiencias que se imaginó de cada uno, extienda las fronteras de sus conocimientos, confronte sus convicciones de lo que para usted significa hacer periodismo y mute junto a un Laboratorio de Periodismo Performático que continúa innovando y resignificando la realidad que se construye día a día.

## Referencias

- Anfibia. (2018, septiembre 17). *Anfibia presenta los resultados del Laboratorio de Periodismo Performático*. Noticias UNSAM. <https://noticias.unsam.edu.ar/2018/09/14/anfibia-presenta-los-resultados-del-laboratorio-de-periodismo-performatico/>
- Bauman, Z. (2012). *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*. Fondo de Cultura Económica. <https://www.digitalia-publishing.com/a/43211>
- Colectivo Dominio Público (CDP). (2018). *Sinfonía Big Data*. <http://www.colectivodominiopublico.net.ar/sinfonia-big-data/>
- Laboratorio Periodismo Performático. (2018a). *Preguntas Frecuentes*. <https://www.periodismoperformatico.com/preguntas-frecuentes/>
- Laboratorio Periodismo Performático. (2018b). *Micropolítica de la supervivencia gorda*. <https://www.periodismoperformatico.com/portfolio/micropolitica-de-la-supervivencia-gorda/>
- Laboratorio Periodismo Performático. (2018c). *Punto de partida*. <https://www.periodismoperformatico.com/portfolio/punto-de-partida/>
- Laboratorio Periodismo Performático. (2018d). *Laberintos de cristal*. <https://www.periodismoperformatico.com/portfolio/laberintos-de-cristal/>
- Laboratorio Periodismo Performático. (2018e). *Surdelta*. <https://www.periodismoperformatico.com/portfolio/sur-delta/>
- Laboratorio Periodismo Performático. (2018f). *Con toda la muerte al aire*. <https://www.periodismoperformatico.com/portfolio/con-toda-la-muerte-al-aire/>
- Mancini, P. (2011). *Hackear el periodismo*. La Crujía.
- Núñez, C. (2015). *Creatividad. El aura del futuro*. Departamento de Ediciones y Publicaciones de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de San Juan.

- Rincón, O. (2021). *El público es el cambio*. FLIP, Goethe Institut. <https://www.flip.org.co/ideas-para-un-periodismo-con-futuro/#s05>
- Surdelta [@surdelta]. (2018, julio 6). El fútbol de mujeres es fútbol. [Fotografía]. Instagram. [https://www.instagram.com/p/Bk59NrtHoVC/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/p/Bk59NrtHoVC/?utm_medium=copy_link)

# Impactos sociales, laborales y de consumo en los actores involucrados en el modelo de negocio de Rappi en Medellín, Antioquia

*Deisy Milena Alzate Castaño\**

*Laura Vanessa Torres Lobo\*\**

*Hugo Andrei Buitrago Trujillo\*\*\**

**Resumen:** la presente investigación indaga en los impactos de tipos laboral, social y económico en los actores que hacen parte del modelo de negocio de Rappi en Medellín. Para lograrlo, expone y analiza datos y testimonios respecto a la responsabilidad de la aplicación con quienes

---

\* Comunicadora social-periodista inmersa en el mundo digital y la analítica web, para la creación de campañas relevantes en el mundo de las bebidas y las compras por internet. Deportista de alto rendimiento. Admiradora absoluta de las aventuras al aire libre.

\*\* Comunicadora social-periodista enfocada en el área del marketing digital como gestora de contenidos y creación de comunidades en redes sociales para diferentes marcas de la ciudad de Medellín. Escritora en secreto y fan de los gatos.

\*\*\* Comunicador social-periodista y doctor en Historia. Docente titular de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB).

son parte activa de esta, la falta de regulación que existe en Colombia respecto al trabajo en plataformas y una visión a futuro sobre las posibles consecuencias de embarcarse en una nueva tendencia laboral carente de garantías.

**Palabras clave:** Rappi, "Rappitendero", Trabajo por plataformas, Consumidor, Plataformas digitales, Contrato laboral.

## Introducción

Ante el crecimiento exponencial de la influencia de la aplicación Rappi en la vida de las personas, y frente a la falta de regulación que existe en Colombia respecto al trabajo en plataformas, tanto para quienes laboran a través de estas, como para quienes son consumidores activos, se hace necesario evidenciar, soportados en cifras y datos concretos, cómo se lleva a cabo el proceso de relacionamientos social, comercial y laboral que se dan dentro de Rappi, pues el conocimiento de los derechos que poseen y las obligaciones legales que tienen que enfrentar quienes allí confluyen se tornan, de acuerdo con lo que se pudo constatar con la investigación, algo grises y difusos, lo cual favorece el hecho de que no sea una realidad.

Para llevar a cabo todo el proceso de análisis, el proyecto se planteó los siguientes objetivos: reconocer los cambios y los impactos del modelo de negocio de Rappi en Medellín a niveles social, laboral y económico; referir el rol relacional de cada uno de los actores que se involucran e identificar las inconsistencias entre la ley y el ejercicio laboral de los "rappitenderos".<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Los objetivos, las normativas y las actividades investigativas, en general, se encuentran enmarcados en el período de tiempo que abarca el segundo semestre de 2019 y el primero de 2020.

Los actores que confluyen en este tipo de negocio son entendidos en esta investigación de acuerdo con las definiciones expuestas por Rappi: A) el mandatario, que es el socialmente conocido como “rappitendero”; B) el “consumidor”, que es quien realiza un pedido por medio de la plataforma y C) los “rappializados”, que son todos los negocios que se encuentran en la plataforma. Además, se considera el rol de “operador” (Rappi) como aplicación y compañía de comercio electrónico<sup>2</sup> dentro de la economía colaborativa,<sup>3</sup> aunque ante el público, como sucede en muchas otras empresas de la misma categoría, “se caracterizan como compañías de tecnología que conectan a los trabajadores independientes que prestan servicios con los usuarios” (Graham, 2019, párr. 9). Dicha compañía se analiza desde una perspectiva legal con respecto al proceder que se da en la realidad y la injerencia que tiene sobre la labor de los “rappitenderos”.

Para recolectar la información se optó por un ejercicio cualitativo, el cual se valió de entrevistas, sondeos y un grupo focal, que permitieron, posteriormente, el análisis de los aspectos de interés para efectos del trabajo.

En el caso de los “rappitenderos”, las herramientas utilizadas fueron entrevistas individuales realizadas con grabadoras de voz y un sondeo a 54 domiciliarios de la aplicación, del que se realizó un análisis con base en porcentajes y cifras con respecto a preguntas puntuales.

---

<sup>2</sup> “El comercio electrónico puede verse como la inclusión de tecnología a la automatización de flujos y procesos en la comercialización del producto o servicio ofrecido” (Molano, 2012).

<sup>3</sup> Hace referencia a los nuevos sistemas de producción y consumo de bienes y servicios, especialmente por medio de las tecnologías de la información, para intercambiar y compartir dichos bienes o servicios, lo que permite reducir las asimetrías informativas y los costes de transacción que afectan a dichas actividades (Sánchez, 2016).

Con los consumidores se hizo inicialmente un sondeo a través de redes sociales, para conocer su alcance y percepción sobre Rappi, y, de esta forma, se seleccionó un público que luego fue parte de un grupo focal, del que se evidencian detalles a lo largo de la investigación.

Los "rappializados", por otra parte, fueron contactados por medio de correo electrónico y se les dio un cuestionario, el cual solo lo respondió un negocio de los 25 que se habían tenido en cuenta, lo que representó una limitación en el acceso a la información. La alternativa que se tenía prevista desde la metodología para contactar, de manera personal, a los "rappializados", tuvo que ser descartada por la emergencia sanitaria debido a la Covid-19 en el país.

Finalmente, aunque la cuarentena declarada durante el transcurso de la investigación representó un cese de todas las actividades presenciales contempladas en el trabajo de campo, con los avances realizados se pudieron hacer pesquisas sobre el tipo de relación que se da entre los "rappializados" y los demás actores de la investigación.

## Impactos laborales en los actores involucrados en el modelo de negocio de Rappi

La digitalización de procesos y formas de relacionamiento han causado un cambio en las formas de constituir un vínculo contractual entre dos partes, al punto de crear vínculos laborales que pueden resultar engañosos si se analizan los términos pactados (por lo general de manera unilateral) en relación con la manera en la que en realidad se llevan a cabo.

Rappi es una compañía de comercio electrónico que se presenta como una interfaz en la que confluyen consumidores, domiciliarios y tiendas; sin embargo, más allá de funcionar

como un puente para conectar a los actores, tiene otras facultades para relacionarse con las personas que se encuentran activas en su plataforma como "rappitenderos".

De acuerdo con los términos y condiciones de la aplicación Soy Rappi (2019), que es la que usan los mandatarios para identificarse y conectarse con los consumidores que hacen sus pedidos por medio de la plataforma, la relación contractual que se lleva a cabo en el proceso se llama "Contrato de mandato remunerado celebrado por medios electrónicos" y se define de la siguiente manera:

Aquel acuerdo de voluntades celebrado entre el Consumidor y el Mandatario, por medio del cual el Consumidor solicita, a través de la Plataforma, la gestión de un encargo al mandatario, obligándose este último a cumplir con dicho encargo por cuenta y riesgo del Consumidor, a cambio de recibir una remuneración como contraprestación. (Rappi, 2019)

Lo anterior desliga totalmente a la compañía de cualquier responsabilidad ante los inconvenientes surgidos en la realización de los pedidos que tengan los mandatarios inscritos en su aplicativo móvil, y deja como responsable de todo riesgo al consumidor, como si la relación contractual se hiciera directamente entre este último y el "rappitendero".

Sin embargo, en los términos y condiciones exhibidos en la aplicación Rappi el contrato ya mencionado tiene una pequeña modificación: se reemplaza "[...] por cuenta y riesgo del Consumidor" por "[...] cuenta y riesgo propio", es decir del "rappitendero", lo que representa una contradicción entre lo que se le informa al usuario y lo que se le menciona al repartidor. Todo, al parecer, con el fin de respaldar el discurso de "trabajador independiente" que promueve la aplicación y contribuir a la liberación de obligaciones legales que debería asumir la



empresa con respecto a la manera en la que se da su relación con el mandatario.

Rappi se encarga de afiliar a sus “rappitenderos” a una Administradora de Riesgos Laborales (ARL), por lo que estas se encargarían de cubrir los incidentes de tipo laboral, según explica Laura Jaramillo (comunicación personal, 2019), experta en derecho laboral, pero vale la pena preguntarse entonces lo siguiente: ¿qué papel tienen los términos y condiciones de la plataforma y el “contrato por mandato” que se celebra dentro de esta?

## Tipos de contratos

Las maneras de relacionamiento que se dan a través de la plataforma Rappi son difícilmente contempladas por los actores que allí convergen; sin embargo, el nombre que se les dé por medio del aplicativo móvil será de gran importancia para entender las maneras en las que un actor puede tener influencia o responsabilidad legal sobre otro, aunque también se hace necesario analizar cómo se lleva a cabo desde la práctica en relación con lo jurídico, especialmente desde las figuras del “rappitendero” y el operador.

A continuación, se enumeran los tipos de contratos, exhibidos abiertamente en los términos y condiciones de la aplicación Rappi, que se llevan a cabo dentro del proceso comercial de la compañía perteneciente a la economía colaborativa:

1. El contrato de mandato remunerado celebrado por medios electrónicos (definido de dos maneras diferentes, como ya se expresó anteriormente en las aplicaciones Soy Rappi y Rappi) es entendido por el *Código Civil* colombiano como “un contrato en que una persona confía la gestión de uno o más negocios a otra, que se hace cargo de ellos por cuenta

y riesgo de la primera" (*Código Civil*, 2000, art. 2142). Con lo que, efectivamente, teniendo en cuenta la manera en la que se desarrolla el modelo de negocio, el responsable de los riesgos a que pueda estar expuesto el "rappitendero" sería el consumidor.

2. El contrato de compraventa, por medio de la aplicación, se da entre el domiciliario y el aliado de Rappi, pero es solicitado por un consumidor que lleva a cabo el tipo de contrato definido en el punto anterior. De acuerdo con el *Código Civil* (2000), el contrato de compraventa es definido como "un contrato en que una de las partes se obliga a dar una cosa y la otra a pagarla en dinero. Aquélla se dice vender y ésta comprar" (art. 1849).
3. El contrato de uso de la plataforma tecnológica se establece en la aplicación con los tres actores del proceso comercial, desligando a Rappi (2019) de todo proceso legal:

[...] la relación contractual que se puede llegar a generar por el uso de La Plataforma no vincula de ninguna manera al Operador. Lo anterior, puesto que la relación contractual será directamente con el Mandatario, y consistirá en un contrato de mandato remunerado celebrado por medios electrónicos, en el que el Consumidor es el mandante.

### Subordinación: contraste entre lo real y lo legislativo

En Colombia existen diferentes tipos de contratos reconocidos por las normas jurídicas, cada uno cuenta con nociones específicas para que una relación se encuentre dentro de los parámetros que definen un tipo de vínculo contractual u otro. Por lo anterior, también es importante tener en cuenta que existe una condición jurídica llamada "contrato realidad", que es considerada por un juez cuando se analizan las maneras en las

que se está llevando a cabo la prestación de un servicio entre una persona natural o jurídica y otra, independientemente de la manera en la que haya sido llamada en el contrato escrito.

El concepto de *subordinación*, definido por la Corte Constitucional como “el poder de dirección en la actividad laboral y la potestad disciplinaria que el empleador ejerce sobre sus trabajadores para mantener el orden y la disciplina en su empresa” (Corte Constitucional, Sentencia C-934, 2004), es significativo para entender cómo se vinculan los “rappitenderos” con Rappi y cómo la compañía trata de evadir todo vínculo directo con los mandatarios. Dicho término es de gran importancia en el derecho laboral, ya que puede determinar la existencia de una relación contractual cualquiera, siempre y cuando tengan lugar diferentes circunstancias que lo determinen, como veremos a continuación.

Los “rappitenderos” de la ciudad de Medellín son personas naturales que trabajan, todos los días, un promedio superior a las ocho horas para obtener el dinero que cubra sus necesidades. Son “trabajadores independientes” pero no pagan su salud, no eligen la manera en la que quieren llevar a cabo su labor, pueden ser sancionados por incumplir las normas de la organización y ahora ni siquiera pueden elegir los horarios en los que quieren laborar, debido al nuevo sistema de puntos que maneja la aplicación, el cual obliga a los mandatarios a trabajar en horarios específicos del día, para permitirles estar activos en otros con menor demanda de productos a la semana siguiente. Hay así un incumplimiento respecto al poder elegir el horario, lo cual, se supone, es la promesa del aplicativo web: “trabajar en el tiempo libre”. Desde el punto de vista de los 54 “rappitenderos” que participaron en un sondeo realizado entre el 8 de febrero y el 9 de marzo de 2020, su posición como domiciliarios de la plataforma tiene pocas garantías, aunque represente una alternativa para ganar dinero de forma sencilla.

Recibir garantías por parte de Rappi como empleador es difícil de considerar, teniendo en cuenta que la plataforma expresa públicamente que solo hace las veces de intermediario, cuando realmente se comporta según unos parámetros que pueden dar indicios a pensar que la relación contractual que se da entre el mandatario y el operador es laboral, como los detallados a continuación.

La imposición de horarios es un tema de especial importancia, pues, si bien no es el único determinante para indicar una subordinación, el hecho de que la aplicación o el operador Rappi decida cuáles son los horarios del día en los que habilita la plataforma para un "rappitendero" puede verse como una subordinación en el proceso.

Rappi, como plataforma y compañía, es la encargada de definir las maneras en las que un "rappitendero" presta su servicio, llegando a exigir la compra y uso de una maleta que la misma empresa vende en sus instalaciones, lo que implica mucho más que solo poner la plataforma a disposición de los domiciliarios y que va en contravía de la autonomía de la que debería gozar un "trabajador independiente".

La plataforma, además, tiene la potestad de sancionar, bloquear o impedir la activación de la *app* a los "rappitenderos" que incumplan los condicionales que define Rappi, como rechazar cierto número de pedidos, ser irrespetuosos con un cliente y no recolectar los puntos necesarios en los horarios de mayor tráfico, evidenciando un aspecto más que tiene relación con la subordinación. Finalmente, la aplicación define el monto de la remuneración por las labores del mandatario.

De acuerdo con el artículo 23 del *Código Sustantivo del Trabajo y Código Procesal del Trabajo y de la Seguridad Social* (2019), el contrato laboral tradicional legalmente implica cuatro condiciones que, de forma resumida, involucran: la prestación personal de un servicio, la subordinación ante

un jefe que brinda instrucciones y que deben ser atendidas, la existencia de una remuneración y el cumplimiento de un horario de trabajo. Por lo que, con base en las disposiciones mencionadas anteriormente, y que representan cómo se dan las relaciones entre los "rappitenderos" y Rappi, se encuentra que están estrechamente relacionadas con lo que la ley laboral establece en Colombia.

Sin embargo, dentro del mismo *Código Sustantivo del Trabajo y Código Procesal del Trabajo y de la Seguridad Social* (2019) aparece una figura que es importante tener en cuenta, debido a que también ha sido considerada en el Congreso de la República en lo que se refiere al tipo de contratación que se lleva a cabo entre los trabajadores y las plataformas digitales, y es la de contratistas independientes, definida como:

[...] las personas naturales o jurídicas que contraten la ejecución de una o varias obras o la prestación de servicios en beneficio de terceros, por un precio determinado, asumiendo todos los riesgos, para realizarlos con sus propios medios y con libertad y autonomía técnica y directiva. Pero el beneficiario del trabajo o dueño de la obra, a menos que se trate de labores extrañas a las actividades normales de su empresa o negocio, será solidariamente responsable con el contratista por el valor de los salarios y de las prestaciones e indemnizaciones a que tengan derecho los trabajadores, solidaridad que no obsta para que el beneficiario estipule con el contratista las garantías del caso o para que repita contra él lo pagado a esos trabajadores. (art. 34)

Es pertinente aclarar que, desde esta definición, la responsabilidad solidaria por las obligaciones laborales del contratista le corresponde al dueño de la obra o beneficiario y, aunque podría pensarse que sería el consumidor (quien

realiza el mandato), el dueño del servicio es realmente Rappi como organización, quien, para evitar la vinculación directa del personal, pone a disposición la plataforma y “contrata” a otras personas, que están relacionadas con la razón de ser y su modelo de negocio, para que lleven a cabo tareas específicas.

De acuerdo con una consulta realizada a Laura Jaramillo, experta en derecho laboral, si bien el contrato que se celebra entre Rappi y el “rappitendero” es legal, “se trata de un contrato informal que no encuadra completamente en ninguna de las modalidades exhaustivamente descritas en las distintas codificaciones” (L. Jaramillo, comunicación personal, 2019). Además, según la legislación, aunque la relación entre la plataforma y el domiciliario se desarrolle de la manera anteriormente expuesta, este último no es considerado un “trabajador directo” según la experta.

### Implicaciones laborales de la digitalización para los actores

La lógica y concepción tradicionales del trabajo no contemplan las características de los nuevos procesos de relacionamiento que se dan gracias a los avances tecnológicos que contribuyen a la digitalidad, pero no por falta de cuidado, sino por su naturaleza. Por lo que, hoy en día, “[...] el Derecho del Trabajo se enfrenta a su mayor desafío, teniendo que regular una realidad muy diferente a la existente en el momento en el que fue creado” (Todolí, 2017, p. 2).

La falta de regulación, entonces, contribuye a que la labor del “rappitendero”, pactada unilateralmente por Rappi, pueda violar los derechos básicos de un empleado en Colombia, como el de tener una remuneración mínima consecuente con su esfuerzo (horas de trabajo al día) o gozar de garantías como la seguridad social, o incluso la cotización a pensión, que corres-

ponde a aspectos sociales y económicos que analizaremos en los siguientes acápite.

La digitalidad, desde el punto de vista de las organizaciones que hacen parte de la economía colaborativa, les facilitó la vida a las empresas disminuyendo esfuerzos y costos, pues quienes se encargan de evaluar el rendimiento de un “rappitendero” son los clientes por medio de la calificación en la aplicación, para que posteriormente Rappi tome decisiones acerca de qué sanciones o beneficios podría aplicar con respecto a la productividad y atención del sujeto. Todo impulsado por un esquema basado en la deslaborización, que consiste en romper vínculos laborales directos, actuando de manera positiva sobre una empresa al reducir gastos y funciones para invertir en otros asuntos, pero afectando de manera directa al trabajador, apartándolo de las garantías tradicionales que debería ofrecerle el trabajo digno.

Incluso, como refiere Adrián Todolí (2017), las empresas ni siquiera tienen que invertir en la formación de los empleados, pues si alguien quiere trabajar como “rappitendero” tendrá que estar listo para salir a la calle, lo que ocasiona muchos inconvenientes para quienes llegan sin conocimiento alguno a Rappi como mandatarios, pues, de acuerdo a sus testimonios, la falta de capacitación termina, por lo general, en deudas monetarias con el operador y problemas con la plataforma.

Desafortunadamente, aunque “[...] existen precedentes, juicios y sentencias; Colombia parece estar lejos de un debate real por la regulación laboral de plataformas digitales” (Ruiz, 2019, párr. 5), pues, aunque exista una base que explica los derechos y deberes de los trabajadores y empleadores, “se debe entrar a ser más exhaustiva y especializada la regulación en el ámbito virtual”, según explica L. Jaramillo (comunicación personal, 2019).

## El “rappitendero” como protagonista de los impactos laborales

Rappi y la situación laboral de los “rappitenderos” son ejemplos reales de la manera en la que actualmente se da la deslaborización, gracias al uso del discurso de la digitalidad en beneficio de las empresas y su liberación de las obligaciones de vinculación y responsabilidad con sus empleados.

Los mayores líos a los que se enfrentan los mandatarios de Rappi en su labor tienen principalmente que ver con tres cuestiones: el nivel de desempleo en Colombia, la falta de regulación del trabajo en las plataformas y el gran volumen de domiciliarios de la compañía.

Por una parte, la dificultad de contar con un trabajo con todas las garantías y prestaciones de ley lleva a que cualquier oportunidad de obtener ingresos parezca rentable (sin desmeritar el aporte de Rappi a la economía y reconociendo la oportunidad que representa para muchas personas), dejando de lado las condiciones laborales bajo las que se trabaja y haciendo caso omiso de los parámetros que, desde la ley, determinan los derechos como trabajador.

La falta de regulación del trabajo en las plataformas contribuye al desconocimiento e incluso a la construcción de relaciones laborales turbias, que llevan a las personas que trabajan bajo circunstancias legales muy específicas a autodenominarse “trabajadores independientes”, cuando en realidad tienen a una persona que, a través de la pantalla, dirige su labor. En la Gráfica 1, que corresponde al sondeo realizado a 54 “rappitenderos”, se evidencia la percepción de los domiciliarios con respecto a su situación laboral, con la cual pudimos constatar cómo el discurso de Rappi de “trabajador independiente” está ampliamente instaurado.

Finalmente, en relación con el volumen de domiciliarios que se inscriben en la plataforma, se puede mencionar que,



### Gráfica 1 Condición laboral concebida por los “rappitenderos”

¿Cuál de las siguientes categorías describe mejor su situación laboral?

Answered: 54 Skipped: 0



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS
Empleado/a, trabajando a tiempo completo	9,26% 5
Empleado/a, trabajando a tiempo parcial	18,52% 10
Desempleado/a, buscando trabajo	25,93% 14
Trabajador/a independiente	46,30% 25
<b>TOTAL</b>	<b>54</b>

Fuente: elaboración propia.

aunque la agilidad del servicio aumenta para los consumidores, el número de personas esperando para llevar a cabo un mandato termina reduciendo las posibilidades de cada domiciliario de obtener ingreso.

## Impactos económicos en los actores involucrados en el modelo de negocio de Rappi

En el año 2018 Rappi oficialmente se convirtió en el primer unicornio<sup>4</sup> colombiano, logrando superar los US\$1.000 millones en la estimación de su valor en el mercado (Revista Dinero,

<sup>4</sup> Una empresa unicornio es aquella que llega a tener una valuación de más de mil millones de dólares cuando tiene relativamente poco tiempo de arrancar operaciones” (La Opinión, 2019, párr. 1).

2018). Desde entonces, no ha dejado de cotizarse cada vez más. Es así como la compañía, basada en la economía colaborativa, comenzó a generar un alto impacto económico tanto en las ciudades donde tenía cobertura en el país, como en varios lugares de Latinoamérica.

A pesar de que para el año 2019, de acuerdo con sus informes y declaraciones ante medios como *El Economista* (La República. Colombia, 2019), sumó más de tres años con pérdidas por 75 millones de dólares aproximadamente, la empresa sigue vigente y posicionada como una de las más grandes e importantes en el país, generando miles de empleos cada día y logrando un crecimiento cercano al 25% mensual (Portafolio, 2019).

De acuerdo con sus directivos, "se trata de un modelo de negocio denominado de 'capital de riesgo' y cuya rentabilidad se alcanza en el largo plazo" (La República. Colombia, 2019, párr. 2). Ellos hacen énfasis en que su principal interés ahora –además la razón de las pérdidas actualmente– es la constante búsqueda de expansión y la vinculación a nuevos negocios y mandatarios:

Nuestra obsesión es generar desarrollo en la región, mover la economía y promover el progreso. Es decir, nuestros esfuerzos e inversiones se centran en todas aquellas actividades con las que mejoremos la calidad de vida de las personas en las ciudades. (Portafolio, 2019, párr. 4)

Sin embargo, a pesar de que gran parte de sus ingresos viene de inversiones de importantes empresas, como la realizada por SoftBank Group Corp en abril de 2019 (Bloomberg y Nonsoque, 2019), esta innovación colombiana obtiene ingresos de muchas formas más, entre esas por publicidad, descargas de la aplicación, domicilios, alianza con los comercios y otras que serán comentadas de manera detallada más adelante, siendo

algunas las causantes de inconformidades por parte de los "rappitenderos" y consumidores, desencadenando inclusive un pliego de cargos por parte de la Superintendencia de Industria y Comercio (2019) a finales del pasado año, en los que se le acusa de presunto incumplimiento de los derechos del consumidor, así como en temas de garantía y de modificación de costos posterior al momento de aceptar la orden de compra.

A pesar de lo anterior, el impacto o revolución que ha traído el modelo de negocio de Rappi en el país es uno que, principalmente, lo potencializa tecnológicamente bajo estas nuevas formas de intercambio y colaboración *online*. Para Alejandro Galvis, vocero de la plataforma, si se logra una organización jurídica y social en torno a la digitalización de procesos estaríamos hablando de una revolución económica muy grande, y es en eso en lo que Colombia debería centrarse:

Exportar petróleo es importante para el país. Exportar aguacates también lo es, pero lo que realmente le va a permitir a la economía colombiana dar un salto del 7%, como ocurrió hace unos años en el sureste asiático y en China en el año 2000, será la tecnología. (Portafolio, 2019, párr. 5)

## Qué tan rentable resulta ser parte de Rappi

La estructura encontrada en la empresa da a lugar a considerar cuatro niveles, en los cuales quienes ocupan los primeros lugares pueden ser considerados los más beneficiados en el proceso comercial. En este caso Rappi es quien ocupa el primer lugar. A pesar de los números rojos mencionados anteriormente, el capital de la empresa va en aumento año tras año, siendo un foco de inversión por el que ya varias empresas han apostado.

El "rappialiado", es decir, la tienda que hace parte de la *app*, es presuntamente el segundo en la escala de los beneficiados. Como equipo investigativo aclaramos de antemano que esto

es una suposición derivada de la información recolectada por medios electrónicos y entrevistas a “rappitenderos” y consumidores, debido a que, ante la actual pandemia por Covid-19, el proceso investigativo con dichos comercios se vio interferido.

De acuerdo con este proceso de economía colaborativa, los comercios vinculados a la plataforma mantienen un acuerdo en el que, por cada venta que se hace desde el aplicativo móvil, un porcentaje del total de la compra va para Rappi. A pesar de no existir un dato exacto, se estima que es entre un 15% y un 25%; sin embargo, a pesar de ello, los “rappitenderos” y el comercio aliado Coky Pets aseguran que sus ventas han aumentado desde que hacen parte de la aplicación, lo que la hace rentable y beneficiosa para las marcas.

Bajando más en la escala de niveles se encuentran los consumidores, quienes inician en la plataforma el proceso de compra y, en la mayoría de los casos, son a quienes más protege Rappi al momento de presentarse un inconveniente en la prestación del servicio. En un sondeo por redes sociales realizado a 106 personas, las principales razones manifestadas por las cuales se usa la aplicación fueron las promociones y el ahorro de dinero (44%), al igual que la practicidad que representa su uso para hacer pedidos (44%). En algunas de las entrevistas realizadas a dichas personas comentaron en repetidas ocasiones la rápida y satisfactoria respuesta que tuvieron por parte de Rappi ante inconvenientes como errores en el pedido, demoras o cobros adicionales, y que los “rappicréditos”, que constantemente la empresa envía a sus usuarios, les permiten realizar compras continuamente. Después de todo ese proceso, se llega al último nivel de la estructura de beneficios: los “rappitenderos”.

Uno de los textos publicados por Revista Anfibia (2018) en el sitio web Las2orillas se titula “El infierno de trabajar en Rappi”. En este el periodista argentino Emiliano Gullo destaca los malos salarios y el horario esclavizante que deben cumplir

los domiciliarios para lograr mantenerse con la aplicación. Luis Ospina, “rappitendero” desde hace cuatro años, es uno de los RT’s (como ellos se nombran) que ha estado presente en los principales “paros” que han realizado los mandatarios para pedirle a la empresa mejoras laborales. Ospina asegura que la aplicación ha cambiado a medida que su popularidad y número de miembros vinculados aumentan, a tal punto que hoy, a pesar de que trabaja más tiempo que antes, las ganancias siguen siendo menores a las percibidas años atrás:

Con el nuevo sistema de puntos Rappi dice que busca priorizar a los mejores “rappitenderos”, pero lo que están haciendo con eso es obligar a la gente a que trabaje todos los días y reciba los pedidos hasta por mil y dos mil pesos para poder acumular esos puntos [...]. Eso es un abuso, como ya saben que tienen una gran cantidad de personal para poder suplir la necesidad de los clientes, entonces abusan del colaborador, le rebajan los precios, si le gusta bien, si no bloqueamos [...].  
(L. Ospina, comunicación personal, 2019)

A continuación, se presentará una comparativa entre las horas de trabajo, el total de las ganancias y las prestaciones que adquiere alguien que trabaja como independiente en Rappi versus un empleado colombiano cuyo trabajo se rige bajo un contrato laboral tradicional y recibe el salario mínimo mensual legal vigente (SMMLV) en Colombia para el año 2020. Los datos presentados son promediados de acuerdo a la información recolectada por medio de las diferentes entrevistas con los “rappitenderos”.

El caso que se presenta es el siguiente: la ganancia mensual (un salario mínimo) de una persona que trabaja en un *call center* será calculada como si laborara el mismo tiempo que suele hacerlo un “rappitendero”: 11 horas en promedio. Estas horas extra a sus ocho horas diarias (de lunes a sábado) serán

sumadas a sus ganancias mensuales, bajo las condiciones legales del contrato laboral que rige para dicho individuo, por lo que su ingreso mensual pasaría de 980.657 mil pesos (con el auxilio de transporte obligatorio) a 1.337.351 pesos colombianos.

En la Tabla 1 se estimó que ambas personas vivieran solas en una vivienda de estrato 2, de forma que pudieran igualarse las condiciones entre ambos. Como se evidencia en los resultados, efectivamente un "rappitendero" mensualmente obtiene mayores ingresos que un trabajador formal que recibe el salario mínimo, al igual que su ganancia neta es un 57% mayor que la del otro; sin embargo, ¿a qué renuncia?

Si bien el mandatario obtendrá más dinero, no cuenta con un sistema de salud ni con pensiones que lo cobijen hoy o a futuro, además de que, en caso de un incidente inesperado, verá disminuir sus ingresos debido a su inactividad en la plataforma, puesto que no cuenta con, por ejemplo, el pago de incapacidades que brinda la afiliación a salud.

De igual forma, es evidente que, como se abordará en el numeral 3, para un "rappitendero" es bastante inviable realizar sus aportes a la seguridad social como independiente. Entonces, ¿qué tan rentable es, realmente, serlo?

## El negocio con Rappi, fuera de Rappi

La aplicación se ha convertido en una oportunidad de empleo informal para miles de personas locales y migrantes; sin embargo, hacer parte de la *app* como tienda o mandatario no es la única forma en que la empresa ha generado ingresos para ciertas personas.

La creación de lo que a partir de ahora llamaremos subnegocios genera ingresos económicos a personas que, desde la informalidad y sin vínculo directo con la plataforma, surgen a partir del modelo de negocio de domicilios expandido en la

**Tabla 1** Comparativo empleado vs. “rappitendero”

	TRABAJADOR PROMEDIO	RAPPITENDERO
Ganancia mensual promedio	\$877.803	\$1.500.000
Horas laboradas	8 horas	11 horas
Días laborados	De lunes a sábado	De lunes a sábado
Aporte a salud	\$35.112	No
Aporte a pensión	\$35.112	No
Auxilio de transporte	\$102.854	No
Hora extra diurna	\$4.573	No
Arriendo (promedio)	\$470.000	\$470.000
Servicios públicos (promedio)	\$80.000	\$80.000
Alimentación (promedio)	\$250.000	\$250.000
Gastos motocicleta	\$70.500	\$160.000
Plan de datos	\$50.000	\$65.000
Extras	\$200.000	\$200.000
Ingresos netos (trabajando 11 horas con pago legal de horas extra)	\$ 1.337.351	No
Total gastos:	\$ 1.190.724	\$ 1.225.000
Ganancia total	\$ 119.117	\$275.000

Fuente: elaboración propia.

ciudad de Medellín. Uno de los más comunes es el alquiler de motos para laborar en este tipo de aplicativos (Imágenes 1 y 2).

### Imágenes 1 y 2 Alquiler de vehículos



Fuente: fotografías tomadas del grupo de Facebook Rappitenderos Medellín.

Estos negocios de alquileres son fuentes de ingresos para varias personas, tanto en Rappi como en otras aplicaciones, tales como Uber, Beat, Domicilios.com, entre otros. Es así como algunas personas consiguen un ingreso, al mismo tiempo que brindan a otros la oportunidad de trabajar en la aplicación.

Otro de los subnegocios que surgen de la aplicación son alianzas de empresas grandes con la plataforma, de forma que captan tanto a mandatarios como a consumidores a partir de beneficios en el uso de la aplicación. Una de las más llamativas es la Alianza Movistar, anunciada por Rappi en su blog Soy Rappi, con la cual logran estratégicamente que los "rappitenderos" adquieran planes pospago con esta compañía telefónica. Les hacen una oferta que incluye poder "usar la app Soy Rappi sin consumo de datos y llamadas ilimitadas a Venezuela" (Soy Rappi, 2019, párr. 1). Si bien estas alianzas son promovidas directamente por la empresa, aclara en las mismas publicaciones su independencia respecto a dichos servicios.

Rappi no es el comercializador de los servicios, ni tampoco se puede considerar como oferente de los productos. El directo



responsable es el comercializador de los productos, un tercero independiente y ajeno a Rappi. Para todos los efectos, Rappi solo facilita un canal de comunicación (Soy Rappi, 2019).

Es de esta forma como se puede evidenciar otra oportunidad de negocio a partir de la plataforma, sin necesidad de estar directamente vinculada a ella; sin embargo, hay subnegocios que no resultan tan inofensivos, tal es el caso de la venta de cuentas, falsificación de documentos como licencias y la venta de maletas, siendo esta última no solo todo un negocio por parte de Rappi (adquirirlas es además un requisito para activarse en la aplicación), sino también para los usuarios que ya han adquirido dicho producto, quienes las venden una vez deciden retirarse de la aplicación o, si siguen trabajando en la plataforma, las cambian por otras de mayor tamaño para tomar pedidos más grandes. El inconveniente surge cuando estas ventas se hacen sin verificar que quien las adquiere es efectivamente "rappitendero", dado que la maleta identifica a los trabajadores y ya ha sucedido que algunos individuos adquieren dichos implementos para transportar mercancía ilícita o cometer crímenes, tales como el robo a viviendas.

Pese a los esfuerzos de las autoridades y de Rappi, continúan presentándose casos de hurtos protagonizados por personas con atuendos o elementos asociados a esta empresa. Para algunos se trata de domiciliarios inscritos en la aplicación, para la compañía, en la mayoría de los casos, son suplantaciones (Bogotá, 2020).

## Impactos sociales en los actores involucrados en el modelo de negocio de Rappi

Ante el crecimiento de la plataforma y su inversión constante para continuar expandiéndose por el mundo, además de la

oportunidad de empleo que representa para miles de personas, las implicaciones sociales que dicha expansión trae consigo han comenzado a hacerse cada vez más visibles, a partir de denuncias públicas, protestas y actividades comerciales surgidas debido al modelo de negocio creado por Simón Borrero, Sebastián Mejía y Felipe Villamarín.

### ¿Quién responde?

La popularidad que tiene la empresa como medio de empleo ha impactado no solo a los colombianos, sino que también ha representado una oportunidad laboral para los migrantes venezolanos, quienes, de acuerdo a una encuesta divulgada el 20 de septiembre de 2019 por el Observatorio Laboral de la Universidad del Rosario (2019), representan un 57% de la fuerza laboral de Rappi, mientras que el 41% son colombianos y el porcentaje restante es colombo-venezolano.

Este impacto de la población migrante en la organización es tal que estrategias como la Alianza Movistar ofrecen incentivos en sus paquetes, tales como llamadas ilimitadas a Venezuela, lo que permite evidenciar lo importante y significativo que es este grupo de “rappitenderos” para el funcionamiento de la aplicación.

Más allá de las ventajas que trae la posibilidad de trabajo en el país tanto para nacionales, como para extranjeros, y teniendo en cuenta que las cifras de desempleo en Colombia para enero de 2020, de acuerdo con el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE, 2020), representaron el 13,0%, han surgido lo que llamamos anteriormente subnegocios, los cuales giran en torno a las necesidades de los visitantes del vecino país y de algunos domiciliarios locales cuyas cuentas han sido bloqueadas; entre estos, los más preocupantes son la falsificación de documentos y la activación de cuentas a nombre de terceros (Imágenes 3, 4 y 5).

### Imagen 3 Publicación en Facebook para apertura de cuentas. Medellín



Fuente: fotografía obtenida del grupo de Facebook Rappitenderos Medellín.

### Imagen 4 Publicación en Facebook para formato de cédula venezolana. Medellín



Fuente: fotografía obtenida del grupo de Facebook Rappitenderos Medellín.

### Imagen 5 Publicación en Facebook para licencia y cédula venezolana. Medellín



Fuente: fotografía obtenida del grupo de Facebook Rappitenderos Medellín.

Estas prácticas las realizan varias personas que publicitan su servicio a través del grupo de Facebook Rappitenderos Medellín, en el que es posible evidenciar la interacción con potenciales clientes y, ante el aumento de este tipo de publicaciones, su éxito. Sin embargo, este subnegocio, aparte de ser una actividad ilegal, representa un riesgo para los consumidores que solicitan un pedido al mandatario, puesto que, ante una situación violenta como el robo acontecido el 6 de marzo de 2019 en Bogotá, en el que un celador resultó herido por sus puestos domiciliarios de la plataforma, Rappi solo brinda como respuesta la aclaración de que “los rappitenderos son personas independientes que han encontrado en Rappi la posibilidad de tener oportunidades económicas e ingresos extra para hacer realidad sus proyectos personales y profesionales” (Redacción Nacional, 2019, párr. 7), evadiendo así su papel como dador de garantías para las partes involucradas.

### Rappi a largo plazo

Tener un trabajo, más allá de representar un sustento, se constituye en un plan de vida a futuro. Muchos de los adultos mayores en la actualidad cuentan con un ingreso mensual correspondiente a una pensión, fruto de años de trabajo en organizaciones que les cumplieron con las garantías legales que cubren el “plan de contingencia” para la vejez. De igual forma, una persona que durante sus años productivos tuvo la oportunidad de ser independiente y cotizar por su cuenta dichas pensiones contará con estas mismas garantías para su futuro.

En un sondeo realizado a “rappitenderos” en febrero de 2020, se evidencia una importante consecuencia de la falta de vinculación laboral, de la que se puede concluir que los trabajadores de la plataforma no planifican a futuro. De acuerdo al sondeo realizado a 53 personas, el 94,34% no cotiza pensión

como independiente y un 79,25% asegura que Rappi es su única o principal fuente de ingresos.

Las consecuencias del trabajo informal a futuro no son difíciles de pronosticar: pobreza y escasez de oportunidades, puesto que, para las organizaciones, la edad viene de la mano con la pérdida de la capacidad productiva.

Al momento de preguntarles a estas personas que trabajan como independientes y basan su sustento en la *app* por qué no cotizan pensión o salud, muchos manifestaron indiferencia respecto al tema, mientras que otros, quienes han investigado por su cuenta, hablan de lo insostenible que sería eso teniendo en cuenta el monto de sus ingresos, por lo que prefieren ahorrar por su propia cuenta.

Lo que estos mandatarios manifiestan resulta cierto, y es que, para el nivel de ganancias que obtienen en sus trabajos, el cual suele ser un poco más del mínimo, la opción de cotizar pensión como independiente implicaría una inversión de al menos el 16% de sus ingresos, además de otro 12,5% si se hace lo mismo con la salud, lo que para una persona que cotiza por el mínimo daría un total de 250.173 mil pesos colombianos, que resulta ser una cantidad de dinero considerable para una persona cuyo empleo no le asegura recibir esa cantidad mínima mensual. En cambio, un individuo que trabaja formalmente y recibe las prestaciones legales correspondientes solo aporta el 4% de pensión y el 4% de salud, dando un total de 70.224 pesos colombianos, representando solo un 28% de lo que cotizaría como independiente.

Si bien realizar estos aportes podría asegurarles a estas personas que, en caso de incapacidad médica, seguirían recibiendo parte de ese salario mínimo, tampoco es certeza de que, en caso de sufrir un accidente que resulte en una discapacidad o muerte, obtengan dicha pensión o les quede a sus beneficiarios, debido a que para ello deben cumplir ciertos

requisitos previos, como que haya cotizado 50 semanas dentro de los últimos tres años inmediatamente anteriores a la fecha de estructuración (Parra, s.f.).

## Conclusiones

Rappi, una empresa valorizada y en constante expansión por Latinoamérica, es, en la capital antioqueña, una de las aplicaciones de comercio electrónico más populares. Esta "ola naranja", que se promociona a sí misma tanto en redes como en las maletas de los domiciliarios que se desplazan por las calles de la ciudad, ocupa el primer puesto en las listas de descargas en la categoría de comidas y bebidas en la App Store y Google Play. Si bien la percepción de la mayoría de los clientes es positiva, también es cierto que en los últimos años esta se ha transformado por un tema en especial: los "rappitenderos".

Las noticias y columnas de opinión respecto a la situación laboral en la que se encuentran los mandatarios abundan y se esparcen más rápido a partir de las redes sociales. En estas se comentan tanto el tema, como los comportamientos indebidos de algunos domiciliarios, lo que ha afectado en cierta medida la imagen de la empresa.

Social y económicamente hablando, ha traído soluciones ante el creciente desempleo tanto de los colombianos, como de los migrantes, puesto que la posibilidad de generar ingresos a partir de la aplicación es un hecho, tanto así que se ha convertido en el medio de subsistencia de muchos. El problema está en que, en los últimos años, el número de mandatarios creció exponencialmente, al tiempo que disminuyó la oferta de Rappi. Esto fue evidente cuando se redujo el pago de cada domiciliario y se desvanecieron cada vez más sus intenciones de ofrecer mejores condiciones laborales para los adscritos a la plataforma.

La frase "El 'rappitendero' es el que hace toda la gestión del domicilio y es el que menos gana", expresada por Luis Ospina, uno de los pioneros en la labor de domiciliario en la plataforma, resume uno de los grandes problemas del modelo de negocio de Rappi y es que uno de los engranajes más importantes de toda la operación se está dejando de lado al momento de distribuir las ganancias totales de cada pedido.

Los migrantes venezolanos, que representan hoy un 57% de la fuerza laboral de Rappi, son quienes más necesitan el empleo y mayor cantidad de tiempo le dedican, pasando por alto la disminución en el pago por pedido y aceptando con menor recelo las órdenes de 2.500 o 3.000 pesos, que abarcan distancias considerablemente largas. Mientras que quienes llevan más tiempo en este servicio no solo han identificado esa disminución monetaria, sino también el aumento de kilómetros por el mismo valor y el incremento en los costos de la entrega... mientras ellos siguen recibiendo lo mismo.

Cuanto más aumenta la necesidad de los mandatarios, mayores son las ganancias de la compañía, puesto que el pago a quienes ejecutan el servicio es mínimo, dejando al "rappitendero" en el último nivel en la estructura de beneficios en el proceso de compra y venta de la organización.

Rappi es, sin duda, un medio rentable para la oferta y compra de productos, pues se ha comprobado que ser parte de la aplicación como "rappialiado" ha incrementado las ventas de muchos comercios, al mismo tiempo que facilita el acceso de los consumidores a estos. Para los domiciliarios, por su parte, es un medio de generar ingresos, llegando a ganar más de un SMLV. El detalle está en la siguiente pregunta: ¿a cambio de cuántas horas de trabajo y en qué condiciones?

El número de horas que debe laborar un "rappitendero" para reunir una cantidad considerable de dinero oscila entre diez y 12 diariamente, eso en buenos tiempos y teniendo la oportunidad de trabajar tanto en los horarios de mayor deman-

da, como en los tiempos “fríos” del día. Dicha cantidad varía también de acuerdo al tiempo de espera en la entrega de un producto, el número de kilómetros que deba recorrer el domiciliario, cuánto oferte la *app* por “x” o “y” pedido, si va en moto, bicicleta o a pie, si tiene un incidente o no en la semana, si no cancelan un pedido o si tiene un inconveniente con soporte y le toca ir hasta la oficina de Rappi en Parques del Río, en donde el tiempo de espera es de aproximadamente dos horas. Estas variables pueden afectar o no la cantidad de ganancias por día.

Es esta inestabilidad la que provoca el estallido de situaciones como los paros de “rappitenderos”, en los que piden a la empresa mejores garantías laborales; sin embargo, la posición de la organización es firme: los mandatarios son personas independientes que trabajan bajo cuenta y riesgo propios.

Lo anterior lleva a una conclusión importante: Rappi no está interesado en moverse de dicha postura y esto no va a cambiar, al menos hasta que se renueve la ley con respecto a los aplicativos móviles. La regulación del trabajo en las plataformas llegará cuando el país se tome el tiempo para diseñar una ley especializada y acorde a las formas de relacionamiento que surgen en estas, pues una legislación tradicional no logra cobijar de manera justa a quienes laboran por horas a través de una aplicación.

No es gratuito que las aplicaciones de comercio electrónico que hacen parte de la economía colaborativa y que cada vez tienen más fuerza en el país, como Rappi o Uber, sean el foco al que todos los medios apuntan, debido a las polémicas condiciones laborales de sus trabajadores, pues se supone que el Gobierno, y en general cualquier medio que genere empleo, debería velar por condiciones óptimas para los trabajadores. Sin la existencia de una norma diseñada específicamente bajo el contexto digital en el que se llevan a cabo las relaciones comerciales y laborales en la actualidad, en el entorno de las



plataformas digitales, será imposible garantizar una adecuación acorde a la realidad y el deber ser.

Rappi, en conclusión, ha revertido algunas maneras de vinculación laboral, incluso ha impuesto otras. Ha logrado establecer nuevas maneras de generar ingresos y vínculos comerciales para crear rentabilidad, al mismo tiempo que esquivaba responsabilidades de tipos social, laboral y económico, solo haciendo énfasis en su naturaleza como mediador digital.

## Referencias

- Bloomberg y Nonsoque, J. (2019, abril 29). SoftBank invertirá cerca de US\$1.000 millones en la plataforma de domicilios Rappi. *La República*. <https://www.larepublica.co/empresas/softbank-invertiria-cerca-de-us1000-millones-en-la-plataforma-de-domicilios-rappi-285672>
- Bogotá. (2020, enero 28). ¿Hay bandas de ladrones utilizando elementos de Rappi para camuflarse? *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/bogota/uso-de-elementos-de-rappi-en-robos-en-bogota-456544>
- Código Civil*. (2000). Editorial Legis. 5.<sup>a</sup> ed.
- Código Sustantivo del Trabajo y Código Procesal del Trabajo y de la Seguridad Social*. (2019). Editorial Legis. Edición 43.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE). (2020). *Gran encuesta integrada de hogares (GEIH). Mercado laboral*. <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/mercado-laboral/empleo-y-desempleo>
- Graham, M. (2019, mayo 1). *Holding Platforms Accountable to Digital Worker's Rights*. New Internationalist. [https://newint.org/features/2019/05/01/holding-platforms-accountable-digital-workers-rights?fbclid=IwAR02RUeOGBXtrZELPFw\\_VX1xODz9sft8fHMH094q\\_f8Bx3pXb87iqd2v1eY](https://newint.org/features/2019/05/01/holding-platforms-accountable-digital-workers-rights?fbclid=IwAR02RUeOGBXtrZELPFw_VX1xODz9sft8fHMH094q_f8Bx3pXb87iqd2v1eY)

- La Opinión. (2019, abril 7). ¿Qué es una empresa unicornio? <https://laopinion.com/2019/04/07/que-es-una-empresa-unicornio/>
- La República. Colombia. (2019, julio 15). Rappi suma tres años con pérdidas; van US\$75 millones. *El Economista*. <https://www.economista.com.mx/empresas/Rappi-suma-tres-anos-con-perdidas-van-US75-millones-20190715-0145.html>
- Molano, A. (2012). ¿Qué es comercio electrónico e-commerce?. *TIC [Mind Map]* <https://www.mindomo.com/es/mindmap/tic-a2303227ee424d52b5aaecf2e8420657>
- Observatorio Laboral de la Universidad del Rosario. (2019, septiembre 20). ¿Quiénes son los 'rappitenderos' en Colombia? <https://www.urosario.edu.co/Periodico-NovaEtVetera/Sociedad/Quienes-son-los-rappitenderos-en-Colombia/>
- Parra, C. (s.f.). *Pensiones para PSD*. Discapacidad Colombia. <http://www.discapacidadcolombia.com/index.php/legislacion/121-position-1>
- Portafolio. (2019, julio 25). ¿Cómo hace Rappi para crecer al 25% mensual? <https://www.portafolio.co/negocios/empresas/la-tecnologia-va-a-permitir-a-la-economia-dar-un-salto-de-7-rappi-531901>
- Rappi. (2019). *Términos y condiciones de Uso de la Plataforma Rappi*. <https://legal.rappi.com/colombia/terminos-y-condiciones-de-uso-de-plataforma-rappi-2/>
- Redacción Nacional. (2019, marzo 7). Supuesto domiciliario de Rappi asaltó a un usuario y agredió a celador en Bogotá. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/bogota/trabajador-de-rappi-participo-en-robo-usuario-en-el-que-una-persona-resultado-apunalada-articulo-843800>
- Revista Anfibia. (2018, octubre 15). *El infierno de trabajar en Rappi*. Las2Orillas. <https://www.las2orillas.co/el-infierno-de-trabajar-en-rappi/#:~:text=Las%20C3%B3rdenes%20de%20Rappi%20dicen,jam%20hasta%20el%20Pago%20F%20cil>

- Revista Dinero. (2018, septiembre 3). *Imparable: Rappi se convierte en el primer 'unicornio' colombiano*. Invest Pacific. <https://investpacific.org/el-valle-del-cauca-en-medios/imparable-rappi-se-convierte-en-el-primer-unicornio-colombiano/#:~:text=La%20compa%C3%B1a%20colombiana%20super%C3%B3%20la,proceso%20de%20levantamiento%20de%20capital>
- Ruiz, L. (2019, agosto 4). *¿A qué tienen derecho los rappideros?* Panacea Marketing. <https://panacea-marketing.com/noticias/a-que-tienen-derecho-los-rappideros/>
- Sánchez, R. (2016). Economía colaborativa: un nuevo mercado para la economía social. *CIRIEC-España, Revista de Economía Pública, Social y Cooperativa*, (88), pp. 231-258.
- Sentencia C-934/04 (2004, septiembre 29). Corte Constitucional (Jaime Córdoba, M.P). <https://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2004/C-934-04.htm>
- Soy Rappi. (2019, junio 12). *Alianza Movistar*. <https://blog.soyrappi.com/alianza-movistar/>
- Superintendencia de Industria y Comercio. (2019, septiembre 5). *Superindustria ordena a Rappi S.A.S. cumplir con normatividad de comercio electrónico y fórmula pliego de cargos*. <http://www.sic.gov.co/Sic-ordena-a-Rappi-S.A.S.-cumplir-con-normatividad-de-comercio-electronico-y-formula-pliego-de-cargos>
- Todoí, A. (2017). La regulación especial del trabajo en la Gig economy. *Redes.com*, (15), pp. 69-98. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6324641>

# La poética de las *saudades* portuguesa y brasileña

Manuela Molina Cerezo\*  
Hugo Andrei Buitrago Trujillo\*\*

**Resumen:** la *saudade* es esa palabra que recoge dos tradiciones líricas: la portuguesa y la brasileña. A través de esta investigación, se estudia la transmisión de la poética de la *saudade* como un fenómeno comunicativo de carácter simbólico. Desde Portugal hasta Brasil, la *saudade* se extiende como símbolo cultural y pilar poético, que se configura, entre otras expresiones artísticas en la poesía y en la música de estas dos naciones, como una forma de mirar la vida y corresponderle bajo una poética de la *saudade* que ha de estar en un constante viaje por las transformaciones que, desde el lenguaje poético, se le atribuyen a esta realidad simbólica, generando un fenómeno comunicativo.

**Palabras clave:** *Saudade*, Poesía, Fado, *Bossa nova*, Portugal, Brasil.

---

\* Comunicadora social-periodista y profesional en Estudios Literarios, con énfasis en creación, medios y edición de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB) de Medellín, Colombia. Actualmente, es estudiante del Máster en Edición de la UPF Barcelona School of Management (UPF-BSM). Su experiencia ha estado enfocada en la edición literaria, la corrección ortotipográfica y de estilo, la creación y redacción de contenidos y el periodismo narrativo

\*\* Comunicador social-periodista y doctor en Historia. Docente titular de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB).

## Introducción

La *saudade*, a nivel lírico, se fortaleció dentro del movimiento *saudosista* que se dio a principios del siglo XX en Portugal bajo la voz de diferentes poetas. Se manifiesta, además, en el género musical del fado, el cual constituye la expresión musical del alma de Lisboa, del alma lusitana. Brasil hereda a través de la lengua esta tradición poética y la expresa en su poesía y en la *bossa nova*, género musical que revolucionó la música popular brasileña.

El símbolo de la *saudade* se ha asociado a dos cuestiones, principalmente. Por una parte, está relacionado con una conciencia popular portuguesa, con la construcción del alma portuguesa o el alma lusitana, es decir, con una sensibilidad nacional. Por otra parte, tendrá que ver con un sentimiento humano intrínseco, que se hace intraducible y, por lo tanto, incomprendible para quienes no tienen el portugués como su lengua materna. No podría decirse que la *saudade* es únicamente nostalgia, anhelo, añoranza, soledad, tristeza, alegría, ensoñación o deseo, porque es todo eso a la vez y mucho más, pues se conjuga como un sentimiento dual y ambiguo.

Teniendo en cuenta, entonces, que la *saudade* ha estado ligada a múltiples significados, en esta investigación se pretende responder a la pregunta ¿cómo se transforman las significaciones de la poética de la *saudade* desde su manifestación en la poesía portuguesa (1910-1934) y el fado lisboeta (1945-1974) a la poesía brasileña (1920-1945) y la *bossa nova* carioca (1956-1970)?

La palabra *saudade* bien podría ser, entre otras, *dor*, *sehnsucht*, *hiraeth*, *heimweh* o *morriña*, como se le llama en otras culturas a un sentimiento similar, pues lo que hace que el término *saudade* implique el sentimiento saudoso no es la palabra en sí, o sea el significante, sino el uso y la apropiación

que este signo ha tenido dentro de la cultura portuguesa y luego dentro de la brasileña.

Al preguntarnos por la poética basada en un símbolo de la lengua portuguesa, la *saudade*, raíz de las literaturas portuguesa y brasileña y de gran parte de su cultura, nos enfrentamos a un fenómeno complejo, que bien podría ser estudiado para comprender, desde lo teórico, el despliegue simbólico de la palabra, para revisar cómo ha de trasladarse y conservarse esta poética a pesar de las fronteras y los cambios históricos, y para ver las similitudes, diferencias y evolución de un término a través del tratamiento lírico. Lo anterior permitirá no solo una mayor comprensión del asunto, sino un enriquecimiento de lo que conocemos sobre este desde una interpretación y el análisis de esta poética, lo que implica y supone. Quizá sea este trabajo una clave de lectura para otras poéticas que se extienden por Latinoamérica, marcando desde el uso simbólico del lenguaje sentimientos identitarios y culturas arraigadas a una esencia poética.

El objetivo de esta investigación es analizar la transformación en las significaciones de la poética de la *saudade* desde la poesía portuguesa (1910-1934) y el fado lisboeta (1945-1974), hasta la poesía brasileña (1920-1945) y la *bossa nova* carioca (1956-1970). Cada uno de los apartes del artículo responderá, respectivamente, a los tres objetivos específicos: analizar las significaciones que la poesía portuguesa y el fado lisboeta le atribuyeron a la *saudade*, analizar la manera en que la poesía brasileña y la *bossa nova* carioca asumieron o transformaron las significaciones dadas a la *saudade* y, por último, establecer los elementos constituyentes de la poética de la *saudade* transversales a las tradiciones líricas de ambos países.

Esta es una investigación cualitativa con base en la perspectiva hermenéutica. El método utilizado fue el inductivo-analítico, ya que el punto de partida son las fuentes, en este caso, la lírica *saudosista* que se refiere explícitamente al símbolo de

la *saudade*. Para la recolección inicial de las fuentes se rastreó, en primer lugar, la poesía portuguesa desde 1910, año en que se fundó la revista *A Águia* del movimiento *saudosista*, hasta 1934, año en que se dejó de publicar. Todo este período se corresponde con la *renascença* portuguesa. Durante estos años aparece la revista *Orpheu*. En segundo lugar, el fado lisboeta que aparece entre 1945, cuando se internacionaliza este género musical bajo el lanzamiento de uno de los discos de Amália Rodrigues, una de las grandes exponentes, y la Revolución de los Claveles, en 1974, cuando toma fuerza la canción protesta. En tercer lugar, la poesía brasileña de 1920 a 1945, que recoge las dos generaciones del modernismo brasileño. Y, por último, la *bossa nova* carioca desde 1956, cuando empiezan a aparecer las primeras muestras del género, hasta 1970, cuando llega el tropicalismo. De poesía portuguesa se encontraron 83 fuentes; de fado lisboeta, 47; de poesía brasileña, 72, y de *bossa nova* carioca, 92, para un total de 294 piezas.

Posteriormente, en caso de no contar con la traducción de las canciones o con una edición bilingüe de los poemarios se tradujeron al español. Bajo una primera lectura mediante la herramienta de selección (ver muestra al final del artículo) se eligieron los poemas y las canciones que serían objeto de análisis, para lo cual se tuvo en cuenta si la *saudade* jugaba un papel principal o accesorio dentro de la temática del texto, si su uso era prescindible o imprescindible, y si era suficiente o insuficiente. Por lo tanto, las piezas seleccionadas están registradas dentro de la tabla del corpus.

En la herramienta de análisis se estableció una categoría de significación que se le atribuye a la *saudade* en cada pieza y, si es el caso, una subcategoría. También se revisaron elementos del tratamiento lírico, entre ellos los principios semiológicos de Ferdinand de Saussure (1945), los conceptos de *imagen sensorial* de Alfredo Bosi (1977), el campo semántico, las figuras retóricas, entre otros. Y, por último, dentro de la misma

herramienta se consignaron aquellos elementos constituyentes de la poética de la *saudade*, que permiten relacionar de manera comparativa las piezas pertenecientes a cada una de las fuentes.

En el primer aparte, sobre la poesía portuguesa y el fado lisboeta, se citan fragmentos del corpus analizando las significaciones que se le atribuyen a la *saudade*, se presenta el valor que esta tiene para la fuente y un poco de su contexto. El segundo aparte versará acerca de la poesía brasileña y la *bossa nova* carioca. La mayoría de las piezas cuentan con traducción propia al español, en la que se conserva la palabra *saudade* como un extranjerismo. En aquellas que hacen parte de una edición bilingüe, se especificará el nombre del traductor dentro del texto y en las referencias. En caso de que en alguna de estas traducciones se cambie la palabra *saudade* por cualquier otra, esta última conservará la cursiva y estará resaltada en negrilla.

Si un poema hace parte de una edición que está por fuera del rango temporal, pero originalmente fue escrito en un año que sí corresponde a los años establecidos o fue publicado por primera vez en ese periodo, se escribirá entre paréntesis separados por barras diagonales (/) el año de escritura, el año de la primera edición y el año de la edición que se consultó.

## La *saudade* en la poesía portuguesa y el fado lisboeta: canto a la esencia del espíritu portugués

Para reivindicar la *saudade* como esencia del alma portuguesa, cuenta Iván Sánchez-Moreno (2017), Teixeira de Pascoaes buscaba construir un proyecto de identidad nacional con bases



estéticas, políticas e incluso religiosas. El saudosismo, movimiento al que el poeta pertenecía, estaba por convertirse en un modelo para la formación del espíritu lusitano. El sentimiento portugués surge de la búsqueda por un tono común, por un aire unificador, a partir de la construcción simbólica del alma lusitana, que para Francisco Cervantes (1985) se proyecta como una sombra detrás de cada poema y cada ser portugués.

Por su parte, el género musical fado proviene de la palabra latina *fatum*, que significa "destino", y se encuentra ligado a la resolución del alma de un hombre saudoso que desde que nace está, al mismo tiempo, condenado y salvado por la tristeza. Este surgió en la primera mitad del siglo XVIII, desde ese momento, en las llamadas casas de fado, canta lo perdido o lo que pudo ser, en la misma línea de lo que poetiza la *saudade*.

Su origen es marítimo, específicamente atlántico. Mariano Carou (2012), licenciado en Letras, dice: "en el fado, música de la *saudade* por excelencia, hay un continuo mirar hacia el mar, de donde viene y por donde se va todo lo que importa" (p. 397). Y, en cuanto al sentimiento portugués que transmite,

De lo que no hay duda es de que ninguna otra canción popular portuguesa trasluce el temperamento lusíada, aventurero, marítimo y soñador, y sobre todo, de que es la melancolía, mejor dicho, su hija portuguesa, la *saudade*, profunda, misteriosa e intraducible, el firmamento, el fondo esencial del *fado* y de todo el espíritu portugués. (Pérez López, 2012, p. 99)

Así pues, el fado acoge a la *saudade* con su música y su canto popular, y le ofrece una doble cara de lo ritual.

En este primer capítulo se analizarán 26 piezas de poesía portuguesa y 29 de fado lisboeta, las cuales fueron seleccionadas para hacer parte del corpus de obras (Tabla 1).

**Tabla 1** Poesías portuguesas y fados lisboetas analizados

<b>UNIDAD DE INFORMACIÓN</b>	Poesía portuguesa
<b>PERÍODO Y LUGAR</b>	1910-1934, Portugal
<b>RELEVANCIA</b>	Años de publicación de la revista A Águia, del movimiento saudosista. También se publicó la revista Orpheu. Época de la Renascença Portuguesa.

FUENTE	NOMBRE DEL POEMA	AUTOR	"AÑO DE PUBLICACIÓN"
1	Tristêsa	Teixeira de Pascoaes	1912
2	Depois da vida	Teixeira de Pascoaes	1912
3	A nossa dôr	Teixeira de Pascoaes	1912
4	Memoria	Teixeira de Pascoaes	1912
5	Outro	Armando César Côrtes-Rodrigues	1915
6	Caminho I	Camilo Pessanha	1920
7	Anoitecer	Florbela Espanca	1923
8	Saudades	Florbela Espanca	1923
9	A vida	Florbela Espanca	1923
10	XII. Prece	Fernando Pessoa	1934
11	Roseira Brava	Florbela Espanca	1934
12	Esquecimento	Florbela Espanca	1934
13	Distante melodia	Mario de Sá-Carneiro	1937
14	Mestre, meu mestre querido!	Fernando Pessoa (Álvaro de Campos)	1944
15	O mesmo Teucro duce et auspice Teucro	Fernando Pessoa (Álvaro de Campos)	1944
16	Sim, sou eu, eu mesmo, tal qual resultei de tudo	Fernando Pessoa (Álvaro de Campos)	1944

FUENTE	NOMBRE DEL POEMA	AUTOR	"AÑO DE PUBLICACIÓN"
17	Caminho a teu lado mudo	Fernando Pessoa	1956
18	Ó meu amor! ó meu damasco, ó minha seda	Fernando Pessoa (Álvaro de Campos)	1990
19	Junquinhos	Florbela Espanca	1994
20	O triste passeio	Florbela Espanca	1994
21	Mistério d'amor	Florbela Espanca	1994
22	Desejo	Florbela Espanca	1994
23	Aonde?...	Florbela Espanca	1994
24	Noite de saudade	Florbela Espanca	1994
25	A um livro	Florbela Espanca	1994
26	Dispersão	Mario de Sá-Carneiro	2017

<b>UNIDAD DE INFORMACIÓN</b>	Fado lisboeta
<b>PERÍODO Y LUGAR</b>	1945-1974, Lisboa, Portugal
<b>RELEVANCIA</b>	Años de internacionalización del género musical hasta la llegada de la canción protesta, con la Revolución de los Claveles.

FUENTE	NOMBRE DE LA CANCIÓN	COMPOSITOR	GRABADA POR (INTÉRPRETE)	AÑO DE COPYRIGHT
1	Minha canção é saudade	Amália Rodrigues y Frederico Valério	Amália Rodrigues	1958
2	Quando os outros te batem, beijo-te eu	Armando Machado	Amália Rodrigues	1958
3	Lisboa à noite	Carlos Dias y Fernando Santos	Amália Rodrigues	1958
4	Saudade vai-te embora	Júlio de Sousa	Amália Rodrigues	1958
5	Fado marujo	Artur Ribeiro y Linhares Barbosa	Amália Rodrigues	1959

FUENTE	NOMBRE DE LA CANCIÓN	COMPOSITOR	GRABADA POR (INTÉRPRETE)	AÑO DE COPYRIGHT
6	Interior triste	Armando Gois y Luis Macedo	Amália Rodrigues	1963
7	Só à noitinha	Amadeu do Vale, Frederico Valério y Raul Ferrão	Amália Rodrigues	1967
8	Lisboa antiga	José Galhardo, Amadeu do Vale y Raul Portela	Lucília do Carmo	1969
9	Estranha forma de vida	Alfredo Marceneiro y V. Silva	Carlos do Carmo	1969
10	Fica Comigo Saudade	Frederico de Brito y Luís de Campos	Carlos do Carmo	1969
11	Saudade mal do fado	Alfredo Marceneiro y Guilherme P. Rosa	Carlos do Carmo	1969
12	Saudades do Brasil em Portugal	Vinicius de Moraes y Homem Cristo	Amália Rodrigues / Vinicius de Moraes	1970
13	Vestida de Madrugada	Fernando Peres y José Joaquim Cavalheiro Júnior	Carlos do Carmo	1970
14	Um dia	Guilherme Pereira Da Rosa y Miguel Ramos	Carlos do Carmo	1970
15	Não Se Morre de Saudade	Francisco Viana y Júlio de Sousa	Carlos do Carmo	1970
16	Guardei Na Minha Saudade	Vasco Lima Couto y Alfredo Duarte	Carlos do Carmo	1970
17	Já me deixou	Artur Ribeiro y Maximiano de Sousa	Carlos do Carmo	1970
18	Moinho desmantelado	Henrique Rego	Alfredo Marceneiro	1971
19	Preciso de te ver	Vasco de Lima Couto	Lucília do Carmo	1971
20	Anda a saudade bem alta	Gabriel de Oliveira y Alberto S. Costa	Lucília do Carmo	1971
21	La vai Lisboa	Norberto De Araújo y Raul Ferrão	Amália Rodrigues	1971

FUENTE	NOMBRE DE LA CANCIÓN	COMPOSITOR	GRABADA POR (INTERPRETE)	AÑO DE COPYRIGHT
22	Meia-noite uma guitarra	Álvaro Duarte Simões y Filipe Pinto	Amália Rodrigues	1971
23	Fado da saudade	Frederico de Freitas y José Galhardo	Amália Rodrigues	1971
24	Partir É Morrer Um Pouco	António Dos Santos y Mascarenhas Barreto	Carlos do Carmo	1972
25	Duas Lágrimas de Orvalho	Joao Linhares Barbosa y Pedro Rodríguez	Carlos do Carmo	1972
26	Fado lisboeta	Amadeu do Vale y Carlos Dias	Amália Rodrigues	1973
27	Fado dos fados	Leonel Neves	Amália Rodrigues	1974
28	Meu amor é marinheiro	Alain Oulman y Manuel Alegre	Amália Rodrigues	1974
29	Pomba Branca	Manuel Alejandro	Carlos do Carmo	1974

Fuente: elaboración propia.

## La *Saudade*: un sentimiento dual

Inicialmente, la *saudade* es considerada como una instancia en la que la vida misma se bifurca en sentimientos aparentemente opuestos; sin embargo, estos tienen la capacidad de difuminarse, de entrelazarse y de hacer de sí mismos un sentimiento nuevo, una experiencia vital enmarcada en la *saudade*. Esa dualidad es asumida por el hombre saudoso y expresada por el yo lírico en términos de otredad o alter ego al ser muchos y ninguno. También, se refiere a una realidad que trasciende la existencia, que se deconstruye y fragmenta hasta el punto en que se es y no se es.

En "Outro", de Côrtes-Rodrigues (1915), hay un claro abismo en el que el ser se reconoce ajeno al mundo que habita,

entonces toma distancia, luego siente *saudade* de su lugar de origen. Enfatiza en esa oposición mediante aliteraciones de las palabras "mundo", "mí", "Dios", "otro" y "ser":

---

<i>Passo triste no mundo, alheio ao mundo.</i>	Paso triste en el mundo, ajeno al mundo.
<i>Passo no mundo alheio, sem o ver,</i>	Paso en el mundo ajeno, sin verlo,
<i>E, mystico, ideal e vagabundo,</i>	Y, místico, ideal y vagabundo,
<i>Sinto erguer-se minh'Alma do profundo</i>	Siento que mi alma se eleva desde lo
<i>Abysmo do meu Ser.</i>	profundo
<i>Vivo de Mim em Mim e para Mim</i>	Abismo de mi Ser.
<i>E para Deus em Mím resuscitado.</i>	Yo vivo de Mí en Mí y para Mí
<i>Sou Saudade do Longe d'onde vim,</i>	Y para Dios resuscitado en mí.
<i>E sou Ansia do Longe em que por fim</i>	Soy <i>saudade</i> a lo lejos de donde vengo,
<i>Serei transfigurado.</i>	Y ansío la lejanía en que por fin
(pp. 129-130)."	Seré transfigurado.

---

Por lo que el yo lírico se encuentra en una dualidad, la cual se despierta mediante una conciencia metafísica, casi mística. Y, a pesar de que dice haber llorado lágrimas de sangre, su espíritu se purifica en el dolor en medio de una tierra de tristeza.

Pessoa (1944), bajo su heterónimo Álvaro de Campos, describe en "O mesmo Teucro duce et auspice Teucro" un alma desgastada, cansada y agotada que, en medio del desengaño y la desilusión, guarda la *saudade*, que es esperanza y añoranza.

Y, a pesar de estar rodeado de dolor y desde una posición del absurdo, ser él mismo es un remedio, una salvación. Hay poemas como "Tristêsa", de Pascoaes (1912), que tienen un tratamiento del lenguaje que revela una sensorialidad de la *saudade* a través de la sinestesia, figura retórica que se utiliza cuando se entremezclan dos o más sensaciones o sentidos que no se corresponden entre sí, que implican una existencia saudosa muy marcada por lo corpóreo.

De igual forma, en "Mestre, meu mestre querido!" (Pessoa, 1990), de Álvaro de Campos, la mutabilidad recae en la

relación entre el yo lírico, que es un discípulo y un aprendiz, y su maestro. A partir de ahí, se recalca la dualidad que hay entre las enseñanzas del maestro y lo que puede hacer el yo lírico ante ese destino ambivalente, múltiple, dinámico, complejo y ambiguo, frente al cual solo queda la certeza que dan la *saudade* y la patria.

Allí se evidencia cómo se entrecruzan las diferentes significaciones atribuidas a la *saudade*: el sentimiento dual, el anhelo por el pasado y la tierra natal. Es así como hay un carácter dual tanto en lo que ocasiona la *saudade*, como en lo que significa dentro de los textos, y en la manera en que se comporta como sentimiento y actitud vital.

### La nostalgia y el anhelo por el pasado

Con excepción de la *saudade* producida por la falta del ser amado, que veremos a continuación, las demás ausencias se recogen dentro de la nostalgia y el anhelo por el pasado, como punto de partida desde el cual la *saudade* actúa como recuerdo, memoria y reminiscencia de lo que alguna vez fue, fuimos, tuvimos, soñamos o vivimos. En ese sentido, la *saudade* va y viene en el tiempo, revelándonos lo que somos hoy: un ser extraño y ajeno, casi desconocido, que está destinado a desaparecer.

Sin embargo, la *saudade* puede llegar a impulsar el olvido, capa protectora para las heridas de la memoria, a pesar de ser en esencia nostalgia, es decir, recuerdo. Es habitar la luz en medio de la oscuridad y remitirse a espacios de ensoñación que han quedado guardados en el espíritu, allí nos encontramos con el mar, la patria y, por supuesto, el canto.

Para esta significación, será muy importante el uso de la hipérbole con el fin de enfatizar, mediante exageraciones, en el sentimiento de pérdida de lo que se era y lo que se tenía, como en "Caminho a teu lado mudo", de Pessoa (1956). Esa hiperbolización llega a ser una especie de predicación, destino o

condena, que requiere de una sabiduría otorgada por la *saudade*. Así pues canta, en "Um dia", Carlos do Carmo (1970):

---

*Um dia morre o riso descuidado  
Nenhuma chama triste vive ou arde  
Chaga a condenação do nosso fado  
A gente quer viver e vê que é tarde  
Um dia triste há-de chegar pra ti (...)  
Eu hoje tenho aquilo que perdi  
Tu vais perder aquilo que tiveste.  
(Pereira Da Rosa y Ramos, 1970).*

Un día muere la risa descuidada  
Ninguna llama triste vive o arde  
Llega la condena de nuestro fado  
La gente quiere vivir y ve que es tarde  
Un día triste ha de llegar para ti (...)  
Hoy tengo aquello que perdí  
Vas a perder aquello que tuviste.

---

Lo mismo sucede en "Esquecimento", poema en el que Espanca (1934, 1994) utiliza esta misma figura retórica para mostrar el alcance e impacto que tiene el sentimiento de pérdida, y cómo este es asumido desde un anhelo por los viejos tiempos.

Esa *saudade* proviene de la instancia que se genera de la ausencia de algo que pudo haber estado o no, como en el caso del poema de Mário de Sá-Carneiro, "Dispersão" (Camões et al., 2017), que dice:

---

*(As minhas grandes saudades  
São do que nunca enlacei.  
Ai, como eu tenho saudades  
Dos sonhos que não sonhei!...).*  
(De Camões et al., pp. 114-115).

(Y lo que más *añoro*  
Es lo que nunca abracé.  
¡Ay, cómo yo *añoro*  
Los sueños que no soñé!...).

---



La traducción de María Matta nos da a entender que se crea un deseo frente a lo que pudo haber sido en términos de añoranza, que solo puede obtenerse si se regresa al pasado.

Por su parte, en "Meia-noite uma guitarra", de Rodrigues (1971a), se destacan los juegos de palabras dedicados, justamente, a marcar tiempos o entretiempos como la "medianoche" y la "media vida", para aportar a una tensión entre pasado y futuro. Además, se apela a imágenes sensoriales que nos permiten escuchar nítidamente la voz de una mujer que canta y nos aferra al presente:

---

*Meia-noite, uma guitarra*

*Meia vida por viver*

*E a saudade que se agarra*

*Ao cantar de uma mulher*

*(...)*

*Pelas ruas mais sombrias*

*Passa o tempo que passou*

*Serenatas de outros dias*

*Que a voz do tempo cantou*

*Pelas ruas mais sombrias*

*Passa o tempo que passou.*

(Duarte y Pinto, 1971).

---

Medianoche, una guitarra

Media vida para vivir

Y la nostalgia que se aferra

Al cantar una mujer

(...)

Por las calles más oscuras

El tiempo ha pasado

Serenatas de otros días

Que la voz del tiempo cantó

Por las calles más oscuras

El tiempo ha pasado.

Ese canto suele aparecer como una forma de convertir la *saudade* en fado y compartir así ese destino común, una tristeza compartida, como en "Fado dos fados" (Rodrigues, 1974), también interpretada por Rodrigues.

Hay cierta similitud con los ambientes fantásticos que recrea Sá-Carneiro (1937), por ejemplo, en "Distante melodia". Se mantiene la significación en una reminiscencia al pasado, aunque con cierto tono imaginario, puesto que habla de otro tiempo azul y de panteones de la nostalgia.

Para adentrarnos en el amor saudoso, nos remitimos a “Não se morre de saudade”, canción de Carlos do Carmo (1970a). Esta retrata –con metáforas como la de un juguete roto– imágenes de la infancia para recordarle a su ser amado ese anhelo que guarda desde entonces y que ha quedado destruido:

---

<i>Sou pausa no teu recreio</i>	Soy una pausa en tu recreo
<i>Sou o brinquedo quebrado</i>	Soy el juguete roto
<i>És um livro que não leio</i>	Eres un libro que no leo
<i>Porque está sempre fechado</i>	Porque está siempre cerrado
<i>No banco verde da esperança</i>	En el banco verde de la esperanza
<i>Estou sentado á tua espera</i>	Estoy sentado a tu espera
<i>Continuo a ser criança</i>	Continúo siendo un niño
<i>No meu jardim de quimera.</i>	En mi jardín de quimeras.

---

## Sentimiento identitario portugués

La identidad nacional se alimenta de un sentimiento que está configurado a partir de la tradición del fado lisboeta como canto popular, lo cual se evidencia en la referencia a Bairro Alto a través de la canción “Anda a saudade bem alta”, que interpreta Lucília do Carmo (1971).

En “Saudades do Brasil em Portugal” (Rodrigues, 1970) se conjugan dos culturas, la portuguesa y la brasileña, las cuales a veces parecieran ser una sola, la misma. Y es que ni la una ni la otra pueden deshacerse de la lengua que las determina, define y une: el portugués. Cantan Amália Rodrigues y Vinicius de Moraes:

---

<i>O sal das minhas lágrimas de amor</i>	La sal de mis lágrimas de amor
<i>Criou o mar que existe entre nós dois</i>	Creó el mar que existe entre los dos
<i>Para nos unir e separar</i>	Para unirnos y separarnos
(...)	(...)
<i>Ausência tão cruel</i>	Ausencia tan cruel
<i>Saudade tão fatal</i>	Saudade tan fatal
<i>Saudades do Brasil em Portugal.</i>	Saudades de Brasil en Portugal.

---

Y, por último, se dirige a alguien o a algo, que posiblemente sea su tierra, puesto que esta última puede contener, al mismo tiempo y en el mismo lugar, al resto de sus objetos amados. También puede ser la tierra ese objeto amado, como en "Lisboa antiga" (Carmo, 1969):

---

<i>Lisboa velha cidade</i>	Lisboa, vieja ciudad
<i>Cheia de encanto e beleza</i>	Llena de encanto y belleza
<i>Sempre tão bela e formosa</i>	Siempre tan bella y hermosa
<i>E no vestir sempre airosa</i>	Y no viste siempre airosa
<i>O branco véu da saudade</i>	El velo blanco de la saudade
<i>Cobre o teu rosto, linda princesa</i>	Cubre tu rostro, linda princesa
(...)	(...)
<i>Lisboa de ouro e de prata</i>	Lisboa de oro y de plata
<i>Outra mais linda não vejo</i>	Otra más linda no veo
<i>Eternamente a bailar</i>	Eternamente bailando
<i>E a cantar de contente</i>	Y cantando contenta
<i>O teu semblante se retrata</i>	Tu semblante se retrata
<i>No azul cristalino do Tejo.</i>	En el azul cristalino del Tajo.

---

Es tan grande el encanto de esta ciudad que pareciera tener vida propia cuando en esta canción se utiliza la personificación, para otorgarle capacidades humanas como bailar y cantar. Esta misma figura retórica se utiliza en “Lá vai Lisboa” (Rodrigues, 1971) para referirse a Lisboa. Allí, la *saudade* representa la alegría del encuentro entre la antigua y la nueva ciudad, y en “Lisboa à noite” (Rodrigues, 1958) la ciudad o su gente sueña tras haber escuchado el canto del fado, pues se nos revela la voz que canta: la *saudade*.

Por su parte, en “Fado lisboeta” (Rodrigues, 1973) el canto dialoga con el llanto, esto hace parte de una noche identitaria de Lisboa, la amargura y el tono herido como un arte poética del alma lusitana:

---

*Eu só entendo o fado plangente amargurada  
à noite a soluçar baixinho  
que chega ao coração num tom magoado  
tão frio como as neves do caminho  
que chora uma saudade ou canta ansiedade  
de quem tem por amor chorado  
dirão que isto é fatal, é natural  
mas é lisboeta e isto é que é o fado.*

Solo entiendo el fado plagado de amargura  
La noche sollozando suavemente  
que llega al corazón en un tono herido  
tan frío como las nieves del camino  
que llora una *saudade* o canta una ansiedad  
de quienes por amor han llorado  
dirán que esto es fatal, es natural  
pero es lisboeta y esto es el fado.

---

## Anhelos por la tierra de origen o la tierra natal

Más allá del sentimiento identitario que transmite, la *saudade* expresa el deseo y anhelo de retornar a la tierra de origen, a la tierra natal. Así lo transmite “Saudade mal do fado”, de Carlos do Carmo (2003):

*Atrás do cais a cidade  
para lá do cais o mar*

(...)

*o regresso traz a vida  
renasce a vida na volta.*

*Hora triste, hora boa*

*são todas horas do cais*

*partir voltar a Lisboa*

*até ver ou nunca mais.*

Atrás del muelle, la ciudad  
más allá del muelle el mar

(...)

el regreso trae vida  
renace la vida en el regreso.

Hora triste, hora buena

son todas las horas del muelle

partir regresar a Lisboa

hasta verla o nunca más.

En el verso "el regreso trae vida / renace la vida en el regreso" se da la anástrofe al invertirse el orden de las palabras dentro de la oración, lo que aporta al ritmo y a la idea de que ambas cosas se sostienen por un doble movimiento, pues al retornar a la tierra el yo lírico recupera el aliento de la vida y, a su vez, la vida renace en ese camino de regreso. En el caso de "Partir é morrer um pouco", de Carmo (1972), se destaca la palabra "adiós", que se repite al inicio de varios versos consecutivos, generando una anáfora que le otorga musicalidad al poema y enfatiza en la despedida, el punto central, por eso es esencial allí la metáfora "partir es morir un poco":

*Adeus sombras da cidade*

*Adeus langor das guitarras*

*Canto de esperanças frustradas*

*Alvorada de saudade*

*Meu coração como louco*

*Quer desgarrar-me do peito*

*Transforma em soluço a voz*

*Partir é morrer um pouco*

(...)

*Partir é estender os braços*

*Aos sonhos que não se alcançam*

*Cujo destino é ficar*

*Deixo a minh'alma no cais*

Adiós sombras de la ciudad

Adiós languidez de guitarras

Canto de esperanzas frustradas

Alborada de saudade

Mi corazón como loco

Quiere desgarrarse del pecho

Transforma en sollozo la voz

Partir es morir un poco

(...)

Partir es extender los brazos

A los sueños inalcanzables

Cuyo destino es quedarse

Dejo mi alma en el muelle

En ese último verso el muelle hace de la oración una sinécdoque, es decir, a través de una parte se designa el todo. En este caso, el yo lírico abandona físicamente su tierra y deja su alma en un sentido metafórico, además atrás quedan la alegría, los amigos y la ciudad. El yo lírico, por su parte, se lleva con el canto la tristeza y la enfermedad debido a no estar allí.

## La *saudade* en la poesía brasileña y la *bossa nova* carioca: esencia sensible de una lengua heredada

Es inevitable, entonces, la llegada de la *saudade* a la cultura brasileña, la cual ha adoptado, más que el término, el concepto y sus horizontes filosófico, cultural, social, psicológico, estético y literario. Al respecto, el escritor gallego Campio Carpio (1944) menciona:

Esta condición hizo al brasileño el poeta de la melancolía, por la tristeza de las tres razas que intervinieron en la formación de su carácter: el portugués nostálgico, con el tono lánguido de sus fados; el africano, cuya expresión es un grito de dolor y rebeldía frente al destino aciago a que fue conducido, y el indio, que sufre y lleva en el alma dolorida la queja de los ríos y el murmullo de las selvas misteriosas. (p. 453)

Esta mezcla deriva en la creación de la *bossa nova*, género musical en el que sigue presente el motivo de la *saudade*. Con *Chega de saudade*, el primer elepé de 12 canciones del cantautor brasileño Joao Gilberto (1959), se dan los inicios de la *bossa nova* a finales de los años 50. Para el músico e investigador Hernán Pérez (2011), "se trataba de una poética llena de humor, ironía, gozo, malicia, melancolía e intimidad afectiva, en la que

la *saudade* figura como un estado emocional y un motivo de inspiración constante" (p. 43).

En este apartado se analizan 23 piezas de poesía brasileña y 26 de *bossa nova* carioca, que fueron seleccionadas para hacer parte del corpus de obras.

**Tabla 2** Poesías brasileñas y bossa nova carioca

<b>UNIDAD DE INFORMACIÓN</b>	Poesía brasileña
<b>PERÍODO Y LUGAR</b>	1920-1945, Brasil
<b>RELEVANCIA</b>	Años de actividad de las dos generaciones del modernismo brasileño.

FUENTE	NOMBRE DEL POEMA	AUTOR	AÑO DE PUBLICACIÓN
1	Esfoldada	Gilka Machado	1922
2	Depois da chuva	Alberto de Oliveira	1928
3	S	Alberto de Oliveira	1928
4	Quem canta, seu mal espanta	Alberto de Oliveira	1928
5	Regina Taylor	Alberto de Oliveira	1928
6	Sua voz	Alberto de Oliveira	1928
7	Excelsitude	Alberto de Oliveira	1928
8	Crescente de agosto	Alberto de Oliveira	1928
9	Vélas ao vento V Chôro de vagas	Alberto de Oliveira	1928
10	Alto de serra III Alta noite	Alberto de Oliveira	1928
11	S.T. "Si te injurie, por uma rebeldia..."	Gilka Machado	1928
12	S.T. "Quantas horas felizes, quantos dias..."	Gilka Machado	1928

FUENTE	NOMBRE DEL POEMA	AUTOR	AÑO DE PUBLICACIÓN
13	S.T. "Esta ausencia que me excita..."	Gilka Machado	1928
14	Explicação	Carlos Drummond de Andrade	1930
15	Na carreira do vento	Jorge de Lima	1935
16	Silencio noturno	Alphonsus de Guimaraens Filho	1939
17	Província	Cecilia Meireles	1939
18	Personagem	Cecilia Meireles	1939
19	A procissão noturna	Murilo Araujo	1939
20	A canção da felicidade	Onestaldo de Pennafort	1939
21	Canção	Mario de Andrade	1941
22	Mário de andrade desce aos infernos IV	Carlos Drummond de Andrade	1945
23	Belém do pará	Manuel Bandeira	1998

<b>UNIDAD DE INFORMACIÓN</b>	Bossa nova carioca
<b>PERÍODO Y LUGAR</b>	1956-1970, Río de Janeiro, Brasil
<b>RELEVANCIA</b>	Años de fundación y auge del género hasta la aparición del tropicalismo.

FUENTE	NOMBRE DE LA CANCIÓN	COMPOSITOR	GRABADA POR (INTÉRPRETE)	"AÑO DE COPYRIGHT"
1	Chove lá fora	Tito Madi	Sylvia Telles	1957
2	Estrada branca	Antônio Carlos Jobim	Elizete Cardoso	1958
3	Canção do Amor Demais	Antônio Carlos Jobim	Elizete Cardoso	1958
4	Caminhos cruzados	Antônio Carlos Jobim	Maysa	1958



FUENTE	NOMBRE DE LA CANCIÓN	COMPOSITOR	GRABADA POR (INTÉRPRETE)	"AÑO DE COPYRIGHT"
5	Saudades de mim	Maysa	Maysa	1958
6	Maria que é triste	Maysa y Enrico Simonetti	Maysa	1958
7	Chega de saudade	Vinicius de Moraes y Antônio Carlos Jobim	Joao Gilberto	1959
8	Amargura	Maysa y Enrico Simonetti	Maysa	1959
9	Deserto de nós dois	Maysa y Enrico Simonetti	Maysa	1959
10	Pela rua	Ribamar y Dolores Durán	Maysa	1959
11	Cheiro de saudade	Djalma Ferreira y Luiz Antônio	Maysa	1960
12	A Canção Dos Seus Olhos	Pernambuco y Antônio Maria	Maysa	1960
13	Chorou chorou	Luiz Antônio	Maysa	1961
14	Saudade É Recordar	Renan França y Vera Falcão	Elis Regina	1962
15	Poema	Fernando Dias	Elis Regina	1962
16	Sem teu amor	Luiz Mauro	Elis Regina	1963
17	Há Uma História Triste	Antônio Carlos Jobim y Chico Buarque	Elis Regina	1963
18	Não Me Diga Adeus	João Correia Da Silva, Luis Soberano y Paquito	Nara Leão	1965
19	O sol nascerá (a sorrir)	Cartola y Elton Medeiros	Elis Regina e Jair Rodrigues	1965
20	Terra de ninguém	Marcos Valle y Paulo Sérgio Valle	Elis Regina e Jair Rodrigues	1965
21	Saudade de amar	Vinicius de Moraes y Francis Hime	Suzana de Moraes y Francis Hime	1966
22	Samba em prelúdio	Vinicius de Moraes y Baden Powell	Vinicius de Moraes y Odette Lara	1967
23	Fui bem feliz	Sidney Miller	Nara Leão	1967

FUENTE	NOMBRE DE LA CANCIÓN	COMPOSITOR	GRABADA POR (INTÉRPRETE)	"AÑO DE COPYRIGHT"
24	Saudosismo	Caetano Veloso	Gal Costa	1969
25	Andança	Danilo Caymmi, Edmundo Souto y Paulinho Tapajós	Elis Regina	1969
26	Três lágrimas	Ary Barroso	Maysa	1970

Fuente: elaboración propia.

### La *saudade*: un sentimiento dual

En la poesía brasileña, ese carácter dual de la *saudade* no necesariamente es agreste u hostil, a veces los elementos opuestos corresponden a pasiones, como en el caso de "Alto de serra-III Alta noite", de Alberto de Oliveira (1928). En "Pela rua" (Maysa, 1959), por ejemplo, aparece un anhelo dulce que se representa en suaves sollozos:

*No ar parado passou um lamento  
Riscou a noite e desapareceu  
Depois a lua ficou mais sozinha  
Foi ficando triste e também se escondeu  
Na minha vida  
Uma saudade meiga  
Soluçou baixinho.*

En el aire quieto pasó un lamento  
Rayó la noche y desapareció  
Después la luna quedó más sola  
Fue quedando triste y también se  
escondió.  
En mi vida  
Una *saudade* dulce  
Sollozó suavemente.

### La nostalgia y el anhelo por el pasado

El poema "Esfolhada", de Gilka Machado (1922), recoge en la imagen de la juventud el recuerdo anclado en el tiempo que se

hace *saudade*. Y en una visión un poco más general, "Fui bem feliz", interpretada por Nara Leão (1967), rescata esa antigua felicidad o el estado de quien solía ser feliz y ya no lo es. Al final, lo único que salva al yo lírico es la música: una tonada de guitarra y la samba, pues en gran parte allí recae la esencia de la *bossa nova*. "Saudosismo", interpretada por Gal Costa (1969), es una celebración de la *bossa nova* como aquello que nos permite recordar de manera alegre.

Hay ciertas marcaciones temporales que nos otorga la propia naturaleza y de las cuales se sirve el lenguaje poético para dar cuenta del paso del tiempo. Tres ejemplos de ello son: "Depois da chuva" de Alberto de Oliveira (1928), poema en el que, tras la lluvia, las paredes se describen con una personificación al decir que han quedado "vestidas de líquenes y musgos"; "O sol nascerá (a sorrir)" (Regina, 1965), interpretada por Elis Regina y Jair Rodrigues, muestra la aparición del sol tras la tormenta, generando así una imagen poética en movimiento, y, por último, el poema "Na carreira do vento", de Jorge de Lima (1935), que hace a la *saudade* un signo mutable y alterado, ya que no hay ninguna otra pieza dentro del corpus que utilice la imagen del viento cabalgando para describir el paso del tiempo:

---

*Nas azas do seu cavalo  
vem um mundo amanhecendo  
vem outro mundo morrendo.  
Ligando um mundo a outro mundo  
(n.p.).*

---

En las alas de su caballo  
Viene un mundo amaneciendo  
Viene otro mundo muriendo.  
Conectando un mundo a otro mundo

Estos versos nos revelan un mundo que muere, que se agota en el tiempo, y uno que apenas está naciendo, además de algo que está por venir, pues asumir la nostalgia por el pasado es también aceptar la condena del destino.

## Anhelos por la tierra de origen o la tierra natal

Originalmente, el anhelo por la tierra de origen o la tierra natal se genera cuando el yo lírico se encuentra en la lejanía; sin embargo, con "Explicação", de Carlos Drummond de Andrade (1930), y "Silencio noturno", de Alphonsus de Guimaraens Filho (1939), parece que también se puede añorar la tierra estando en ella, pues lo que se extraña es lo que solía ser esa tierra, en este caso la antigua ciudad que ya no está:

---

*E' uma tristeza de cidade velha,  
uma saudade de ruas obscuras,  
O que me vem visitar na solidão da noite.*  
(p. 119-120).

Es una tristeza de ciudad vieja,  
Una *saudade* de calles oscuras,  
Lo que me viene a visitar en la soledad de  
la noche.

---

Desde esta poesía brasileña también se da esa nostalgia trasatlántica que se presenta en la lírica portuguesa con imágenes del mar y del océano, en poemas como "Vélas ao vento V Chôro de vagas" (Oliveira, 1928), en el que hay un llanto por la *saudade* de las olas y se forma la voz del océano, que viene a su vez con un rumor de oraciones y sollozos.

"Mário de Andrade desce aos infernos IV", de Drummond de Andrade (1945), alude más, desde una experiencia más íntima y contemplativa, a la imagen de la casa sacudida por esa nostalgia por la tierra.

## Elementos que configuran la poética de la *saudade*

En la lectura que se realizó de las 104 piezas que conforman el corpus, entre poemas y canciones, se encontraron cuatro

significaciones con las que se relaciona la *saudade*: sentimiento dual, nostalgia y anhelo por el pasado, sentimiento identitario portugués y anhelo por la tierra de origen o la tierra natal.

Es, pues, la *saudade* una realidad dualística, ambigua, contradictoria, que fácilmente pasa de ser una cosa a otra, siendo la *saudade* ese punto de quiebre o ese catalizador para el cambio.

Dentro del campo semántico de la *saudade* están, por un lado, los sentimientos o sensaciones con las que se relaciona la *saudade*: la nostalgia, el anhelo, la añoranza, la tristeza, la melancolía, la desgracia, la soledad y la desolación, el dolor –punzante, insoportable, violento–, el deseo –igualmente violento–, el remordimiento, el miedo, la pasión, la alegría, la felicidad, la ternura y la dulzura.

En parte, se podría decir que existe un subcampo semántico, dentro de la poética de la *saudade*, que se relaciona con ciertos conceptos religiosos o espirituales, bajo un carácter místico o metafísico. En las piezas aparecen los términos bendición, oración, rezo, devoción, altar, Dios y Señor, entre otros.

Por su parte, la sinestesia se hace presente en las diferentes imágenes sensoriales de las que habla Bosi (1977) cuando alude a la palabra articulada con los diferentes sentidos. Por ejemplo, en “A nossa dôr” (Pascoaes, 1912) aparece el símil “el dolor cantado como si estuviera íntimamente iluminado” (p. 73), que explicita una sinestesia cuando combina la palabra “cantado” con “iluminado”, pues entremezcla lo auditivo con lo visual.

No siempre ese yo lírico tiene un sentido individual, pues, como se trató en algunas de las significaciones, en especial la del anhelo por la tierra de origen o la tierra natal y la del sentimiento identitario portugués, la *saudade* tiene parte de su esencia en lo colectivo y en un sentido compartido de lo popular. Eso hace que, si bien se hable en primera persona del plural o del singular, otros puedan sentirse identificados con el mismo sentimiento saudoso.

También es muy importante la alusión a la tierra o las referencias espaciales, puesto que la experiencia saudosa está íntimamente ligada a una cultura nacional y a la lengua portuguesa, propia de las naciones portuguesa y brasileña. Es por ello por lo que en las piezas del corpus es común ver términos como patria, ciudad, barrio, calle y mar. Esta poética tiene la capacidad de entregarnos imágenes que nos permiten ver, por ejemplo, a la arena bebiendo la espuma, como lo dice "Preciso de te ver", canto de Lucília do Carmo (1971a).

Especialmente en la significación del sentimiento identitario portugués se encuentran múltiples referencias a Lisboa, capital de Portugal y emblema de los poetas saudosistas y de los fadistas lisboetas. Lisboa es una ciudad que tiene como pilar poético el fado y la voz que canta es la *saudade*, en la que se encuentran alegres la antigua y la nueva Lisboa. Si hay algo nos permite entender esta poética es que Portugal es una patria que se conquista cada noche con el canto.

En la cuestión del tiempo es muy importante el pasado, por ello una de las significaciones que se trabajaron fue la de la nostalgia y el anhelo por el pasado. Sin embargo, sin el uso del presente que se materializa en los modos verbales no se decantaría ese deseo de volver atrás: es necesario el hoy para marcar el ayer, es decir, a partir del presente se mira el pasado.

La dualidad de la *saudade* tiene que ver no solo con dos sentimientos que se oponen en términos de positividad o negatividad, sino también con circunstancias distantes, aparentemente incomunicadas y conectadas por la *saudade*, o que resultan de este sentimiento. Por lo tanto, hay una dualidad en aquello que produce la *saudade*, una en lo que significa la *saudade* y una en la forma en que se comporta como sentimiento y actitud vital.

Por su parte, la significación del sentimiento identitario portugués es propia del fado lisboeta, que celebra y exalta el corazón del pueblo portugués, el alma lusitana y su ciudad,

Lisboa. Esta significación podría llegar a confundirse con el anhelo por la tierra de origen o tierra natal, lo que las diferencia es que esta última requiere que el yo lírico se encuentre lejos de esa tierra y, por lo tanto, desee regresar, pues siente que necesita estar allí y añora poder hacerlo.

En ese anhelo por la tierra de origen o tierra natal, tanto Portugal como Brasil se nos presentan como naciones en las que habita la *saudade*, estas se poetizan a través de un campo semántico en el que entran términos como: mar y altamar, río, playa, arena, muelle, desierto, colina, cielo, mundo, tierra, patria, ciudad, barrios y calles. Particularmente, en la lírica de Portugal se habla de: Lisboa, el río Tajo, las Azores, Bairro Alto y Alfama. En la de Brasil se mencionan: Belém do Pará, Pernambuco, Camino de São Jerônimo, Carretera Nazaré, Avenida Marechal Deodoro da Fonseca, Carretera Generalissimo Deodoro, Rua Lopes Chaves, São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul.

De tal suerte, la *saudade* acompaña como pilar poético al hombre saudoso por haber nacido en la nación portuguesa o brasileña y al heredar la lengua portuguesa de sus antepasados hasta sus últimos días. De igual forma, recibe toda una tradición lírica a través de un fenómeno comunicativo que ha cruzado el océano Atlántico y se ha anclado en la cultura de dos naciones que estarán para siempre entrelazadas por una misma palabra y su poética: la de la *saudade* portuguesa y brasileña.

## Referencias

- Bosi, A. (1977). *O ser e o tempo da poesia*. Editora da Universidade de São Paulo. <https://bit.ly/2Rr9KFO>
- Camões, L. de, Verde, C., Sá-Carneiro, M. de, Espanca, F. y Pessoa, F. (2017). *Poetas de Lisboa* (M. Matta, Trad, 1.ª ed.). Lisbon poets & co.

- Carmo, L. do. (1969). Lisboa antiga. [Canción]. En *Uma voz de sempre*. Decca. <https://www.vagalume.com.br/lucilia-do-carmo/lisboa-antiga.html>
- Carmo, L. do. (1971). Anda a saudade bem alta. [Canción]. En *Recordações*. Decca. <https://www.vagalume.com.br/lucilia-do-carmo/anda-a-saudade-bem-alta.html>
- Carmo, L. do. (1971a). Preciso de te ver. [Canción]. En *Recordações*. Decca. <https://www.lettras.com/lucilia-do-carmo/preciso-de-te-ver/>
- Carmo, C. do. (1970). Um dia. [Canción]. En *Por Morrer Uma Andorinha*. Philips. <https://www.lettras.com/carlos-do-carmo/um-dia/>
- Carmo, C. do. (1970a). Não Se Morre de Saudade. [Canción]. En *Carlos do Carmo*. Tecla. <https://www.lettras.com/carlos-do-carmo/nao-se-morre-de-saudade>
- Carmo, C. do. (1972). Partir É Morrer Um Pouco. [Canción]. En *Carlos do Carmo*. Tecla. <https://www.lettras.com/carlos-do-carmo/partir-e-morrer-um-pouco/>
- Carmo, C. do. (2003, enero 2). Saudade mal do fado. [video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=1PS\\_R8ErUhk](https://www.youtube.com/watch?v=1PS_R8ErUhk)
- Carou, M. (2012). Tudo isto é fado: El fado lisboeta y su relación con la lírica galaicoportuguesa. *Gamma*, 23(49), pp. 394-410. <http://bit.ly/38IP4z5>
- Carpio, C. (1944). Poetas brasileiros contemporâneos. *Revista Iberoamericana*, 8(16), pp. 451-454. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3067>
- Cervantes, F. (1985). *Odisea de la poesía portuguesa moderna*. Fondo de Cultura Económica.
- Côrtes-Rodrigues, A. (1915). Outro. *Orpheu*, (1), pp. 129-130. <http://www.gutenberg.org/cache/epub/23620/pg23620.html>
- Costa, G. (1969). Saudosismo. [Canción]. En *Gal Costa*. Philips. <https://www.vagalume.com.br/gal-costa/saudosismo.html>
- Drummond de Andrade, C. (1930). *Alguma Poesia*. Companhia das letras. [https://cdn-cms.f-static.net/uploads/2972482/normal\\_5e2e2603a891b.pdf](https://cdn-cms.f-static.net/uploads/2972482/normal_5e2e2603a891b.pdf)



- Drummond de Andrade, C. (1945). *A Rosa do Povo*. Companhia das letras. <https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/13222.pdf>
- Espanca, F. (1934). *Poesia completa: Reliquiae*. (3.<sup>a</sup> ed.). Livraria A. Gonçalves. <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=224282>
- Espanca, F. (1994). *Poesia completa: Livro de Máguas*. (3.<sup>a</sup> ed.). Livraria A. Gonçalves. <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=224282>
- Gilberto, J. (1959). Chega de saudade. [Canción]. En *Chega de saudade*. Odeon. <https://bit.ly/3gzQLSC>
- Guimaraens Filho, A. de (1939). *Antologia da moderna poesia brasileira*. <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=223755>
- Leão, N. (1967). Fui bem feliz. [Canción]. En *Vento de Maio*. Philips. <https://www.letras.com/nara-leao/128269/>
- Lima, J. de. (1935). *Tempo e eternidade*. Livraria do Globo. <https://idoc.pub/download/jorge-de-lima-murilo-mendes-tempo-e-eternidade-wl1po5zj1lj>
- Machado, G. (1922). *Mulher Nua*. Jacinto Ribeiro dos Santos. <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=130333>
- Maysa. (1959). Pela rua. [Canción]. En *Maysa é Maysa... é Maysa... é Maysa*. RGE. <https://www.vagalume.com.br/maysa/pela-rua.html>
- Oliveira, A. de. (1928). *Poesias: Quarta serie*. (2.<sup>a</sup> ed.). Livraria Francisco Alves. <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=127454>
- Pascoaes, T. de (1912). *Elegias*. Tipografia Costa Carregal. <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=226002>
- Pérez, H. (2011). El 59 a la cabeza: jazz moderno, bossa nova y nuevo tango argentino, génesis de la vanguardia y la fusión. En A. Barrueto e I. Ramos (Eds.), *¿Qué hay de popular en la música popular? Actas del I Congreso Chileno de Estudios en Música Popular* (pp. 38-49). Asociación Chilena de Estudios en Música Popular. <http://bit.ly/3cDXN89>

- Pérez López, P. (2012). Fado, saudade y tragedia. *Disputatio*, 1(1), pp. 97-111. <https://disputatio.usal.es/vols/vol-1-no-1/perez-fado/>
- Pessoa, F. (Álvaro de Campos). (1944). *Poesías de Álvaro de Campos*. Ática. <http://arquivopessoa.net/textos/238>
- Pessoa, F. (1956). *Poemas inéditos*. Ática. <http://arquivopessoa.net/textos/1360>
- Pessoa, F. (Álvaro de Campos). (1990). *Poemas de Álvaro de Campos*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. <http://arquivopessoa.net/textos/2754>
- Regina, E. (1965). O sol nascerá (a sorrir). [Canción]. En *2na bossa*. Philips. <https://www.letras.com/elis-regina/424112/>
- Rodrigues, A. (1958). Lisboa à noite. [Canción]. En *Lisboa À Noite*. Ducretet Thomson. <https://www.vagalume.com.br/amalia-rodrigues/lisboa-a-noite.html>
- Rodrigues, A. (1970). Saudades do Brasil em Portugal. [Canción]. En *Amália/Vinicius*. Decca. <https://www.vagalume.com.br/amalia-rodrigues/saudades-do-brasil-em-portugal.html>
- Rodrigues, A. (1971). Lá vai Lisboa. [Canción]. En *Amália No Olympia*. Columbia. <https://www.vagalume.com.br/amalia-rodrigues/la-vai-lisboa.html>
- Rodrigues, A. (1971a). Meia-noite uma guitarra. [Canción]. En *No Japao*. Columbia. <https://www.vagalume.com.br/amalia-rodrigues/meia-noite-uma-guitarra.html>
- Rodrigues, A. (1973). Fado lisboeta. [Canción]. En *Fado*. Alvorada. <https://www.vagalume.com.br/amalia-rodrigues/fado-lisboeta.html>
- Rodrigues, A. (1974). Fado dos fados. [Canción]. En *No Café Luso*. Columbia. <https://www.vagalume.com.br/amalia-rodrigues/fado-dos-fados.html>

- Sá-Carneiro, M. de. (1937). *Indícios de oiro*. (1.ª ed.). Edições Presença. <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=221930>
- Sánchez-Moreno, I. (2017). Razones del alma contrita. Fenomenologías de la saudade. Apuntes para una teoría histórico-cultural de la saudade. *RHC. Revista de História Comparada*, 11(2), pp. 108-131. <http://bit.ly/2Wvogie>
- Saussure, F. de (1945). *Curso de lingüística general*. (24.ª ed.). Editorial Losada.

## Anexo. Muestra de la herramienta de selección

FUENTE	POEMA/CANCIÓN	REEMPLAZO DE LA PALABRA SAUDADE	VALOR SIMBÓLICO DE LA SAUDADE EN LA PIEZA	SELECCIONADO
<p>Nombre de la fuente: poesía portuguesa, fado lisboeta, poesía brasileña o bossa nova carioca.</p>	<p>Se especificará y se enumerarán los poemas y las canciones correspondientes a cada fuente.</p>	<p>Aquí se escribirá el verso o los versos en los cuales aparece la palabra "saudade", pero en vez de escribir en la parte en la que dice "saudade", se reemplazará esta con el sentimiento, concepto o idea que más encaje al contexto del poema o de la canción.</p>	<p>Aquí se recogerán primeras impresiones, que sean muy notorias, dentro de una primera lectura de cada una de las piezas en cuestiones referentes al tratamiento del lenguaje poético. En algunos casos, se podrán responder estas preguntas orientativas: ¿La saudade aparece como algo accesorio o juega un papel principal dentro del poema? ¿Hay otras referencias dentro del poema al sentimiento, concepto o idea con que se reemplazó la palabra saudade? ¿Se podría decir que es imprescindible el uso de la saudade en el poema o en la canción? Entre insuficiente y suficiente, ¿qué tanto expresa el sentimiento, concepto o idea? La idea es que estas preguntas se respondan de manera muy concreta.</p>	<p>Sí o No.</p>

FUENTE	POEMA/CANCIÓN	REEMPLAZO DE LA PALABRA SAUDADE	VALOR SIMBÓLICO DE LA SAUDADE EN LA PIEZA	SELECCIONADO
Poesía portuguesa	Sonho egipcio	"Rezas que nunca ouvi. Hábitos de saudades": Rezos que nunca escuché. Alientos de anhelo.	- Accesorio. - Prescindible. - Insuficiente. - Otras referencias: náuseas en aguas inquietas, ansia saciada.	No
Poesía portuguesa	Outro	"Sou Saudade do Longe d'onde vim": extraño lo lejos de donde vengo.	- Principal. - Imprescindible. - Suficiente. - Otras referencias: paso triste en el mundo, ajeno al mundo, abismo de mi ser, anhelo el final, alma sonámbula olvidada, pasa triste y solitario mirando al cielo, ojos tristes, lágrimas de sangre lloré, tierra de tristeza, espíritu purificado en el dolor.	Sí
Poesía portuguesa	Taciturno	"Onde os pânos de Arrás são esgarçadas saudades": Donde las marismas de Arrás son nostalgia deshilachada.	- Accesorio. - Prescindible. - Insuficiente.	No

FUENTE	POEMA/CANCIÓN	REEMPLAZO DE LA PALABRA SAUDADE	VALOR SIMBÓLICO DE LA SAUDADE EN LA PIEZA	SELECCIONADO
Poesía portuguesa	Taciturno		- Otras referencias: aburrimento del aburrimento, insignias de ilusión, renuncia, mis lamentos son terrazas sobre el mar.	No
Poesía portuguesa	Ninive	"—E Hoje... stá por Ali, Vaga, a Saudade...": Y hoy... está por ahí, vaga, la nostalgia.	- Accesorio. - Prescindible. - Insuficiente. - Otras referencias: paz final de la muerte misteriosa, piedad final.	No
Poesía portuguesa	Chuva oblíqua VI	"Por onde um cão verde corre atrás da minha saudade": Donde un perro verde corre tras mi anhelo.	- Accesorio. - Imprescindible. - Suficiente. - Otras referencias: música lánguida y triste, me recuerda a mi niñez, una canción triste y vaga que se pasea por mi patio trasero, acantilado de mis sueños interrumpidos.	No
Fado lisboeta	Antes e Depois	"Cantas com tanta saudade": cantas con tanta añoranza alegre, belleza, seducción.	- La saudade encanta.	No

FUENTE	POEMA/CANCIÓN	REEMPLAZO DE LA PALABRA SAUDADE	VALOR SIMBÓLICO DE LA SAUDADE EN LA PIEZA	SELECCIONADO
Fado lisboeta	Antes e Depois	"Cantas com tanta saudade": cantas con tanta añoranza alegre, belleza, seducción.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Destino fatal-Fado.</li> <li>- Fado es la voz del pueblo.</li> <li>- La saudade no es accesoria, hace parte del elogio al cantante, pero no juega un papel principal.</li> <li>- El encanto y el destino fatal serían las demás referencias a la saudade, en esa contraposición entre el deseo que promueve la saudade y la fatalidad.</li> <li>- Expresa de manera insuficiente el sentimiento de la saudade.</li> </ul>	No
Fado lisboeta	Cabelo Branco é Saudade	<ul style="list-style-type: none"> <li>- "Cabelo branco é saudade": El cabello blanco es símbolo de sabia nostalgia.</li> <li>- "Saudades são pombas mansas": Nostalgia son o ausencia de palomas amables.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La saudade encanta.</li> <li>- Destino fatal-Fado.</li> <li>- Fado es la voz del pueblo.</li> </ul>	No

FUENTE	POEMA/CANCIÓN	REEMPLAZO DE LA PALABRA SAUDADE	VALOR SIMBÓLICO DE LA SAUDADE EN LA PIEZA	SELECCIONADO
Fado lisboeta	Cabelo Branco é Saudade		<p>- La saudade no es accesoria, hace parte del elogio al cantante, pero no juega un papel principal.</p> <p>- El encanto y el destino fatal serían las demás referencias a la saudade, en esa contraposición entre el deseo que promueve la saudade y la fatalidad.</p> <p>- Expresa de manera insuficiente el sentimiento de la saudade.</p>	No
Fado lisboeta	Moinho Desmantelado	<p>- "Oh meu saudoso moinho": Oh mi nostálgico molino.</p> <p>- "És o espelho da saudade": es el espejo del anhelo por el pasado.</p>	<p>- Principal.</p> <p>- Imprescindible.</p> <p>- Suficiente.</p> <p>- Otras referencias: el dolor en el pecho, la desgracia grande, sentirse mal, la profunda melancolía.</p>	Sí



FUENTE	POEMA/CANCIÓN	REEMPLAZO DE LA PALABRA SAUDADE	VALOR SIMBÓLICO DE LA SAUDADE EN LA PIEZA	SELECCIONADO
Fado lisboeta	Moinho Desmantelado		<p>- El molino es signo de saudade, en él se guardan los sentimientos y principalmente la nostalgia por lo que se pierde, lo que se va, es decir, lo que está ausente.</p>	Sí
Fado lisboeta	Preciso de Te Ver	"P'ra afastar esta saudade": para acabar/deshacerse con el/ de este anhelo o deseo.	<p>- Principal.</p> <p>- Imprescindible.</p> <p>- Suficiente.</p> <p>- Otras referencias: el dolor en el pecho, la desgracia grande, sentirse mal, la profunda melancolía.</p> <p>- El molino es signo de saudade, en él se guardan los sentimientos y principalmente la nostalgia por lo que se pierde, lo que se va, es decir, lo que está ausente.</p> <p>- Me gusta la metáfora de pájaros tristes y sombríos, estatua oscura de la muerte.</p>	Sí

FUENTE	POEMA/CANCIÓN	REEMPLAZO DE LA PALABRA SAUDADE	VALOR SIMBÓLICO DE LA SAUDADE EN LA PIEZA	SELECCIONADO
Fado lisboeta	Anda a Saudade Bem Alta	- "Bem alta a minha saudade": bien alta o grande mi saudade.	- Principal.	Sí
		- "Anda a saudade bem alta": anda o camina alta o grande la nostalgia.	- Imprescindible.	
			- Suficiente.	
			- Otras referencias: el corazón portugués, la necesidad del fado, canto-nostalgia, Bairro Alto es ese espacio que ha sido testigo de las etapas de vida de una persona.	
Poesía brasileña	Minha loucura	- "Mas o Cruzeiro do Sul e a saudade dos martírios..."; Pero el crucero del sur y la nostalgia de los martirios...	- Accesorio.	No

FUENTE	POEMA/CANCIÓN	REEMPLAZO DE LA PALABRA SAUDADE	VALOR SIMBÓLICO DE LA SAUDADE EN LA PIEZA	SELECCIONADO
Poesía brasileña	Minha loucura	- "Que o Cruzeiro do Sul e a saudade dos martírios": Que el crucero del sur y la nostalgia de los martirios.	- Prescindible. <hr/> - Insuficiente. <hr/> - Otras referencias: llorar, tus besos finales, tus primeras lágrimas, llorando a la luz.	No
Poesía brasileña	Pagina esquecida	"na funda excitação de uma enorme saudade": en la profunda excitación de una enorme nostalgia.	- Accesorio. <hr/> - Prescindible. <hr/> - Insuficiente. <hr/> - Otras referencias: diverso, extraño, las indolencias que siente mi cuerpo.	No
Poesía brasileña	Impressões de gesto (A uma bailadeira)	"teu frágil ser é uma saudade de azas": tu frágil ser es una nostalgia de alas.	- Accesorio. <hr/> - Imprescindible. <hr/> - Insuficiente. <hr/> - Otras referencias: convulsiones de infinito dolor, trágico crecimiento, cuerpo lánguido e indolente.	No

FUENTE	POEMA/CANCIÓN	REEMPLAZO DE LA PALABRA SAUDADE	VALOR SIMBÓLICO DE LA SAUDADE EN LA PIEZA	SELECCIONADO
Poesía brasileña	Balanceio	- "com saudade do amor": con anhelo del amor.	- Accesorio.	No
		- "com saudade do mar!"; ¡con anhelo del mar!	- Imprescindible.	
			- Insuficiente.	
			- Otras referencias: me siento perdido, implacable deseo de llorar, un misterio que no puedo descifrar, te tengo miedo, me moriría de pecado.	
Poesía brasileña	Reflexões	"sem que leve sequer uma saudade": sin que tome siquiera una nostalgia.	- Accesorio.	No
			- Imprescindible.	
			- Suficiente.	

FUENTE	POEMA/CANCIÓN	REEMPLAZO DE LA PALABRA SAUDADE	VALOR SIMBÓLICO DE LA SAUDADE EN LA PIEZA	SELECCIONADO
Poesía brasileña	Reflexões		- Otras referencias: lúgubre silencio de mis días desdichados, entre los dolores del bien y las delicias del mal, el amor se convirtió en mi triste virtud, un ángel que bendice mis agonías, desafortunada existencia olvidada, el horror de la soledad, el desierto de tu corazón tan frágil, tortura silenciosa, sentimiento dudoso, mi agonía y mi placer, tu dolor es mayor que nunca.	No
Bossa nova carioca	Chove Lá Fora	- "E essa saudade enjoada não vai embora": Y esta nostalgia enferma no desaparecerá.	- Principal. - Imprescindible. - Suficiente. - Otras referencias: la noche es tan fría, llueve afuera, nostalgia enferma no desaparecerá, quería entender por qué te fuiste, ojalá supieras lo triste que estoy, la lluvia sigue incluso más fuerte.	Sí
Bossa nova carioca	Foi a noite	"A saudade aumenta com a distância": El anhelo aumenta con la distancia.	- Accesorio.	No

FUENTE	POEMA/CANCIÓN	REEMPLAZO DE LA PALABRA SAUDADE	VALOR SIMBÓLICO DE LA SAUDADE EN LA PIEZA	SELECCIONADO
Bossa nova carioca	Foi a noite		- Imprescindible. - Insuficiente. - Otras referencias: que me querías de nuevo, bebí ilusión, fue amor para ti, la ilusión está hecha de esperanza.	No
Bossa nova carioca	Estrada branca	"Uma saudade, uma vontade tão doída": Un anhelo, un deseo, tan dolorida.	- Principal. - Imprescindible. - Suficiente. - Otras referencias: la vida que murió, mi camino es tan solitario, la vida que murió, mirando la luna tristemente, en lugar de triste estaba alegre, vi a lo largo de este camino otra sombra siguiéndome, la ciudad está muy lejos, voy solo sin afecto, estoy caminando con un deseo moribundo.	Sí
Bossa nova carioca	Canção do Amor Demais	"Só quer sentir saudade?": ¿Solo quieres sentir nostalgia?	- Principal.	Sí

FUENTE	POEMA/CANCIÓN	REEMPLAZO DE LA PALABRA SAUDADE	VALOR SIMBÓLICO DE LA SAUDADE EN LA PIEZA	SELECCIONADO
Bossa nova carioca	Canção do Amor Demais		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Imprescindible.</li> <li>- Suficiente.</li> <li>- Otras referencias: quiero llorar porque te quería tanto, quiero morir porque me diste la vida, nunca tendré paz, el amor será mi fin, amor trae desesperación, ahora sé por qué no soy feliz.</li> </ul>	Sí
Bossa nova carioca	Chega De Saudade	"Chega de saudade": Basta de nostalgia, suficiente.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Principal.</li> <li>- Imprescindible.</li> <li>- Suficiente.</li> <li>- Otras referencias: va mi tristeza, dilo en una oración, que vuelva porque no puedo sufrir más, no más nostalgia, sin ella no hay paz, no hay belleza, es solo tristeza y melancolía.</li> </ul>	Sí

# Productos

## Los productos culturales musicales como escenarios de cambio social en la Fundación Afrocolombiana Casa Tumac

*Ana María Cano Marín\**

*Hugo Andrei Buitrago Trujillo\*\**

**Resumen:** la música se ha configurado, históricamente, como un escenario de comunicación que permite intercambios simbólicos a través de las dos formas de lenguaje: verbal y no verbal. Con la música el ser humano ha podido expresar a otras comunidades sus maneras de ver y sentir el mundo, pues estimula los procesos de construcción de individuos y subjetividades a partir de espacios de diálogo y autorreconocimiento. La

---

\* Estudiante de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB) de Medellín. Formada en música en el Instituto de Bellas Artes de Copacabana (Antioquia). Participante del Coro Juvenil de Colombia 2012 e integrante de diferentes agrupaciones musicales. Email: anam.cm0731@gmail.com.

\*\* Comunicador social-periodista y doctor en Historia. Docente titular de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB). Email: hugo.buitrago@upb.edu.co.



gestión de estos espacios puede ser (y ha sido) una herramienta poderosa para generar transformaciones sociales y conversaciones interculturales, en las que los sujetos reconozcan al otro como un ser con una historia y un contexto específico.

Esta investigación plantea como objetivo principal analizar el papel que cumplen los procesos de comunicación en la gestión cultural de producciones musicales en el marco del cambio social en Casa Tumac, una fundación que ha trabajado para mitigar el riesgo de desarraigo cultural de la población que proviene del litoral Pacífico y que está radicada en Medellín, ciudad en la que se ha enfrentado a una discriminación que enfrenta con la paz, el diálogo y la música.

**Palabras clave:** Música, Comunicación, Gestión cultural, Cambio social, Identidad, Memoria histórica.

## Introducción

Desde siempre, el hombre ha sentido la necesidad de expresar su forma y estilo de vida. Para ello se ha valido de manifestaciones como la pintura, la danza, el canto, la palabra y la escritura, dejando con ellas todo un legado cultural que ha permanecido y evolucionado a través de la historia.

La música, por su parte, se ha consolidado como un escenario de intercambios simbólicos utilizados por las personas para comunicarse, dando paso a la consolidación de procesos significativos en la construcción de individuos y subjetividades, y a la capacidad de los grupos humanos para crear lazos y dinámicas integradoras que pueden reflejarse en la relación del individuo con la sociedad.

Esta investigación, de corte cualitativo, pretende analizar qué papel cumplen los procesos de comunicación en la gestión

cultural de producciones musicales en el marco del cambio social en Casa Tumac, fundación que nació en 2008 en Medellín buscando “mitigar el riesgo de desarraigo cultural en la población afrodescendiente, indígena y mestiza proveniente del litoral Pacífico [...]” (Fundación Afrocolombiana Casa Tumac, s.f., párr. 1) desde expresiones como la danza y la música, fortaleciendo la identidad y creando un diálogo intercultural en nuevos contextos.

Para alcanzar dicho objetivo, se buscó evidenciar la influencia que ejercen las producciones culturales musicales en el fortalecimiento de dinámicas de memoria histórica e identidad en Casa Tumac, establecer el rol que juega la gestión cultural de producciones musicales en la generación de lazos sociales que velan por el cambio social, y determinar la importancia de la gestión de producciones musicales en el marco del cambio social y el empoderamiento dentro de Casa Tumac. Por ello, en primer lugar, la investigación relaciona cuatro conceptos clave: *música*, *comunicación*, *cambio social* y *gestión cultural*. Posteriormente, se analizan las dinámicas de memoria histórica en las producciones musicales de Casa Tumac. Más adelante, se aborda el tema de la identidad desde la producción musical y la pertenencia del individuo a Casa Tumac, también se habla de los lazos sociales y cómo son fruto de las identidades mientras que, a la vez, influyen en ellas. Para el cuarto momento, el hilo conductor es el empoderamiento como fruto y factor indispensable de la gestión cultural de las producciones musicales de Casa Tumac. Finalmente, se presentan las conclusiones, poniendo en diálogo los hallazgos con el objetivo general de la investigación, lo que implica el planteamiento de las conclusiones de cada uno de los momentos nombrados.

Se hace importante resaltar que el trabajo con Casa Tumac incluyó observación no participante, entrevistas semiestructuradas, talleres y discusiones en grupo con sus integrantes. Se hizo revisión documental de textos e investigaciones, además

de entrevistas con gestores culturales y un taller con un grupo focal externo conformado por 48 personas, entre estudiantes y profesionales mayores de edad, que no conocían previamente a Casa Tumac y que respondieron preguntas de manera anónima al escuchar unas canciones.

En la investigación se procura plantear un diálogo interdisciplinar, por lo que, en algunos apartados, se alude a elementos musicológicos que parten del conocimiento que Ana María Cano ha adquirido en 18 años de estudio musical en el Instituto de Bellas Artes y la Casa de la Cultura de Copacabana, Antioquia, y de su interés por las manifestaciones musicales tradicionales de Colombia.

Con este análisis de caso quedan bases para entender la importancia de la comunicación y la gestión cultural en procesos de cambio social basados en producciones artísticas comunitarias, teniendo en cuenta que dichos procesos exigen herramientas para que los sujetos se reconozcan como ciudadanos activos y que la música ha sido utilizada como lenguaje dador de voz.

## **Música, comunicación y gestión cultural: ¿herramientas de cambio social?**

Desde sus inicios, el hombre ha construido formas de vida que ha exteriorizado a partir de diversas expresiones que han consolidado un legado cultural con el que ha logrado vivir en comunidad, satisfaciendo, entre muchas otras necesidades, la de comunicar su ser y su sentir, lo que ha marcado significativamente la relación del individuo con la sociedad.

El proceso de construcción y consolidación de cultura está atravesado por escenarios de comunicación. La relación que existe entre cultura y comunicación es absolutamente recíproca, bilateral: una no puede darse sin la otra. De hecho,

esta correspondencia ya ha sido estudiada. El Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD, 2002) define la cultura como el "modo particular en que una sociedad expresa su convivencia y la forma en que se legitima y representa por medio de su propio entramado e intercambio simbólico" (p. 37), lo que evidencia que la comunicación posibilita la existencia de la cultura, porque abre espacios de expresión en los que se da el intercambio simbólico que, finalmente, es otro escenario comunicacional.

De cualquier modo, dichas circunstancias de intercambio simbólico devienen en múltiples expresiones con las que el hombre ha expresado su forma de vida a otras sociedades. Para ello, se ha valido del lenguaje verbal, consolidando, a través de la palabra, expresiones como la literatura y la tradición oral, pero también ha concebido un entramado simbólico a partir del lenguaje no verbal con expresiones como la pintura, arquitectura, danza, etc.

De manera especial, con la música el hombre logra expresarse a través de las dos formas de lenguaje, pues, aunque predomina el uso del canto para transmitir mensajes, los instrumentos, el ritmo, el silencio y los movimientos corporales son, indudablemente, parte fundamental de lo que se desea transmitir.

La música ha jugado un papel protagónico dentro de las representaciones con las que el ser humano ha logrado expresarse y legitimarse dentro de una sociedad específica. Si se asimila que "la música [...] está atravesada por relaciones, discursos e intereses" (Molina, 2019, p. 127) de quienes conviven en dicha sociedad, se le presenta como resultado de un escenario de expresión de un conjunto de interacciones simbólicas, es decir, como escenario de comunicación.

Esta expresión es el resultado del diálogo entre aquellos que la componen, pues parte del intercambio de ideas que reflejan la forma en que perciben el mundo y, en esa línea, se

convierte en un instrumento que les permite a otras culturas comprender, de forma más cercana, quién es el otro y cómo capta y analiza lo que le sucede y le rodea, de ahí que se entienda que “[...] la creación e interpretación musical aportan las herramientas adecuadas y necesarias para poder comunicar su propia cultura facilitando la comunicación con ‘el otro’ gracias al conocimiento de esa otra cultura que le aporta la música” (Torres, 2016, pp. 17-18).

Al ser escenario de intercambios simbólicos, la música estimula procesos de construcción de individuos y subjetividades, a partir de espacios que incitan a un diálogo que ocurre en doble vía. Una primera conversación previa al proceso creativo de construcción musical es esta: los sujetos discuten acerca de lo que quieren transmitir y cómo lo harían. A partir de allí, se establecen aspectos como letra, ritmo, melodía e instrumentos, decisiones que están determinadas por la cultura en que se desenvuelven. Cuando el producto está listo, se da una conversación hacia afuera, un intercambio cultural que parte de la música: quien la escucha puede entender el contexto del otro, analizar y aceptar su historia, se da un reconocimiento del otro, de la alteridad y la otredad.

Entendiendo que la música es resultado del intercambio de sentidos y contactos humanos, puede vérselo como un producto cultural, que, según Mario Viché (2011), se define como “bien colectivo, producto de la interacción y la autoría colectiva, bien común objeto de intercambio solidario que se pone al servicio del encuentro interpersonal y la construcción de estructuras comunitarias de encuentro, desarrollo comunitario y sostenibilidad del sistema social” (p. 2).

Es decir, el producto cultural es resultado del proceso creativo y colectivo que tiene como insumo a la cultura, y que, a su vez, la enriquece y dota de sentido. Ahí adquieren relevancia los procesos de gestión cultural, que crean espacios para el diálogo entre la comunidad y el producto, y en la

comunidad misma a partir del encuentro interpersonal, pues, como también afirma Viché (2011), la gestión de la cultura es un "instrumento de dinamización de las relaciones comunitarias, de la comunicación, interactividad y estructuración de representaciones y constructos colectivos" (p. 2) que ayudan a gestionar productos culturales con insumos dialógicos y cooperativos, que consolidan entramados culturales significativos para el individuo y la colectividad, configurando el sentido de comunidad.

La gestión de la cultura es, entonces, la interacción de la que surgen los discursos con que una comunidad interpreta su realidad y se autorrepresenta, el desarrollo de dinámicas comunicativas y dialógicas que simpatizan con los procesos de consolidación comunitaria a partir de las creencias, necesidades e ideales de dicho grupo humano. Por ello, la gestión cultural debe, como dice Maderley Ceballos García (comunicación personal, 09 de marzo, 2021), especialista en gestión de las artes y la cultura,

pensarse políticas, iniciativas y oportunidades que vayan en sintonía con las necesidades culturales o sociales que tienen las comunidades, es allí donde se empiezan a mezclar la comunicación para el desarrollo y la comunicación para el cambio social. Recordemos que el desarrollo lo que aborda es lograr la satisfacción de las personas, cubrir todas sus necesidades básicas, y la cultura es transversal a todo eso [...], puede ser una herramienta de transformación, pero para que esa transformación se entienda desde la gestión cultural debemos ser cercanos a los contextos y respetar la experiencia de quienes están en el territorio y en la comunidad.

Para plasmar la relación entre gestión cultural y cambio social es necesario abordar cómo el concepto de *desarrollo* ha mutado con el paso del tiempo, a tal punto que hoy en día

se propone una migración al término de cambio social. Inicialmente, el desarrollo aludía al progreso material y rechazaba cualquier expresión cultural, porque impedía lo que, para entonces, se concebía como desarrollo. Sin embargo, actualmente es imposible hablar de este concepto sin tener en cuenta la cultura, que es el fin mismo del desarrollo (Unesco como se citó en Maccari y Montiel, 2012).

Por otro lado, Amartya Sen (2000), en *Desarrollo y libertad*, plantea que "el desarrollo consiste en la eliminación de algunos tipos de falta de libertad que dejan a los individuos pocas opciones y escasas oportunidades para ejercer su agencia razonada" (p. 16), de ahí que, a partir de múltiples análisis e investigaciones, Álvaro Herrera y Sonia Uruburu (2010), en su trabajo "La relación entre comunicación y desarrollo en Colombia", expongan la necesidad que existe de migrar del término de desarrollo al de cambio social, afirmando que la "comunicación para el cambio social propone un proceso donde el 'diálogo de la comunidad' y la 'acción colectiva' trabajan en conjunto para producir cambios sociales en una comunidad" (p. 226).

A partir de la aceptación de la diversidad cultural, empezó un rechazo al concepto de *cultura universal* y, en gran medida, ha sido la gestión cultural la que ha propendido por generar espacios para al reconocimiento del otro, de la alteridad y la otredad como aspectos fundamentales del cambio social, que requiere de herramientas dialógicas para generar acción colectiva.

La comunicación se vuelve protagonista, pues la gestión cultural debe, además de conocer cómo se dan los procesos de creación en las comunidades, enfocarse en las formas, el sentido y uso que les dan a sus productos, impulsar procesos permanentes que las involucren para comprender las dinámicas en las que se desenvuelven los actores, entendiendo que, como dice Jesús Martín-Barbero (1984), "es importante empezar a pensar los procesos de comunicación no desde las disciplinas, sino desde los problemas y las operaciones de

intercambio social, esto es, desde las matrices de identidad y los conflictos que articula la cultura" (p. 20).

Así, desde la comunicación y su papel en la gestión cultural de producciones musicales se pueden generar dinámicas de cambio social, entendiendo que la comunicación propone un diálogo amigable y respetuoso a partir de la integración, articulación y creación de procesos de formación como muchos de los que se han gestado en la ciudad:

La Red de Escuelas de Música de Medellín, por ejemplo, nace de una necesidad ciudadana. Estábamos sumergidos en la violencia, no teníamos alternativas para pensar y utilizar el tiempo libre y la red nace porque Medellín es una ciudad musical, supieron identificar que tenemos 16 comunas y cinco corregimientos que se mueven alrededor de la música y propusieron la creación de escuelas que ayudaran a fomentar y generar otros espacios de creación y diálogo. Y ¿qué pasa? La red empieza a crecer, a tal punto que empiezan a ser invitados a muchos escenarios internacionales. Eso es transformación social, generar un diálogo colectivo más allá de las diferencias sociales, entender que el arte nos puede unir en uno solo y por eso es que la música tiene todos los elementos de transformación social. (M. Ceballos García, comunicación personal, 09 de marzo, 2021)

Por su parte, en la Fundación Afrocolombiana Casa Tumac se han esforzado por darles a conocer a los medellinenses la cultura del Pacífico con producciones musicales y dancísticas que generan un diálogo entre sus miembros y la ciudad, buscando que se disminuya la discriminación hacia la población proveniente de esta región del país, porque, como dice Francisco Tenorio (comunicación personal, 23 de febrero, 2021), fundador de Casa Tumac,



estamos convencidos de que cuando uno conoce, respeta y entiende las diferencias. Por eso queremos que la gente conozca nuestras costumbres y cultura. Por ejemplo, cada fin de año hacemos un arrullo acá afuera y la gente del barrio, poco a poco, ha empezado a respetar nuestras creencias, pero, ¿por qué? Porque se las mostramos a partir de nuestro quehacer cotidiano y nuestras costumbres.

En ese sentido, la música se muestra como un medio que propicia un diálogo que, aparte de abrir las posibilidades a la acción individual de los sujetos y a la capacidad de los grupos humanos para establecer lazos y dinámicas integradoras, impulsa la actitud abierta hacia el otro y sus emociones, partiendo del reconocimiento de la cultura propia como base para entablar una comunicación con la cultura ajena.

## Dinámicas de memoria histórica a partir de la música

Los procesos de cambio social de grupos que atravesaron un conflicto armado, ya sea como víctimas o como victimarios, requieren de dinámicas de memoria histórica no solo para aceptar lo que han vivido, sino también porque estas generan escenarios de diálogo y reconocimiento de las diferencias, lo que puede tener efectos notorios en el relacionamiento entre los individuos de una comunidad, al poder identificar en el otro a un ser con quien se comparte una historia.

En ese sentido, la construcción narrativa de memoria histórica necesita herramientas dialógicas y participativas que empoderen a los sujetos para contar su historia. La música se convierte en este escenario en un medio que puede soportar ejercicios de consolidación de dicha memoria, entendiéndola, como dice José Darío Antequera (2011) en su tesis de maestría

“Memoria histórica como relato emblemático. Consideraciones en medio de la emergencia de políticas de memoria en Colombia”, como el proceso de interpretaciones sobre acontecimientos vividos por personas o grupos, la narración que surge de dichos hechos y las generalizaciones que un grupo pueda extraer sobre ellos.

### Creciendo entre historias para contar y cantar

Casa Tumac es, en Medellín, una extensión de la Fundación Escuela Folclórica del Pacífico Sur Tumac, con sede en Tumaco, Nariño. Su historia en Medellín inició en 2008, cuando el director y fundador, Francisco Alexander Tenorio Quiñones, abrió una escuela de danza en el barrio Nuevo Amanecer. Cuatro años más tarde incluyó música y, en 2015, creó la Fundación Afrocolombiana Casa Tumac pensando que “Medellín es la segunda ciudad del país con más población del Pacífico” (F. Tenorio, comunicación personal, 23 de febrero, 2021) y es necesario mantener a esta población cerca de sus costumbres, para mitigar el riesgo de desarraigo cultural e iniciar un diálogo con los medellinenses, para disminuir los índices de discriminación hacia esta población mayoritariamente afrodescendiente.

Los procesos de emigración en el Pacífico colombiano se relacionan con la pobreza y el conflicto armado. El índice de Necesidades Básicas Insatisfechas (NBI) arrojó que, entre 1973 y 2005, la reducción de la pobreza en la región fue mínima, señalando, además, que actualmente hay “bajos niveles de ingreso y altas tasas de analfabetismo [...]. Las actividades económicas basadas en la ilegalidad han sobredimensionado el problema” (Galvis et al., 2016, p. 51).

Así, desde sus inicios en Medellín Casa Tumac recibe personas procedentes del Pacífico y trabaja por la difusión y preservación de sus manifestaciones culturales en la ciudad. La música es su narrativa para fortalecer procesos de memoria

histórica e identidad, sentando bases sólidas para el diálogo con los medellinenses. Óscar Angulo (comunicación personal, 13 de abril, 2021), integrante de Casa Tumac y estudiante de Educación Física de la Universidad de Antioquia, afirma que la música es idónea para narrar sus historias:

Dicen, muchas veces, que todo entra por los ojos. Pero yo creo que también por los oídos, ¿no? Y a partir de los oídos y de la música que hacemos damos cuenta de lo que se vive en el Pacífico y de lo mucho que podemos sufrir en él.

Como se dijo, la construcción narrativa de memoria histórica necesita herramientas de diálogo que empoderen a los sujetos para contar su historia y la música es un medio que puede soportar los ejercicios de consolidación de memoria. Además, si, como se mencionó anteriormente, también se entiende la memoria histórica como la narración que surge de los hechos vividos por personas o grupos, las dinámicas de creación musical en Casa Tumac hacen las veces de proceso de interpretación y las canciones que de allí surgen son las narrativas resultantes de tal interpretación.

La narrativa "es la forma en que [...] relatamos los hechos y acciones que realizamos [...] nos permite comprender el mundo y el transcurso del tiempo en nuestras vidas" (Gallardo, 2014, pp. 63-64). El hombre necesita construir una narración a partir de los eventos que considera relevantes en su historia, determinados por códigos sociales que se manifiestan dentro de la cultura.

La creación de narrativas musicales en Casa Tumac es relevante por el proceso de construcción: a veces se reúnen y, de manera individual, escriben qué quieren contar, lo comparten con los demás y entre todos deciden si entrelazar las historias o seleccionar una sola; dependiendo del sentir de la letra, le dan el ritmo, que puede ser patacoré, danza derivada del currulao,

bunde, que es de carácter fúnebre, o bambuco viejo, uno de los géneros más antiguos, considerado el mayor exponente de la música del Pacífico colombiano. La melodía puede plantearse más tarde. Otras veces el ritmo les da la transformación: "si queremos mezclarlo o no. De ahí salen las letras, que son del momento, las circunstancias que estemos viviendo o los versos tradicionales que se usan para las canciones o arrullos en Tumaco" (M. Cortés, comunicación personal, 14 de abril, 2021).

Para *Atarugao: rostros invisibles*<sup>1</sup> narraron historias propias e investigaron las de otros hombres negros que migraron a grandes urbes para cumplir sus sueños, pero encontraron pocas opciones: trabajo en construcción o recogiendo basuras.

Buscamos decir lo que sentimos para quedarnos tranquilos en medio de la incertidumbre que sentimos los negros en las grandes ciudades, al tener solo la oportunidad de trabajar en lo que nos ofrecen y dejar de lado nuestros sueños, porque, si no, ¿cómo sacar lo que se siente y que baje lo que tenemos *atarugao* en la garganta? (F. Tenorio, comunicación personal, 25 de febrero, 2021)

La obra empieza con un canto gritado de pecho para despedirse de su tierra. Estos cantos son característicos de las comunidades afro desde la época de la esclavitud. A la voz principal le responden voces en coro, también con canto de pecho. Los largos silencios simbolizan el vacío que sintieron al salir de su territorio. Entremezclan voz hablada y cantada, mientras uno dice "vecina, es que me llevaron para el ejército" el otro canta "me pegaron un balazo, ¡ay, dios mío, adiós!". De fondo se escucha la batería marcando la marcha, esto refuer-

---

<sup>1</sup> *Atarugao: rostros invisibles* fue una obra de música y danza de Casa Tumac. Se socializó y visualizó en Facebook (Fundación Afrocolombiana Casa Tumac, 2021).

za la rigurosidad del reclutamiento. Versos como "buen viaje, buen viaje. Se embarca y se va, qué le pasa a la mamá, que su hijito se le fue de la noche a la mañana" narran el dolor de las familias al tener que ver a sus hijos partir.

En *Atarugao* no predomina el canto. Los instrumentos y la puesta en escena cuentan la historia. El bombo, la campana, las tamboras y los llamadores llevan el ritmo, lento para la despedida y rápido para la vida agitada en las grandes ciudades. La marimba cuenta la historia: "los marimberos llevamos las melodías de los cantantes a la marimba, con ella se refleja lo que queremos decir, la marimba es la voz" (Ó. Angulo, comunicación personal, 12 de abril, 2021).

La marimba de chonta es un xilófono elaborado con la madera de la palma de chontaduro, el sonido que se produce al golpearla se amplifica gracias a los tubos de bambú. Está construida con insumos de la selva, de allí que, como muchos dicen, evoque el sonido de las gotas de agua. Este instrumento es cromático y no diatónico, es decir, abarca los semitonos entre cada tono, lo que lo hace versátil y permite que el marimbero se adapte a cualquier tipo de música que desee interpretar.

En la música de marimba, la marimba de chonta es protagonista, pero también se utilizan la voz, los tambores, los llamadores y las maracas. En Casa Tumac mantienen lo tradicional, pero también han experimentado mezclándolo con géneros como el *reggae*, el *jazz* y el *hiphop*, que remiten a la identidad de los pueblos afros. *Atarugao* expone este tipo de mezclas experimentales.

Por otro lado, *Pacífico llora* (Grupo Fundación Tumac, 2015) es una canción tradicional que narra la violencia que viven en el territorio a través de coros a dos voces, los cuales acompañan a la voz principal, cantada con voz de pecho. Cuando la voz es protagonista, la marimba la acompaña, cuando la primera se detiene, la marimba propone contramelodías

acompañadas de las tamboras, el bombo, los llamadores, los maracones y los guasá.

Los versos de la voz principal, como “nuestros pueblos necesitan que se termine la guerra”, enlazados a las respuestas de los coros, “no pararé”, sumados a las inflexiones de la voz y el acompañamiento instrumental, hacen de *Pacífico llora* una canción de resistencia que expone las realidades del territorio y la añoranza por el fin de los problemas sociales que atraviesa el Pacífico.

La música de marimba y los cantos tradicionales son manifestaciones musicales fundamentales en el tejido cultural y social de las comunidades afrodescendientes que se asentaron en el Pacífico Sur colombiano. Esta población ha logrado contar su historia a través de ellas. Desde Casa Tumac han creado un entramado cultural para contarle a Medellín lo que han vivido, porque

Nos negaron la escritura por mucho tiempo, entonces el cuerpo y la música se convirtieron en nuestra herramienta de comunicación, así escribimos nuestra historia. Para nosotros, hacer música tradicional es seguir escribiendo la historia a través de la tradición oral [...]. A pesar de que ya podemos escribir nuestra historia, las canciones hacen que todo lo que sucede y ha sucedido en el territorio quede allí plasmado. (F. Tenorio, comunicación personal, 26 de febrero, 2021)

### ***Vos sabés y No más velorio, canciones que cuentan historias vividas***

La memoria histórica abarca las generalizaciones que un grupo extrae de las narraciones que otro grupo creó acerca de los hechos que vivió, por ello se presenta el análisis de los resultados de un taller realizado con 48 personas, quienes respondieron

unas preguntas luego de escuchar *No más velorio* y *Vos sabés*,<sup>2</sup> canciones con las que Plu con Pla –agrupación que hace parte de Casa Tumac– narra las problemáticas que enfrentan los habitantes del Pacífico colombiano.

En la consolidación de la memoria histórica a través de la música no importan solo el canto y la letra, la melodía y los instrumentos son fundamentales porque pueden situar al escucha en el lugar de los acontecimientos que se narran. Laura Molina (2019), en su trabajo titulado “Música y conflicto armado: representaciones de identidad, memoria y resistencia en el compilado musical ‘Tocó cantar: una travesía contra el olvido’”, dice que “al hablar de construcción de memoria a través de canciones, es importante entender lo musical como una relación entre lo verbal y lo no verbal que genera un entramado que transmite sentido” (p. 128).

En *No más velorio*, el sonido de la marimba, ya tradicional y que forma parte del imaginario que el colombiano tiene de la cultura del Pacífico, remite al oyente a las costas de esta región. El 87% de las personas del taller asociaron la música que escucharon con el Pacífico, evidencia de que esta describe el lugar de los hechos y ubica al oyente allí. Incluso, cuando sonó la marimba en medio del taller, alguien dijo: “ese sonido tan lindo, eso es del Pacífico” (M. Marín, grupo focal, 2 de abril, 2021).

Ambas canciones nacen de una fusión, desde la raíz de la música de marimba, con el *reggae* y un poco de hiphop. Los tempos son distintos, entrelazan ritmos lentos característicos del *reggae* con ritmos rápidos ligados al hiphop y al folclor del Pacífico. La marimba siempre tiene protagonismo, sus melodías se escuchan por encima del ritmo del *reggae* y acompañan al rap. Hay variaciones rítmicas que adornan la voz: otra protago-

---

<sup>2</sup> Si quiere escuchar las canciones remitirse a Plu con Pla (2018, 2020).

nista que presenta inflexiones, entremezclando la voz de pecho (que alude al grito), el quiebre y el canto hablado. Los coros son respuestas en arreglos a dos voces, característicos de la música de la costa Pacífica. En el caso de *Vos sabés*, "Quisiera ver a mi madre, a la casa ella no ha ido, [...] me la han desaparecido" (Plu con Pla, 2020), se entremezcla con voz hablada, "esta es la voz de la resistencia, estamos luchando por nuestra existencia" (Plu con Pla, 2020), en reclamo por el conflicto en el territorio. *No más velorio* defiende los derechos del niño: "nuestros angelitos no deben sufrir, para que ellos vivan, nos vamos a ir" (Plu con Pla, 2018). Las dos obras narran el conflicto a través de conceptos como *desaparición*, *desplazamiento*, *asesinatos* y *violaciones*. En fragmentos como "siguen jodiendo que la izquierda o la derecha y uno aquí viendo agrandándose la brecha" (Plu con Pla, 2020) el grupo incrementa la carga política de las dos obras, aludiendo a la indiferencia estatal y social.

En la transmisión de memoria histórica a través de canciones lo verbal y no verbal transmiten sentido. La letra envía mensajes, y el canto, el acompañamiento instrumental, la tonalidad, las melodías y el modo de la obra refuerzan o contradicen su sentido. En el taller quienes escucharon las canciones finalmente hicieron ejercicios de memoria histórica y protesta. Para la pregunta ¿qué mensaje percibió en las obras que escuchó? hubo respuestas como "mensajes contra las guerras [...] posiblemente por temas raciales y de regiones que han dejado muchos niños y jóvenes heridos y muertos" (Anónimo, grupo focal, 2 de abril, 2021).

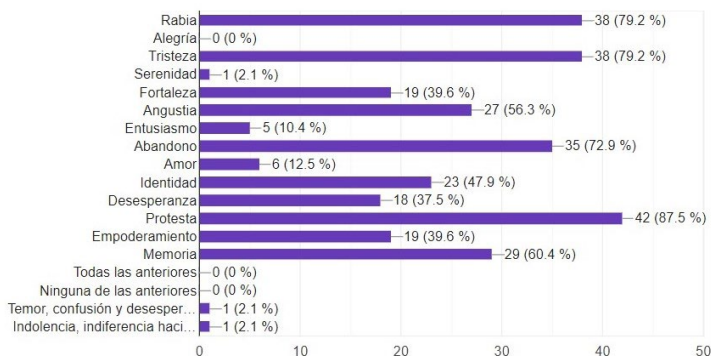
Efectivamente, a partir de las letras se hacen ejercicios de memoria histórica de un pueblo, pero los instrumentos, rasgos sonoros de la voz y los ritmos permiten a quien escucha ubicar el conflicto que se narra dentro de un grupo específico. Así lo evidencian respuestas como la siguiente:



Las canciones buscan generar conciencia sobre la importancia de respetar los territorios de las comunidades afrodescendientes, en las que sus integrantes desean vivir y gozar de su cultura con tranquilidad, sin invasores, que, con excusas aparentemente legítimas, mancillan la tierra, generando caos, violencia y muerte. (Anónimo, grupo focal, 2 de abril, 2021)

En el Gráfico 1 se evidencia que lo que más se percibió fue protesta (87,5%), seguido de rabia y tristeza (ambos con 79,2%). Al preguntar si reconocían ejercicios de memoria histórica, el 60,4% afirmó haberlo hecho, lo que puede indicar que, aunque las canciones sí hagan un ejercicio de memoria, las personas lo perciben más como reclamo ante injusticias, lo que es, de cualquier modo, memoria histórica que, a través de la música, genera más empatía, entendiendo que en la comunicación que

**Gráfico 1** Diagrama de barras que muestra las respuestas a la pregunta ¿qué percibe dentro de las canciones No más velorio y Vos sabés?



Fuente: elaboración propia.

surge entre una canción y sus oyentes el diálogo está mediado por los contextos histórico y cultural de quienes componen y escuchan, más cuando se trata de narraciones de hechos que quien escucha no ha vivido, como lo afirma Molina (2019):

Quando alguien sufre un evento violento [...], su relación con la experiencia está únicamente mediada por su capacidad de recordar. Sin embargo, para que alguien conozca un evento violento que no vivió, existen más signos de por medio: recibe un enunciado que no solo está mediado por la memoria de quien lo transmite, sino por cómo lo interpreta. (p. 135)

Las canciones propiciaron un diálogo en que el oyente identificó problemáticas y sintió empatía con el otro y su historia, llegando a concluir que es necesario “[...] que los reconozcamos como colombianos y como una etnia con sus propias costumbres, necesidades, que no exista más discriminación y olvido por parte del pueblo y el Estado” (Anónimo, grupo focal, 2 de abril, 2021). Estas reflexiones no se dan cuando lo que se narra hace parte de una noticia, un informe o un documento. Retomando a Molina (2019), la ventaja de que el conflicto se cuente con canciones es que “al ser cantado genera una relación más directa con las personas y las historias que narran, y desarrolla en la audiencia un nivel más alto de empatía” (p. 143).

La música, como medio para narrar el conflicto, tiene grandes beneficios no solo por la utilización de los lenguajes verbal y no verbal, sino también porque parte de un complejo proceso creativo y de construcción que refleja en el otro, de manera aparentemente simple, todo un entramado cultural que entrelaza la memoria, resistencia e identidad de los pueblos.

## Narrativa, música e identidad

El lenguaje, las narrativas y la cultura son claves en el establecimiento de la identidad si se parte de que la aceptación de la diversidad cultural deriva en la aceptación de la existencia del otro y, en la medida en que se reconoce que el otro existe y es distinto, se da paso al autorreconocimiento y a las dinámicas de identidad, esenciales para el desarrollo. Al reconocer que las culturas son resultado de un constante interactuar del hombre con otros hombres, su cultura e historia, se acepta que el contexto en que otros se desarrollan implica la existencia de diferentes culturas, "por ello, la cultura en sí, propicia la otredad" (Buitrago, 2008, p. 21). Casa Tumac, por ejemplo, ha intentado establecer un diálogo en el que quienes son ajenos a su cultura identifican la forma en que cada uno se autorreconoce desde los entramados cultural e histórico que los caracteriza e identifica.

La narrativa juega un papel importante tanto en la consolidación de la identidad, como en los procesos de memoria histórica, y la música, al ser una narrativa que utiliza los lenguajes verbal y no verbal, es ideal para implantar un diálogo con el que el individuo se encuentre a sí mismo y encuentre al otro. Según Eduardo Restrepo (2007), "las identidades son procesuales: son construcciones históricas que condensan, decantan y recrean experiencias e imaginarios colectivos. Esto no significa que no se transformen" (p. 25), con lo que queda claro que la identidad siempre resulta del colectivo, que está en constante construcción y que constituye, sin duda, la narrativa personal. Así lo afirma Sebastián Gallardo (2014) en su tesis de maestría "Música e identidad: una aproximación al estudio del aporte actual de la música a la construcción de la identidad gay en Santiago de Chile":

Al definirse como un proceso de construcción y no como algo congénito e inmutable, la identidad estaría determinada por la conformación de la trama argumental (organización de eventos seleccionados) del relato personal, la cual situaría al personaje espacial y temporalmente, permitiéndole a este –ya posicionado– crear su propia identidad. Comprendiendo su lugar en la trama, el personaje puede ser y estar. (p. 65)

Como se evidenció anteriormente, los procesos de construcción musical en Casa Tumac implican la participación de los músicos con sus historias de vida y formas de ver el mundo. Cada uno tiene la posibilidad de contar su historia por medio del arte. Así, en *Atarugao*, por ejemplo, se cuenta parte de la historia de Mario Cortés, quien salió de Tumaco soñando ser futbolista. El músico hace énfasis en que, si no hubiese sido por Casa Tumac, habría trabajado en construcción: “es mi historia y la de muchos que nos ha tocado atarugarnos de cosas e intentar sobrevivir” (M. Cortés, comunicación personal, 14 de abril, 2021).

Al socializar las historias que quieren contar en sus canciones se da un diálogo en el que se identifican con el otro y reconocen sus aspectos en común: la etnia, los gustos musicales, el amor por el deporte, su tierra natal y su autorreconocimiento como artistas, pues, como cuenta Alexander Tenorio, en el Pacífico no dividen las disciplinas artísticas, “todos somos músicos y bailarines” (A. Tenorio, comunicación personal, 23 de febrero, 2021). En esa medida, el arte es parte fundamental de su identidad, y el tiempo que comparten juntos en ensayos y creaciones ha generado lazos sociales que, sumados al contexto cultural en el que se desenvuelven, han ido construyendo el discurso de la identidad de cada uno, pues la

interacción entre el individuo y la sociedad formaría parte de un proceso simbólico que se desarrollaría por medio del lenguaje, en el cual los individuos [...] construirían una narra-

ción acerca de sí mismos a partir de la selección de sentidos y significados relevantes entregados por la cultura, lo cual devendría en identidad. La cultura, como estructura de significados incorporados en formas simbólicas que son transmitidas –entre ellas, la música –, permitiría la comunicación entre individuos y ofrecería a estos, materiales para la construcción de identidades. En su conformación de la identidad, el sujeto seleccionaría y utilizaría algunos de los elementos proporcionados por la cultura en la creación de una narración personal. (Gallardo, 2014, p. 63)

En el caso de Casa Tumac, la forma en que cada uno se identifica marca una pauta en las dinámicas del grupo y viceversa, las dinámicas del grupo (que incluyen a cada individuo y su identidad) influyen en la manera en que cada uno se autorreconoce. Lo que más fortalece el vínculo entre ellos es el territorio, incluso más que la etnia, pues acogen a personas no afrodescendientes que quieran conocer la cultura del Pacífico para incentivar un diálogo intercultural en el que, a partir de su identidad, otros puedan conocer las dinámicas que se viven en esta región del país.

Sin embargo, a pesar de que cada uno narra su historia y construye su propio relato identitario, prefieren no ser reconocidos como individuos, sino como Casa Tumac. Así lo afirmaron sus integrantes en una discusión grupal que se dio alrededor de lo que la fundación se ha convertido para ellos: "yo puedo ir a cualquier espacio y me van a ver más como Casa Tumac que como Óscar y eso es lo importante" (Ó. Angulo, discusión grupal, 14 de abril, 2021). Lo anterior tal vez guarda su razón de ser en lo que respondió Mario Cortés a esa intervención de Angulo: "Casa Tumac lo que más ha generado en sus integrantes es aprender a ser familia, a hacer comunidad, ¿sí?, sea el espacio que sea" (M. Cortés, discusión grupal, 14 de abril, 2021). En la discusión grupal se llegó a varias conclusiones, entre

ellas que cada uno de los integrantes es parte fundamental del grupo, pero que lo más importante es que se sienten cómodos consigo mismos estando dentro de la fundación:

Yo vivo acá abajito en Moravia El Oasis.<sup>3</sup> Y fácilmente salgo de mi casa y vengo acá y me siento en familia. Puede estar el que sea, los vecinos, puedo estar hasta yo solo y me siento como en mi casa, y eso que mi casa está en Tumaco, a cientos de kilómetros, pero me siento bien, porque cuando llegué a Medellín empecé acá y fueron muchos los consejos y es mucho lo que me han guiado hasta ahora, que voy a cumplir 27 años. Todavía estoy ligado y creo que estaré ligado a Casa Tumac por muchísimo tiempo. (Ó. Angulo, discusión grupal, 14 de abril, 2021)

Estos comentarios y la forma en que se relacionan en ensayos y en la cotidianidad evidencian que en Casa Tumac hay lazos sociales fuertes, debido a todo lo que tienen en común y a que se identifican unos con otros, entendiendo que el lazo social es la “identificación que establezco con otro” (Sanmiguel, 1998, p. 64). Bastaría con decir que crecieron en la misma cultura y que tienen la misma etnia, pero en sus historias resalta la salida de su territorio buscando mejores oportunidades y la necesidad de encontrar personas de su comunidad no solo para evitar el desarraigo cultural y la pérdida de identidad, sino también porque, en las grandes ciudades del país, las comunidades afrodescendientes han sido víctimas de discriminaciones raciales.

Podría decirse que la razón por la que han buscado formar parte de esta comunidad con la que se identifican es porque,

---

<sup>3</sup> La sede de la Fundación Afrocolombiana Casa Tumac está ubicada en el barrio Campo Valdés.

como dice Martín-Barbero (como se citó en Sanchez, 2001), “no hay sujeto que no esté sujetado a otro y es en la trama de los conflictos y las batallas por el reconocimiento que se construyen los sujetos, individuales o colectivos, llámense comunidades, clases, movimientos sociales o partidos políticos” (p. 95), y, en ese constante compartir y crear con el otro, los integrantes de Casa Tumac han contado su historia y establecido un relato identitario individual que se nutre de la identidad grupal y que, a la vez, la transforma.

De la discusión también se concluyó que, al crear lazos sociales tan fuertes, la fundación ha hecho que los jóvenes se alejen de una de las opciones a la que más acceso tienen los afros por la falta de oportunidades tanto en su territorio, como en las grandes ciudades: las bandas criminales.

Casa Tumac es un espacio que te ayuda a liberarte de malos pasos. Eso influye mucho en la vida del integrante que está en Casa Tumac. Podemos ver que, desde Tumaco, la persona que ha estado en la fundación es muy poco probable que coja malos pasos de andar en bandas o lo que sea, entonces nos libra de eso y nos enseña a hacer comunidad y estar en familia. (M. Cortés, discusión grupal, 14 de abril, 2021)

En ese punto se empiezan a evidenciar los procesos de cambio social que ha generado Casa Tumac desde sus inicios en Tumaco y ahora en Medellín. Han inculcado en los jóvenes las costumbres y la cultura del Pacífico desde la danza y la música, convirtiendo al arte en su modo de vida, en la forma en la que construyen su relato y en su historia.

Por ende, se puede afirmar que existe una estrecha relación entre música e identidad, teniendo en cuenta que la creación musical se da necesariamente en un contexto cultural del que ninguna producción humana puede desligarse y desde

el que se dan las dinámicas históricas, narrativas y de lenguaje con las que cada individuo se identifica. Según Gallardo (2014),

Música e identidad pertenecen a un mismo campo de acción: el campo cultural. La primera participa como forma simbólica, la segunda como discurso. Su relación se establece mediante un dispositivo mediático (aparato técnico) e institucional, que moviliza las formas simbólicas y las significaciones adjudicadas a éstas (cultura) hacia los espacios simbólicos en donde los individuos reciben los materiales entregados y seleccionan los significados necesarios para la construcción de sus identidades o narraciones-discursos sobre sí mismos. (p. 47)

*Soy de esta tierra* (Fundación Afrocolombiana Casa Tumac, s.f.b) es una canción que narra un día cualquiera en el Pacífico. Con esta obra se cumple el objetivo principal de los músicos de Casa Tumac: contar su vida en el territorio, las costumbres, qué hacen, qué comen y cómo se habla, refleja su estrecha relación con la música y la marimba desde versos como "será mi marimba que me está llamando para el rumbón".

La canción es un aguabajo, un ritmo que hace parte de las músicas de fiesta del Pacífico colombiano, muy similar al porro chocono y al tamborito, pero se diferencia de ellos porque es más tranquilo y cadencioso. Tiene una introducción de marimba que da paso a la percusión: el bombo, los cununos y maracones. Más tarde entra la voz femenina, de matiz oscuro, que dice: "soy de esta tierra, yo soy del río, yo soy del mar, donde el agua viene y va". Esta estrofa se repite, agregándole un acompañamiento de dos voces, respuestas corales características de la música de esta región.

La marimba es la protagonista. En ciertos fragmentos la tocan dos personas, uno se encarga del bordón (tonos bajos) y otro del requinto (tonos agudos) y de las improvisaciones, que pueden ser simultáneas con la voz. La letra alude a la pesca,

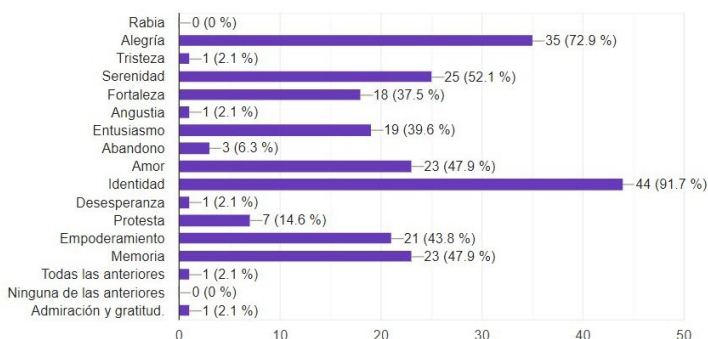


geografía y forma de hablar, describe el ambiente sonoro de la región en versos como “por los esteros se escuchan voces de las tronchaoras’ cantando fuerte por los manglar (sic)”. Habla del “viche”, bebida alcohólica tradicional del Pacífico, y hace homenaje a la marimba con las melodías y la letra cuando dice “[...] será mi marimba que me está llamando para acompañarla tomando viche en el salón”.

Para componer esta canción, los integrantes de Casa Tumac hicieron un recuento de las principales costumbres del territorio y de lo que, para ellos, es un día en Tumaco. La canción es un completo paisaje auditivo que habla de los cantos de la región, la marimba, los ríos y mares como símbolos fundamentales de la identidad de las comunidades del Pacífico colombiano. Tal vez por ello al escuchar esta canción el 89,5% de las personas del grupo focal la relacionaron con esta región.

En el Gráfico 2 se puede evidenciar que, al preguntar en el grupo focal qué percibían en *Soy de esta tierra*, el 91,7% afirmó haber percibido ejercicios de identidad, el 72,9% perci-

**Gráfico 2** Diagrama de barras que muestra las respuestas a la pregunta ¿qué percibe dentro de la canción *Soy de esta tierra*?



Fuente: elaboración propia.

bió alegría y el 52,1% seleccionó serenidad. Cabe resaltar que el 47,9% afirmó percibir en esta canción relatos de memoria histórica, con lo que puede decirse que la memoria hace parte fundamental de los relatos personales y de las identidades, tanto colectivas como individuales.

A la pregunta ¿qué mensajes identificó en la obra? dieron respuestas como: "apropiación de la cultura y las raíces de los pueblos [...] gente orgullosa de sus costumbres y tradiciones", "identidad por la tierra y la cultura", "enaltecer la cultura, los recursos y la riqueza del territorio. Refuerza la memoria y la identidad" (Anónimo, grupo focal, 2 de abril, 2021).

Al preguntar ¿cuál cree que es la intención del grupo al crear obras como estas? respondieron cosas como las siguientes: "mostrar al oyente cómo suena, se siente y vive en las costas del Pacífico colombiano", "dar a conocer su región y costumbres a través de la música", "mostrar la riqueza de la región Pacífica de Colombia y fortalecer la identidad de los pobladores de este territorio" (Anónimo, grupo focal, 2 de abril, 2021).

Así, *Soy de esta tierra* deja el mensaje que los músicos querían transmitir, gracias a que los instrumentos, las melodías, letras y el tipo de voz de la canción se han convertido en símbolos de las comunidades del Pacífico, por eso la música es un medio, una narrativa con la que se facilita el diálogo no solo dentro de los integrantes de una misma cultura, sino también entre culturas, pues

La música, al posicionarse como forma simbólica, es decir, como "representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada", proveería al receptor de significados introducidos en su forma, los cuales serían aprehendidos por este a través de un proceso receptivo complejo de reconstrucción del mensaje sonoro. Gracias a la

capacidad simbólica de la música sería posible reconstruir y transformar su mensaje en idea, y esta idea en imagen. [...] a través de estas operaciones perceptuales el sistema auditivo lograría uno de sus principales objetivos que es el de convertir el mundo acústico continuo en objetos distintos, identificables, a los cuales se les puede seguir a fin de asimilar el mensaje que ellos transmiten. (Gallardo, 2014, p. 51)

De esta forma, los individuos, desde su cultura y percepción de la realidad, construyen la música y el mundo acústico, pero esta manifestación musical se va convirtiendo en símbolo a través del cual un receptor percibe unos mensajes que luego decodifica dependiendo de su cultura, pero con elementos suficientes para reconocer el contexto, la cultura, la identidad e historia del otro.

## Uniendo fuerzas para ser y permanecer

El principal objetivo de Casa Tumac es conservar, preservar y difundir la diversidad de las manifestaciones culturales del Pacífico colombiano, para consolidar identidades y propender por la valoración y el respeto de la riqueza cultural de esta región del país, generando reflexiones acerca de la importancia de entablar diálogos interculturales en contextos nuevos. Hasta ahora, según afirman sus integrantes, ese objetivo se ha cumplido. Óscar Angulo (comunicación personal, 14 de abril, 2021) cuenta que muchas veces ha escuchado a la gente hablando de la fundación: “[...] ya no nos invisibilizan, sino que nos visibilizan. Hemos logrado que volteen la mirada hacia nosotros”.

Para alcanzar esa meta, el grupo ha logrado que sus integrantes tengan claro a qué le apunta Casa Tumac, pues, para lograr ese diálogo intercultural, cada uno debe trabajar en pro de los objetivos de la comunidad, ya que transformar realidades

requiere de empoderamiento, entendiendo que este “alude, por un lado, al incremento de fortalezas y la toma de consciencia de un actor y, por otro, a un incremento en las capacidades para el desarrollo de acciones, de naturaleza personal o comunitaria, para lograr un objetivo” (Pérez et al., 2015, p. 31).

Lo que han logrado se debe a la gestión que llevan a cabo desde sus inicios, de allí que se plantee que el empoderamiento es indispensable para la gestión cultural, a tal punto que se propone una relación bilateral entre ambos, entendiendo, además de lo anterior, que la gestión cultural en Casa Tumac ha sido catalizadora de dinámicas de empoderamiento que devienen en cambio social.

Lo anterior lo explica mejor Maderley Ceballos (comunicación personal, 09 de marzo, 2021) cuando comenta que la gestión cultural es “una herramienta de planificación, fomento, administración para llevar a cabo un proyecto. Medio que facilita y que articula los procesos ciudadanos con los procesos administrativos. Es esa forma de intercambio de saberes y de conocimientos”, por lo que requiere de empoderamiento individual y colectivo para que se pueda llevar a cabo, pero es, a la vez, productora de ese empoderamiento constante con el que se trabaja por los objetivos.

Dentro de los proyectos más grandes que hace Casa Tumac por la visibilización de la cultura del Pacífico en la ciudad está el Festival Noches del Pacífico, un espacio

[...] educativo mediante el cual los medellinenses tienen la oportunidad de comprender y valorar la cultura del Pacífico colombiano, pues Medellín es una ciudad pluriétnica y multicultural, en la que hacen presencia un número importante de personas descendientes del Pacífico, que aportan a la construcción de una ciudad diversa. (Fundación Afrocolombiana Casa Tumac, s.f.a, párr. 2)

La primera versión del festival fue en 2012. No contó con aliados y se realizó bajo el título Noche del Pacífico. La gestión de alianzas con otros artistas la hicieron Alexander Tenorio y Paola Vargas, directores actuales de la fundación. En 2015, para la segunda versión, se unieron al Ballet Folklórico de Antioquia. En 2016 lo llamaron Festival Noches del Pacífico y contó con aliados como la Universidad de Antioquia, Universidad EAFIT, Teatro Matacandelas, entre otros. En las últimas versiones han recibido a más de 3 mil asistentes, quienes han disfrutado de la Feria Interactiva Pacífico Vive con gastronomía, artesanías, conversatorios, intervenciones artísticas de teatro, música y danza tradicional de la región, y talleres relacionados con la tradición oral y la medicina ancestral. El festival es el resultado de una gestión que nació de la necesidad de que Medellín entendiera las dinámicas de la población del Pacífico colombiano. Se hizo porque los integrantes de la fundación trabajaron por un espacio de diálogo con la ciudad. Planearon, buscaron recursos, crearon redes de apoyo, ganaron más aliados, y obtuvieron ayuda estatal y de otras organizaciones culturales de la ciudad. Allí se evidencia que el empoderamiento se da cuando

la gente se problematiza, desarrolla una clara consciencia de las necesidades y de los recursos, de las posibilidades y de las limitaciones [...] es un proceso intencional, intersubjetivo y continuo de conversión de los individuos en sujetos conscientes de sí mismos, de las circunstancias y del entorno social. (Sanchez como se citó en Pérez et al., 2015, p. 29)

La música ha sido fundamental en los procesos de empoderamiento de la fundación. Sus integrantes expresan que, cuando están componiendo, sienten el poder para crear su propia narrativa y en el escenario tienen la posibilidad de que otros los escuchen y de entablar un diálogo en que ellos son protagonistas. En esa medida, la producción de narrativas

musicales en Casa Tumac ha devenido en empoderamiento individual y grupal, sobre todo porque las canciones que han compuesto implican procesos en los que el sujeto hace conciencia de lo que vive y de la realidad que le rodea, así

la recuperación de las historias individuales y colectivas tiene efectos notorios sobre la conducta individual y grupal, en la medida que crea significados, emociones, memoria, identidad y también futuros posibles, al ampliar los espacios para la conciencia histórica y crítica del sujeto sobre sí mismo, la narrativa se demuestra como un punto de vista privilegiado en la generación de los procesos de empoderamiento. (Sanchez, 2001, p. 98)

Se puede afirmar que la gestión cultural de productos musicales en Casa Tumac ha sido catalizadora de dinámicas de empoderamiento, porque en estos espacios han hecho ejercicios de memoria histórica e identidad. En ese proceso de empoderamiento, los integrantes de la fundación, además de hacer música, trabajan con sus propias manos por diferentes objetivos, como el tener su propia sede (ver Imagen 1): "esto que se ve acá fue construido porque, desde nuestra gestión y nuestro trabajo comunitario, fuimos capaces de meternos a repellarlo y pintarlo" (F. Tenorio, discusión grupal, 14 de abril, 2021).

M. Ceballos (comunicación personal, 09 de marzo, 2021) afirma que la gestión cultural es el medio que "articula los procesos ciudadanos con los administrativos". Casa Tumac busca esa articulación, pues sus integrantes intentan participar en las convocatorias del Ministerio de Cultura. Han participado en festivales nacionales e internacionales, y han ganado becas de creación musical, dancística y de investigación. Recuerdan de manera especial el Premio Comunitario de la Alcaldía de Medellín 2015, con el proyecto "Retorno al Pacífico" como formación en danza y música tradicional del Pacífico Sur, el premio

**Imagen 1** Músicos de Casa Tumac pintando su sede luego de construirla. Campo Valdés



Fuente: fotografía cedida por Alexander Tenorio.

a mejor marimbero Modalidad de Marimba en 2014, el tercer puesto en Modalidad Libre en 2017 y el Premio Expocultura Referente Medellín 2019.

Lo anterior no quiere decir que las dinámicas de empoderamiento y creación dentro de Casa Tumac giren alrededor de los premios y las convocatorias relacionadas con los procesos administrativos, pues, como lo afirma F. Tenorio (discusión grupal, 14 de abril, 2021), lo que los motiva es el

trabajo comunitario, pensar que lo que hacemos es difundir la cultura del Pacífico en estos espacios, pensar que nos ven como un espacio de formación [...]. Nosotros seguimos formando con o sin [convocatorias administrativas] [...]. Los proyectos han sido un apoyo, pero nunca el fin.

En Casa Tumac asumen el control de sus recursos, gestionan proyectos con la creación de redes internas para man-

tenerse a flote e implantar ese diálogo entre el Pacífico y los medellinenses. Al hablar de redes internas, se hace alusión a los procesos de creación en los que todos los integrantes participan, desde sus narrativas individuales, en la construcción de redes colectivas a través de las que contarán a la ciudad lo que ellos son. Las redes externas hacen referencia a las entidades culturales y administrativas con las que se han aliado para crear los espacios de diálogo, con el fin de generar una conversación masiva entre Casa Tumac y la ciudad, manteniendo intercambios culturales y sociales provechosos para el cumplimiento de los objetivos de la fundación.

## Conclusiones

Al presentarse como escenario de intercambios simbólicos, los procesos de producción musical en Casa Tumac consolidan narrativas y relatos personales de cada uno de sus integrantes en la medida en que propenden por la generación de un espacio de diálogo, en el que los sujetos participan en composiciones musicales a partir de los hechos que han vivido y de la forma en que los interpretan, de allí que la mayoría de sus obras narren la guerra, discriminación y salida de su territorio hacia las grandes ciudades del país, buscando mejores oportunidades.

El diálogo interno y el compartir con el otro esas historias le sirve a cada uno para hacer conciencia, reconstruir e interpretar los hechos vividos, así les da un orden para entender cómo ha transcurrido su vida, logrando hacer conciencia de sí mismo y de sus contextos sociales. Con ello la fundación ha podido identificar la necesidad de que los medellinenses conozcan las costumbres de su comunidad, con el fin de que las respeten y disminuyan los índices de discriminación.

Una vez el individuo hace conciencia de sí mismo y de su entorno, las canciones que crea reflejan la forma en que se



autorreconoce a partir del entramado cultural e histórico que reconstruye en los procesos de creación. Así, en Casa Tumac las producciones musicales juegan un papel importante en el fortalecimiento de dinámicas de memoria e identidad no solo por los diálogos que implican, sino también porque han sido, históricamente, el medio del que los afrodescendientes se han valido para narrar su identidad y, en ese sentido, se ha convertido en su identidad misma.

Además, al ser la música una narrativa que entrelaza los lenguajes verbal y no verbal, la transmisión del relato identitario de los individuos se hace de manera más clara gracias a la letra, los instrumentos y ritmos que seleccionan para sus canciones. En el caso del Pacífico y de Casa Tumac, el instrumento característico es la marimba de chonta que, sumada a la percusión, los tipos de canto y las inflexiones de la voz, dan herramientas a los oyentes para que, dentro del contexto cultural colombiano, identifiquen la música tradicional del Pacífico en las canciones de la fundación.

En la medida en que ponen en común su relato individual se encuentran con el de los demás, construyen lazos sociales al identificarse con la narrativa del otro, lo que es normal porque comparten etnia, cultura, el hecho de haber salido de su territorio y el deseo por preservar sus manifestaciones culturales en nuevos contextos, para disminuir la discriminación y generar oportunidades inclusivas para su población a fin de lograr un cambio social.

Teniendo en cuenta que la gestión cultural es la dinámica que pone en común las subjetividades e individualidades, los anhelos e intereses de quienes conforman una comunidad, el rol de la fundación en la generación de lazos sociales que propenden por el cambio social es el de suscitar espacios para que los músicos participen en diálogos de manera interna y equitativa, en los que sientan la libertad de comunicar qué son y qué necesitan, para que, en colectivo, logren su objetivo

común: conservar, preservar y difundir las manifestaciones culturales del Pacífico.

La música ha sido fundamental como narrativa para hacer ejercicios de memoria histórica e identidad, como espacio en el que los músicos se identifican con el otro y crean lazos sociales. Los procesos de producción musical en Casa Tumac logran que sus miembros hagan conciencia de su realidad, entiendan sus necesidades y se empoderen en la toma de decisiones. En este caso, han decidido hacer música y con ella sienten poder sobre su propia vida. Con las canciones son ellos quienes inician el diálogo hacia afuera y, en ese diálogo, ellos son los protagonistas.

Lo anterior permite afirmar que el empoderamiento es camino y fruto de la gestión cultural, pues sin la decisión propia del individuo y la comunidad de actuar no puede haber gestión cultural y, a la vez, desde esta última resultan procesos de empoderamiento con los que el individuo puede entender más su historia y hacer más conciencia de su devenir.

Finalmente, puede afirmarse que el papel que cumplen los procesos de comunicación que se dan en la gestión cultural de producciones musicales en la generación de espacios que puedan apoyar el cambio social es el del diálogo, uno que se da tanto al interior, como al exterior, es decir, entre cada uno de los músicos y entre los músicos y sus producciones con sus oyentes.

En el diálogo interno se recuperan historias individuales para crear un relato colectivo que dé paso al diálogo externo, es decir, que quienes escuchan reciban el mensaje que se quiere transmitir. Internamente, los músicos reconstruyen sus vidas para que el discurso de Casa Tumac refleje qué son, qué han vivido y cómo se relacionan. Las canciones han logrado dar ese mensaje a la comunidad, y la gestión cultural de esos productos, y de espacios como Noches del Pacífico, han iniciado el diálogo intercultural.

Estos espacios logran que los jóvenes de la fundación se concentren en producciones artísticas con las que hacen resistencia a la delincuencia, a la pobreza y a la violencia de su territorio. También, como cuentan en *Atarugao*, Casa Tumac abre sus puertas a los afrodescendientes para que no tengan que dejar de lado los sueños que buscaban al salir de su territorio.

De cualquier manera, las construcciones musicales que se hacen en Casa Tumac son narrativas y escenarios de comunicación que pretenden recopilar las historias individuales y colectivas, y que tienen efectos notorios sobre la conducta de los sujetos y del grupo, debido a que producen emociones y significados alrededor de su memoria e identidad, con lo que pueden trabajar por mejores futuros ampliando la conciencia histórica del sujeto sobre sí mismo. Así, la música es, dentro de la fundación, una narrativa importante en la generación de dinámicas de memoria, identidad, lazos sociales y empoderamiento que devienen en cambio social.

## Referencias

- Antequera, J. D. (2011) *Memoria histórica como relato emblemático. Consideraciones en medio de la emergencia de políticas de memoria en Colombia*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. <https://n9.cl/454p>
- Buitrago, H. (2008). *Identidades y desarrollo regional. Una lectura desde la experiencia de la Corporación Programa para el Desarrollo de la Paz PRODEPAZ*. [Tesis de maestría, Universidad Pontificia Bolivariana]. [https://www.researchgate.net/profile/Hugo-Buitrago-Trujillo-2/publication/326490343\\_IDENTIDADES\\_Y\\_DESARROLLO\\_Un\\_asunto\\_comunicacional/links/60d4d5cd299bf1ea9ebaee59/IDENTIDADES-Y-DESARROLLO-Un-asunto-comunicacional.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Hugo-Buitrago-Trujillo-2/publication/326490343_IDENTIDADES_Y_DESARROLLO_Un_asunto_comunicacional/links/60d4d5cd299bf1ea9ebaee59/IDENTIDADES-Y-DESARROLLO-Un-asunto-comunicacional.pdf)

- Fundación Afrocolombiana Casa Tumac. (s.f.) *¿Quiénes somos?* [https://www.casatumac.org/about\\_us](https://www.casatumac.org/about_us)
- Fundación Afrocolombiana Casa Tumac. (s.f.a.) *Festival Noches del Pacífico*. [https://www.casatumac.org/noches\\_del\\_pacifico](https://www.casatumac.org/noches_del_pacifico)
- Fundación Afrocolombiana Casa Tumac. (s.f.b.) Soy de esta tierra. [Canción]. <https://soundcloud.com/anam-cm0731/soy-de-esta-tierra/s-uvdOWOb7E2w>
- Fundación Afrocolombiana Casa Tumac. (2021, febrero 6). *Atarugaa: rostros invisibles- socialización* [Publicación]. Facebook. <https://www.facebook.com/CasaTumac/videos/72370667168109>
- Galvis, L., Moyano, L. y Alba, C., (2016). La persistencia de la pobreza en el Pacífico colombiano y sus factores asociados. Documentos de Trabajo Sobre Economía Regional, (238). [https://www.banrep.gov.co/docum/Lectura\\_finanzas/pdf/dtser\\_238.pdf](https://www.banrep.gov.co/docum/Lectura_finanzas/pdf/dtser_238.pdf)
- Gallardo, S. (2014). *Música e identidad: una aproximación al estudio del aporte actual de la música a la construcción de la identidad gay en Santiago de Chile*. [Tesis de maestría, Universidad de Chile]. <https://n9.cl/rs9g>
- Grupo Fundación Tumac. (2015). *Pacífico llora* [Canción]. <https://soundcloud.com/anam-cm0731/pacifico-llora/s-VuizSoVRKl1>
- Herrera, A. y Uruburu, S. (2010). La relación entre comunicación y desarrollo en Colombia. *Signo y Pensamiento*, 29(56), pp. 208-243. <https://www.redalyc.org/pdf/860/86019348015.pdf>
- Maccari, B. y Montiel, P. (2012). *Gestión cultural para el desarrollo. Nociones, políticas y experiencias en América Latina*. Ariel.
- Martín-Barbero, J. (1984). De la comunicación a la cultura: perder el "objeto" para ganar el proceso. *Signo y Pensamiento*, 3(5), pp. 17-24.
- Molina, L. (2019). Música y conflicto armado: representaciones de identidad, memoria y resistencia en el compilado musical "Tocó cantar: una travesía contra el olvido". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 14(2), pp. 127-147. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-2.myca>

- Pérez, G., Bautista, J. y Peralta, C. A. (2015). *Conflictividad y empoderamiento en agrupaciones sociales contemporáneas*. ITESO. <https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/3514/Conflictividad%20y%20empoderamiento.pdf?sequence=2>
- Plu con Pla. (2018). No más velorio [Canción]. En *No más velorio*. Galletas Calientes Records. [https://www.youtube.com/watch?v=eyAhl\\_f\\_wd7A&list=OLAK5uy\\_k-gHGLAUn18q4VJ-CAM3lnLjpLILLWoDIY](https://www.youtube.com/watch?v=eyAhl_f_wd7A&list=OLAK5uy_k-gHGLAUn18q4VJ-CAM3lnLjpLILLWoDIY)
- Plu con Pla. (2020). Vos sabés [Canción]. Deltarecords. [https://www.youtube.com/watch?v=olE96U4W\\_hA](https://www.youtube.com/watch?v=olE96U4W_hA)
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). (2002). *Desarrollo humano en Chile. Nosotros los chilenos: un desafío cultural*. PNUD. <https://www.undp.org/es/chile/publications/nosotros-los-chilenos-un-desaf%C3%ADo-cultural>
- Restrepo, E. (2007). Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio. *Jangwa Pana*, 5, pp. 24-35. <http://www.ram-wan.net/restrepo/documentos/identidades-jangwa%20pana.pdf>
- Sanchez, A., (2001). Las narraciones comunitarias como fuente de lazos empoderantes. *Signo y Pensamiento*, 20(38), pp. 94-101.
- Sanmiguel, P. (1998). Lazo social: ¿Lazo perverso? *Revista Colombiana de Psicología*, (7), pp. 62-75. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/psicologia/article/view/16050/17193>
- Sen, A. (2000). *Desarrollo y libertad*. Planeta.
- Torres, L. (2016). *La música como un medio alternativo de comunicación ligado a la revolución y la reconfiguración social*. [Tesis de pregrado, Universidad Autónoma del Estado de México]. <http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/49199/Tesis0.pdf?sequence=3>
- Viché, M. (2011). De la gestión cultural a las dinámicas identitarias. *Quaderns d'animació i Educació Social*, (14). <http://quadernsanimacio.net/ANTERIORES/catorce/gestionidentitaria.pdf>

# Análisis del discurso del problema campesino en la narrativa carranguera de la discografía de Jorge Velosa

*Néstor José Rueda Rueda\**  
*Hugo Andrei Buitrago Trujillo\*\**

**Resumen:** este trabajo de grado se centró en el análisis del discurso de la obra discográfica de Jorge Velosa Ruiz, pionero y más grande referente de la música carranguera del país. El análisis estuvo centrado en tres categorías aglutinantes: ecología, tensiones campo-ciudad e imposición discursiva, que agrupaban canciones con contenidos asociados a problemas históricos y actuales del campo colombiano. En este trabajo se exponen los capítulos dedicados a las tensiones campo-ciudad y a la imposición discursiva, en los que se identificó el mensaje crítico y reflexivo en la obra de Velosa y en la carranga como género musical campesino.

---

\* Comunicador social-periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB) de Medellín. Nacido en 1998 en Betulia, Santander. Se desempeña como periodista y fotógrafo, y cursa una maestría en Educación en la Universidad Autónoma de Bucaramanga.

\*\* Comunicador social-periodista y doctor en Historia. Docente titular de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB).

**Palabras clave:** Música, Carranga, Jorge Velosa, Análisis del discurso, Problema campesino.

## Introducción

La carranga aparece de la mano de Jorge Velosa, un estudiante de Zootecnia de la Universidad Nacional que, a mediados de los años 70, inició este género como una forma de representar a la cultura campesina boyacense que estaba próxima a morir y desaparecer. Garzón (2017), en su trabajo de grado, se refiere así al origen de la palabra que designaría al género: “el carranguero se asocia con comerciantes de carne proveniente de animales muertos hace tiempo, casi que en estado de descomposición” (p. 48), lo que quiere decir que el carranguero aprovechaba una carne olvidada y despreciable para venderla reencauchada. Según apunta Santiago Rivas en el programa *Los Puros Criollos*, para Jorge Velosa su labor era equiparable a la de aquel comerciante, pero en lugar de carne sería un carranguero para la música campesina que caía en el olvido (Rivas, 2018).

La carranga entonces es reciente, al menos el término bajo el cual se denominó, pero los géneros, formatos e interpretación se basaban en la amalgama de diferentes tipos de música popular (Garzón, 2017). Ramiro Zambrano, uno de los miembros fundadores de Los Carrangueros de Ráquira, dice que este primer grupo de Jorge Velosa retomó la rumba criolla, que combinaba el formato de banda con elementos de ritmos cubanos, caribeños y costeños, para darle una estilística popular que influyera asimismo al tipo de baile. Unido todo eso a las rumbas y merengues popularizados por Guillermo Buitrago, y a ritmos andinos como el torbellino, la guabina, los pasillos, las coplas y los romances campesinos, que le aportarían los

instrumentos (tiple, guitarra, requinto y guacharaca), el método y los principales temas de sus narraciones (Cosmovisión, 2015).

Entre esos temas, autores como Cárdenas y Montes (2009) destacan:

[...] la riqueza del campo, la actitud dialogante con el paisaje, la valoración de una identidad cultural campesina, su dolor por los desplazamientos a la ciudad y por la violencia sistemática ejercida hacia él, la importancia de los vínculos emocionales hacia la tierra, las amonestaciones y críticas al hombre de la ciudad por su actitud individualista, consumista y negligente hacia el entorno. (p. 270)

Temáticas como el desarraigo, la violencia, el desplazamiento y la falta de oportunidades se insertan en la música de Jorge Velosa en canciones como *El rey pobre*, *Soldadito de la patria* o *Qué solita está mi tierra*. Ahí lo que vemos es una trascendencia de la música hacia contenidos políticos y sociales enmarcados entre la crisis y el problema campesino colombiano, según ha sido descrita por autores como John Jairo Rincón (2001), que menciona el panorama nacional para el campesino como una mezcla de diversas exclusiones a partir del llamado desarrollo rural moderno, sumado al conflicto armado en el país.

Esta es una realidad que ha sido ratificada por estudios del Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP) y proyectos como *Colombia Rural, razones para la esperanza*, del Programa de las Naciones Unidas Para el Desarrollo (PNUD). Ahí se mencionan razones que agudizan la problemática como la presión de los terratenientes, empresarios, transnacionales, comisionistas y grupos ilegales que excluyen a los campesinos del activo principal para su supervivencia: la tierra (PNUD, 2011). El CINEP identifica las luchas del campo como respuesta a estos problemas, para desconcentrar la propiedad de la tierra,



espacios para participar en las políticas agrarias y acceso a la salud y a la educación (Martínez, 2013).

La música de Jorge Velosa representa esta combinación que se da en la narrativa carranguera de elementos cotidianos, la simpleza y tranquilidad de la vida rural con luchas y movimientos que han reivindicado la dignidad campesina frente a las injusticias. La carranga ofrece un lugar de encuentro y, si nos adentramos en su origen y consolidación, un ordenamiento de lenguajes, significados e interpretaciones del mundo desde la cultura campesina. Ahí nos acercamos a la idea de la carranga como discurso, entendiendo su gestación desde el punto de vista que propuso Foucault (1970) en *El orden del discurso*, como un escalamiento entre comentarios (presencia en la vida diaria del discurso que se dice y desaparece al instante), el autor (la rúbrica que consolida el discurso con un nombre) y la disciplina (que le formula un método de repetición y unas normas).

Ese curso de hechos son los que sostienen un discurso y lo posicionan como “[...] la manifestación, verbal o escrita, de un sistema comunicacional el cual adquiere diversas formas dependiendo de las circunstancias en las que se dé y que, además, surge como parte de la necesidad humana de expresar e intercambiar ideas, de interactuar” (Borregales, 2005, p. 10).

A partir de la consolidación de un discurso y las funciones que cumple en la música carranguera respecto a la problemática campesina, nos preguntamos: ¿cómo se evidencia el problema campesino en el discurso de la discografía de Jorge Velosa? Esta pregunta, a su vez, nos plantea asuntos subalternos para abordar el discurso, la carranga y el problema: ¿qué personajes están contenidos en el problema campesino de la discografía de Velosa?, ¿cuáles temas aborda el problema campesino de la discografía del autor?, ¿qué tramas se crean en el problema campesino de su discografía?

La carranga es el resultado de una gestación multicultural reunida con la ayuda de Jorge Velosa. El autor, como represen-

tante, y la organización que propuso (disciplina), influenciaron después a otros grupos nacidos principalmente en la región cundiboyacense y en Santander. En la historia de la carranga se marca una cronología en el año 1977 con la presentación del grupo de Velosa en una emisora de Chiquinquirá y su posterior unión con Los hermanos Torres, de San Gil, Santander, que ya interpretaban esta música y se unieron a él para consolidar el proyecto (Ávila, 2013).

El crecimiento de la carranga se enmarca entonces en lo que sería el *ethos* campesino de las regiones mencionadas, entendiendo *ethos* como lo referenció Fals Borda (1961): el término griego que agrupaba un "carácter", un tono distintivo o el efecto expresivo de un grupo. El antropólogo Pablo Mora (1998) habla de ese carácter como el resultado de un proceso de exclusión proveniente de la fuerte estratificación social de la colonia, del blanco cosmopolita de la sabana citadina frente al indio rural. Para él, ese desprecio del indio lo acabó heredando el campesino mestizo, aún después de que la cultura indígena del altiplano fuera absorbida por el campesinado, dándose por desaparecida.

Autores como Nicolás Ocampo (2014) secundan esa idea y amplían el desprecio hacia la cultura campesina y sus expresiones artísticas. Como un ejemplo de esto, Paone (como se citó en Ávila, 2013) expone que el término "guasca", con el que se designaba parte de la música campesina, se usaba para referirse a las personas desplazadas del campo a la ciudad y que alude a *ordinariedad*, a lo vulgar.

Este panorama de exclusión de las expresiones musicales campesinas, de desprecio por sus *ethos*, conlleva que la carranga sea un género que mira hacia el espacio fronterizo de lo rural, su organización, ideas y preocupaciones, y configura la labor de Jorge Velosa como una dignificación de distintos géneros que se calificaban como *arrabaleros*.

Ese mensaje contenido en la música conforma el lugar para un ordenamiento del mundo campesino, su cotidianidad,

sus quejas y problemas. Esto es lo que fundamenta la esencia de un discurso distintivo para entregar una forma de interpretación del mundo y una manera de expresar mensajes frente a un contexto.

Este trabajo se sustenta en el análisis del discurso de la discografía de Jorge Velosa para entender la interpretación que hace el autor del campesino que organiza su mirada, su lenguaje y sus ideas frente al contexto rural colombiano, enfatizando en sus problemas y sus consecuencias. De esa forma, se puede llegar a entender cómo un autor a través de su música se inspira en el campo, de dónde surge su discurso y cómo funciona dentro de su narrativa, sus personajes, tramas y temas, entendiendo que el universo de historias de Velosa comprende un diálogo continuo en toda su carrera musical.

Por ello, el objetivo general de esta investigación es evidenciar el problema campesino en el discurso de Jorge Velosa. Como objetivos específicos se proponen los siguientes: perfilar los personajes en el problema campesino de su discografía, identificar los temas incluidos y describir las tramas que contiene.

Para ello se partió de una revisión y selección de las canciones que más relación tienen con el problema campesino, filtradas por tres variables constantes en el tiempo y que se reconocen como conflictos del campo en el contexto de los años 80 (de donde parte la discografía de Jorge Velosa), hasta principios de la primera década del nuevo siglo, contando entre estas a *La lora proletaria* como un tema previo que nació en los 70 y que apareció individualmente cuando aún no se había consolidado la figura de Jorge Velosa en el escenario musical.

Las variables surgidas de la revisión del contexto partieron de lecturas como "Problemática campesina: una mirada al movimiento campesino en los noventa", de Rincón (2001), *Luchas campesinas y reforma agraria. Memorias de un dirigente de la ANUC en la costa caribe*, de Jesús María Pérez (1980), y de

informes como *Colombia Rural, razones para la esperanza*, del PNUD (2011), y *Población campesina y cultura*, del Ministerio de Cultura (2010). Esto también se afianzó con una mirada histórica de la etapa previa a estos años con *Trochas y fusiles*, de Alfredo Molano (1994), y la investigación de la génesis y establecimiento del paramilitarismo en Colombia en *Guerras recicladas*, de María Teresa Ronderos (2014).

La investigación llevó a fijar seis variables previas que luego se aplicaron en la escucha y lectura de las canciones: conflicto por la tierra, conflicto armado, desplazamiento, pobreza, falta de oportunidades y persecución política. En el proceso se tuvo en cuenta que el desarrollo y la agitación de los años 80 y 90 se centró en el surgimiento del paramilitarismo en el Magdalena Medio y su crecimiento en el país, los intentos de tener procesos de paz sólidos con las guerrillas de izquierda, la apertura económica en el Gobierno de César Gaviria, la Constitución del 91, la persecución a líderes sindicales y a los reinsertados de la guerrilla, y la estigmatización del campesinado en la lucha por la tierra y la participación en los cambios políticos del país.

Estas seis variables se aplicaron a 198 canciones, divididas en 19 álbumes, comenzando desde *La lora proletaria* como canción individual, *Carrangueros de Ráquira* (1980), primer álbum de Jorge Velosa, hasta *Surungusungu* (2005). De estas 198 canciones se eligieron 13 como las más relacionadas con los problemas campesinos descritos, y, a su vez, se agruparon en tres variables principales, que sintetizaron el mensaje de Jorge Velosa frente al campo: ecología, tensiones campo-ciudad e imposición discursiva. En este trabajo se exponen dos de ellas: tensiones campo-ciudad e imposición discursiva, pues se consideraron las menos exploradas en los estudios que se han realizado del autor y su obra.

La variable de desplazamiento campo-ciudad es la que más encierra significados frente a la problemática campesina. Se eligieron cinco canciones: *La china que yo tenía* (Velosa,

1981), *La pobre María* (Velosa, 1986), *El rey pobre* (Velosa, 2002) y *El regreso de la china* (Velosa, 2002a), y *Qué solita está mi tierra* (Velosa, 2005). El abordaje de estas canciones y sus significados parte de que en el desplazamiento campocidad están contenidos la mayoría de los temores, quejas y nostalgias del campesino.

El desplazamiento contiene no solo una migración territorial, sino una reacomodación humana y cultural de la vida en la ciudad, y esta última no solo es un espacio físico, sino que lleva implícita una confrontación con el modelo de progreso que la realidad ha propuesto como apetecible. Aquí concurren la amalgama de problemas del conflicto armado, la persecución política y el estigma hacia los campesinos como etapas previas hacia el hecho del desplazamiento y como principal causante de este. Si bien "la ciudad" puede considerarse como un ente discursivo impuesto, decidimos tomarla aparte de las otras variables de los discursos, pues tiene luz propia en la discografía, más que otros conceptos menos mencionados.

Ahora, de la imposición discursiva se eligieron tres canciones: *La lora proletaria* (Velosa, 1970), *El tinterillo* (Velosa, 1982a) y *Soldadito de la patria* (Velosa, 1982). Se entienden como la imposición discursiva a la herencia o transmisión de conceptos entre los campesinos que no pueden ser cuestionados, sino solo absorbidos y respetados por defecto, siendo *patria* y *ley* conceptos presentes en estas canciones y la lora la representante de los cuestionamientos censurados.

Esta variable contiene el problema de la pobreza como deficiencia material y de conocimientos, porque se asume que el abuso al campo se hace a costillas de la imposibilidad de que los campesinos protesten contra las decisiones que se les imponen o participen en estas, problemática asociada a la persecución de las ideas, el conflicto armado como receptor del habitante del campo a modo de carne de cañón y las limitaciones para acceder al poder y sus entramados y participar desde allí.

A fin de estructurar la información, facilitar el análisis discursivo y responder a los objetivos del trabajo, se elaboró un cuadro (ver Tabla 1) en el que al consignar los datos pudiéramos hacer un acercamiento previo y desmembrado de los perfiles, temas, tramas y posibles interpretaciones de los problemas.

**Tabla 1** Análisis de canciones

AÑO	CANCIÓN	ÁLBUM	GRUPO	TEMA	TRAMA	PERSONAJES	LETRA	PROBLEMA	COMENTARIOS
-----	---------	-------	-------	------	-------	------------	-------	----------	-------------

Fuente: elaboración propia.

Las 13 canciones se consignaron en este cuadro, para posteriormente hacer una interpretación definitiva por medio de comparaciones teóricas y antecedentes que respaldaran lo ahí plasmado, y establecieran un diálogo entre ellas, su contenido, el contexto en el que fueron escritas y el mensaje discursivo que emiten desde Jorge Velosa como representante.

Las tensiones campo-ciudad: nos vamos o nos quedamos

La tensión existente entre el campo y la ciudad no es una simple discordia entre costumbres "bárbaras" y "civilizadas". Este problema inmerso en la carranga no es exclusivo del género, en realidad engloba una constante en la música en que las periferias creativas chocan con un centro dominante y excluyente.

Esto ha ocurrido inclusive al interior de las ciudades, lo que permite afirmar que, más que un espacio geográfico de ruralidad lejana y ciudad central, estamos ante una confrontación entre lo marginal y los modelos de civilización y de progreso de ideales. Por más que el espacio rural se encuentre distanciado geográficamente y aislado del mundo ciudadano, son más las

distancias humanas y el aislamiento social y cultural los que definen la disputa entre opuestos.

Un ejemplo de estos distanciamientos dentro de la ciudad está muy presente en los inicios de la salsa, una apropiación de la música cubana tradicional por parte de migrantes puertorriqueños en Nueva York, que la incluyeron como narrativa de la vivencia dura y cruel de la calle, la vida de un extranjero habitando un espacio en el que se habla otra lengua y con unas costumbres diferentes a las suyas, pero que habita aunque no se le incluya del todo. Esto es un componente que Leonardo Padura (2019) describe como forjador de una identidad y una postura del migrante ante el mundo ajeno que busca soportar y explicar:

[...] la llamada música salsa tiene una marca indeleble que va a signar lo mejor de su producción: el nuevo barrio latino que engendra la necesidad de una nueva expresión. Hijos de los barrios, este movimiento musical pretende ser, en sus manifestaciones auténticas y novedosas, el reflejo de una vida que definitivamente ha dejado de ser apacible y melancólica, para trocarse en violenta y desgarrada. (p. 313)

Así como la salsa, otros géneros, como el son jarocho en California o la cumbia villera en Argentina, han tratado estas dinámicas de alejamiento y reclusión grupal con diferentes temas y expresiones, no siempre políticas o de resistencia, pero con un distanciamiento humano que redunde en escalamientos sociales de los géneros (música de pobres o de inmigrantes, o de los dos, como usualmente sucede).

A partir de esto, la ciudad no es solo un espacio, sino una idea, un concepto de lugar humano, cultural y social hegemónico que impacta sobre lo rural, que, más que una geografía de lo lejano, es una representación de lo marginal, de lo popular,

entendido como “[...] el conjunto de las clases subalternas e instrumentales de una sociedad dada” (Alabarces, 2008, p. 4).

En Colombia, la llamada música carrilera debe su origen precisamente a una dinámica de apropiación de lo subalterno por parte de un género cosmopolita como el tango, que, al llegar a Colombia, ya no era arrabalero y vulgar, como por un tiempo lo fue en Argentina, sino que había dado un salto de clase social hacia un buen tango burgués, enfrentado con el tango que producían pequeñas disqueras para las cantinas de las zonas de influencia del ferrocarril en Antioquia y la zona cafetera, como lo describe Carolina Santamaría-Delgado (1999).

El surgimiento de las estudiantinas en el país (grupos de cuerdas integrados en su mayoría por estudiantes) es otro ejemplo de creación desde la nostalgia y la soberanía para empapar la música de temas propios y problemas de grupo. Estas estudiantinas en sus comienzos crearon música de salón para la alta sociedad citadina, pero con la llegada de multitudes campesinas a la ciudad, y el posterior desinterés de la clase alta, se convirtieron en un vehículo para anudar tristezas y quejas alrededor de la migración:

El traslado forzoso del campesino a la ciudad apenas permitió a este dedicar esfuerzos a la supervivencia, por lo que se vio obligado a relegar en gran medida sus expresiones artísticas a espacios y momentos muy particulares y exiguos [...] la estudiantina reconstruyó la vida ideal de la parcela y sus costumbres que se habían perdido con la migración a la ciudad. (Rendón, 2009, p. 116)

Pero las nociones de *lo vulgar* y *lo arrabalero* con las que se refiere la colectividad dominante y cosmopolita a este tipo de música hieren buena parte de las creaciones musicales auténticas del campo y generan discordia, no solo enfrentando desde el exterior a lo rural con lo civilizado y dominante, sino



que en el mismo seno de la identidad campesina se producen fracturas que causan desarraigo, desazón, vergüenza y rechazo: "Las culturas que fluyen en la ciudad se imponen a aquellas que llegan de entornos rurales, conduciendo a que el campesino desvalore las suyas, rechace sus raíces y cambie su manera de actuar y de pensar" (López, 2009, p. 27).

En la música de Jorge Velosa está muy marcada esa incomodidad frente al cambio en el actuar y el pensar, especialmente cuando analizamos canciones como *La china que yo tenía*, que centra su historia en una mujer que se encamina hacia la ciudad y el despecho de su enamorado porque tiene el mal presentimiento de que la va a perder a su regreso:

Dejó la vaca y el burro, la vereda y el maizal/ Dejó también  
mi cariño por quedarse en Bogotá/ Me imagino yo a mi china  
lo mucho que irá a cambiar/ Porque también yo lo he visto  
cuando vuelven por acá/ Se pintan de arriba abajo y se ponen  
no sé qué más/ Cambiando de camina'o y hasta la forma de  
hablar. (Velosa, 1981)

La china sale del campo temporalmente, pero al final decide quedarse en la ciudad. Para el enamorado esa decisión es fruto de que se la "tragó" la ciudad, la mujer fue seducida, le encantó lo que vio y lo que le ofrecieron. El verbo tragar evoca de modo tosco una forma desaprensiva del comer, pero también se dice comúnmente "se lo tragó" para referirse a algo que está dañado, desbaratado, corrupto. Ese tragar de la ciudad no es solo una absorción, sino un contaminarse; el campesino se corrompe cuando se llena de ciudad.

Aquí el hecho de que la mujer se deje llevar por la ciudad e ilusionar se asocia a una traición, que superficialmente parece amorosa, de abandono, pero que moralmente es una fractura en la identidad y el destino campesinos, interrumpidos abruptamente por una oportunidad que el cantante ve como

peligrosa. Se trata fundamentalmente de un dilema la decisión que se debe tomar entre una transformación arriesgada y una continuidad tranquilizante y aburrida que se abandona, que se vaticina como olvidada en el futuro. El camino hacia la ciudad está siempre presente en el campesino, cuando decide tomarlo resulta en un "desgarro", al modo que lo define Leonardo Padura (2019), como una interrupción en la vida apacible que se lleva.

Este cambio, riesgoso para la identidad, se percibe en la canción como infructuoso para el migrante y se confirma en la segunda parte de la canción *El regreso de la china*, en donde todos los temores y vaticinios que suscitaba el cambio de la muchacha se confirman en su vuelta a casa: "La china que yo tenía/ volvió de la capital/ pero eso ya no conoce/ ya no quiere recordar disque vino por papeles/ porque del todo se va/ por allá para otra tierra/ difícil de pronunciar" (Velosa, 2002a).

El regreso de la muchacha es decepcionante y crea temor entre la gente, como si en ella anidara el germen de lo que a los demás les pudiera pasar, representa una denigración del pasado, porque, así como lo anticipó en la canción 20 años atrás, sí cambió su forma de andar, de hablar y entre tantos cambios también se "tragó" su versión antigua: "[...] estos valores se van perdiendo en el cambio generacional en nuevos contextos, haciendo que lo que antes les era propio se convierta en extraño y en ocasiones extravagante" (Ávila, 2013, p. 17).

En estas dos canciones se nota cómo se asocia la ciudad al cambio y al futuro. El campesino descrito por Velosa mira con incertidumbre el futuro, le teme a lo que llegue cuando rompa con todo lo que es constante en su mundo: el lenguaje, la ropa, la comida, el trato cotidiano.

El futuro, así como ocurre en las canciones de tema ecológico, habita entre las dudas y el peligro, la incertidumbre de un futuro sostenible cuando trata el tema ambiental aquí se convierte en un ente que rodea presentes seguros. Parece como si la queja por el mundo contemporáneo respecto a lo

ecológico concerniera a ese grupo de conceptos desprendidos de lo ciudadano como *progreso*, *crecimiento*, *dinero*, mientras el campo actual es un resguardo de valores que se pierden con ese traslado-transformación del campo a la ciudad, donde esta actúa como un equivalente del deterioro moral devenido en el desastre ecológico.

En cierta medida la queja por el abandono de los valores no solo es moral, en las tensiones campo-ciudad en esa pérdida-cambio se renuncia a la cultura y las tradiciones, para adoptar una idea de futuro promisorio que no siempre es tal. *La pobre María* es la canción que brinda la contraparte de ese famoso "sueño ciudadano", porque, a diferencia de la china, a María la ciudad la devuelve con la rectificación cruel de unos sueños deshechos en problemas y una ilusión desvanecida por el golpe de realidad.

María también regresa a su tierra, pero al contar su versión del retorno se le quiebra la voz y tiene que despacharse contra esa ingenuidad que la llevó a cambiar su apacible vida para comprobar que la ciudad tampoco era la solución:

Hoy me topé a la María/ María la que un buen día/ con su  
ramo de ilusiones/ se largó para la ciudad/ Y al verme se rio un  
poquito/ un poquito pero luego/ en vez de mostrarse alegre/  
se puso fue a llorar. (Velosa, 1986)

Contrario a la china pedante, individualista, corrosiva, María todavía es amable con su interlocutor, no ha cambiado ni el caminado ni el habla, y se muestra arrepentida por tomar la misma decisión que la china, pero con otro resultado. María consiguió un mal marido y tuvo un hijo, al que le cuesta mantener porque no encuentra trabajo ni dónde quedarse. Carga con el fardo de su fracaso, pero mantiene intacta una dignidad, una nobleza y una inocencia despreciadas por la cruenta ciudad, que la devuelve sin sueños y sin dinero. Así como la china

era lo que el futuro para la ecología, María es la Madre Tierra para la ciudad: un ser al que, por su bondad infinita, se le paga injustamente con abusos.

Otra idea central en las tres historias es la de la migración, que, como lo hemos venido explicando, tampoco se enmarca en un exclusivo cambio territorial, sino que parte de unas transformaciones en los modos y costumbres del ser: se migra interiormente, de una identidad a otra, de un estado de mundo y percepciones al rechazo o la comprobación triste de las imposibilidades y beneficios a medias del cambio. La seducción del progreso, como concepto discursivo inculcado entre los campesinos, será visto con mayor profundidad más adelante, pero cabe mencionar que esa entidad que rodea las dudas de todo campesino al ver sus necesidades se recibe como un parásito corrosivo que, a los malos campesinos, a esos traidores de identidades, los acoge sin problema, mientras que relega la honradez y los deseos puros:

El campesino al llegar a la ciudad vislumbra que el imaginario eurocéntrico que le prometía mejores condiciones de vida, no siempre es factible en la praxis, comenzando a desvertebrarse la colonialidad del ser, a partir de un camino reflexivo que tiene su génesis en la melancolía, pero trasciende a la resistencia de convivir en condiciones de vida desfavorable, conduciendo a la reivindicación social. (López, 2009, p. 28)

Esa génesis de melancolía es especial en las canciones de Jorge Velosa, porque efectivamente es uno de los enfrentamientos dolorosos entre el campesino y su realidad, una nostalgia develadora de miserias, menesteres e incomodidades que se someten a esa encrucijada entre el cambio, que puede llevar a perderse en el intento, y el quedarse y dejarse llevar por la decadencia que ve crecer.

En la canción *Qué solita está mi tierra*, la más reciente de las elegidas, un campesino se lamenta por la situación de su tierra, ya no tiene vecinos y se siente agobiado por la soledad que ve crecer a su alrededor. Todo lo que en el pasado fue idílico ahora se desvanece y pierde su sentido para quienes todavía admiten quedarse. Pero su queja no es una petición de retorno al pasado, más bien tiene que ver con el tono elegíaco de otros temas, una encrucijada que se asume como irremediable, pues el campesino concluye que él mismo haría lo que ya hicieron quienes habitaban en su tierra.

Que solita se está quedando/ la tierra hermosa en que  
yo nací/ todo el mundo la está dejando siendo tan linda para  
vivir/ con cantarlo no arreglo nada/ pero al menos sacó de mí/  
una espina que me atormenta/ que no me deja ya ni dormir.  
(Velosa, 2005).

Este tema es una ambientación fatalista del contexto en el que habitan personajes como la china o María, de imposibilidades insoslayables que se acumulan para presionar las migraciones territorial y humana, pero mientras unos las asumen como provechosas y alegres (la china), hay quienes las ven como el peor de los desastres (María). La tierra acá es un idilio venido a menos por la despoblación y la falta de oportunidades, una idea de mundo caída en desgracia, como caen las ilusiones y la esperanza en el proyecto humano de la modernidad inmerso en la temática ecológica.

La idea que se opone a esta concepción está en la canción *El rey pobre*, que parte de una premisa de la suficiencia de lo poco, de los mínimos reinados sobre territorio, recursos y decisiones:

En mi tierra yo me siento como un rey/ un rey pobre pero al  
fin y al cabo rey/ mi castillo es un rancho de embarrar/ y mi

reino todo lo que alcanzo a ver/ por corona tengo la cara del sol/ y por capa una ruana sin cardar/ es mi cetro el cabo de mi azadón/ es mi trono una piedra de amolar/ es mi cetro el cabo de mi azadón/ es mi trono una piedra de amolar. (Velosa, 2002).

Esta es una mirada apologética de una vida que, desde el exterior, puede concebirse como precaria, pero que para el campesino representa una soberanía liberadora sobre sus movimientos, su gente, sus costumbres, desplegadas en unos poderíos limitados y pequeños pero que no exigen más. Es un lugar de dominios personales, de reafirmación de una identidad que se puede desplegar sin complicaciones, donde se es importante, único, contrariando ese anonimato angustiante de la ciudad en la que en ningún momento se es alguien. Ese reinado es sobre la estabilidad, sobre la seguridad de una apropiación estrecha, pero completa de lo que circunda al campesino y que es lo que más le cuesta perder al emigrar.

Las dos últimas canciones se concentran especialmente en el entorno, el lugar como evocador de nostalgia y al cual se pertenece, mientras que las tres primeras se internan en personajes sometidos a esos dos entornos, que se desengañan o se transforman al perderlos. El territorio, si bien es amplio en apropiaciones como el del rey, también es estrecho en oportunidades como el del campesino nostálgico. Ambos contextos producen un dilema trasnochador, una "espinas" que agobia a las "Marías" y a las "chinas", que contiene las dudas de la ruralidad colombiana, ¿nos vamos o nos quedamos?, y si nos vamos, ¿qué será del "nosotros"?, y si nos quedamos, ¿qué será de nosotros?

## La imposición discursiva: consciencia y crítica

La narrativa carranguera de Jorge Velosa no es turbia en sus historias, representa comúnmente a personajes felices, enamorados y conformes. Pero algunos de estos se desmarcan de esa tranquilidad y manifiestan insatisfacción por el destino que les heredaron involuntariamente. No es un rechazo al legado, a las tradiciones y costumbres del campo, es una imposición agresiva de conceptos, lenguajes, banderas y consignas que pretenden ser digeridas sin oposición; ideas preconcebidas desde el exterior campesino, transportadas a la ruralidad e impuestas a fuerza de repetición, educación u obligación.

Esa imposición de maneras de ver el mundo, de heredar significados de realidades intangibles, es una de las formas de dominación más usuales dentro de la homogenización discursiva transportada por instituciones como el Gobierno, el mercado y las empresas, para quienes usualmente el campesino es un engranaje de la agroindustria, un “trabajador del campo” en la balanza social citadina, restándole interés a las particularidades grupales que tiene en Colombia, una mirada que se extendería desde la segunda mitad del siglo XX con la idea de modernización devenida del Frente Nacional, la apertura económica y los modelos de desarrollo a los que se acogió el país, para

[...] perpetuar un proteccionismo paternal hacia los campesinos en el que terminaron siendo tratados como pobres, incultos, con prácticas arcaicas de cultivo y que representaban un sistema pre-capitalista de producción y otras veces condenaron al pequeño campesino a su desaparición convirtiéndolo en comerciante agrícola en competencia con la agroindustria, en mano de obra para ésta o en mano de obra desplazada a las ciudades para actividades distintas de la agricultura. (Ávila, 2013, p. 57)

Estos mismos traslados de significados son los que se evidencian en parte de los capítulos anteriores de este trabajo, desde la "modernidad" y el "futuro" en la ecología, hasta el ideal de "progreso" en la transformación campo-ciudad. Conceptos y personajes que, al contacto con el campesino, generan una dicotomía entre atrasados y modernos, nostálgicos y realistas, conformistas y desobedientes. De estas divisiones surgen las semillas de una confrontación que está sumergida en la mayoría de las violencias que ciñen la realidad colombiana: "Ningún incentivo mejor para la acción fanática que las aparentes certezas morales que dividen el mundo en buenos y malos, ejerciendo así por anticipado una violencia verbal que antecede y prepara el camino para la violencia física" (Perea, 1996, p. 11).

Carlos Mario Perea (1996) encuentra que esa violencia verbal, como antecedente de futuros problemas de violencia física, se trasmite por una acogida de las multitudes de ciertos "rebaños de sentidos", en que el que los "otros" y sus identidades están escritas de "modo sanguíneo" en la concepción del mundo que tengamos, una versión instintiva y visceral para describir lo que proviene de afuera, siendo esas "afueras" una delimitación de grupos con poder que manejan el comercio de significados. Así, la historia de Colombia está permeada de consignas y señalamientos que van desde los liberales masones y comunistas, hasta los conservadores fascistas y oligarcas. De estas disputas verbales siempre sale mal librado el campesino, ya sea porque, al ser obligado a enlistarse, es carne de cañón en las posteriores violencias o porque lo convencen de la veracidad de esa versión del mundo que le muestran.

En las canciones de Jorge Velosa hay una incomodidad, una queja frente a esos conceptos heredados. La idea de patria, por ejemplo, un límite cultural y social evanescente y lejano para el campesino; la de ley, una idea intangible que se repite por todas partes y a la que se acude al hablar de justicia,



cuando lo único evidenciable es que siempre está en contra de los de ruana, y la de progreso, a la que ya hemos visto actuar inmersa en el debate de la ciudad y sus idílicas oportunidades de transformación.

El lugar nacional identitario aparece en la canción *Soldadito de la patria*, que narra la historia de un soldado campesino que se encuentra más bien incómodo siendo recluta, aunque le hablen de un supuesto orgullo al defender esa llamada patria; orgullo que no lo termina de convencer, pues se nota confundido sobre qué es y en qué consiste eso que defiende, eso que lo alejó de su rancho, su mujer, su gente, su perro y su trabajo.

Es curioso que a las quejas y desdichas expuestas por el soldado se le imponga el estribillo "soy soldado de la patria, según dice mi teniente", como si esta fuera la respuesta natural y obvia a sus dudas y con la que tiene que conformarse. La canción es una enumeración de abandonos causados por el reclutamiento, "lo que bien pude tener", una frase que entre el campesinado refleja lo poco pero lo conseguido honestamente:

Y del rifle al cagajón hay mucho trecho/ Yo fui criado  
pa'enfrentar otros quehaceres/ Muy distintos a trotar y sacar  
pecho/ Soy soldado de la patria, según dice mi teniente/ Y  
como no tuve con qué pa'la libreta/ Aquí estoy de fusil y de  
uniforme/ Esperando la hora de la baja/ Como el que espera  
el día y no la noche/ Soy soldado de la patria, según dice mi  
teniente. (Velosa, 1982)

En toda la canción la contradicción es clara, una pregunta soterrada es la que dirige el tema: si la patria es lo que me pertenece, ¿cómo es que dicen que vaya a defenderla quitándomela? Para ese campesino su patria es su hogar, sus cosas, sus animales, pero todo ello se le arrebatara para que, fusil al hombro, vaya a defender otra patria, de la que dicen hace parte,

pero que no conoce, porque su realidad es otra, poco asociada a ese concepto nebuloso y foráneo que se le impone creer entre el Ejército.

Este panorama del recluta es una de las realidades más cruentas de la guerra en Colombia, pues no se hace por capricho de sus participantes, sino que es contrario a sus decisiones. Un problema del que se han aprovechado todos los grupos armados, que, básicamente, y como lo expone la canción de Jorge Velosa, son ejércitos llenos de "soldaditos" con patrias diferentes en uno y otro bando, pero con la misma naturaleza espiritual de su fe en ellas, ese "porque sí" como respuesta para esos militantes dudosos que intentan develar por qué participan en algo en lo que no creen y que no les gusta.

La dicha patria es común a muchos otros nombres, conceptos o violencia verbales que crecen y se repiten sin más. El propio Velosa (1983) explica cómo surgió esta canción cuando observó una prueba de riesgo de los soldados en Tolemaida, en la que tenían que saltar a un río mientras alguien gritaba vivas a la patria. Al verlos salir del agua, dice que sorprendía la "coscojina", la "terrorera", que en "boyaco" es el terror intenso por algo, en las caras de esos muchachos que saltaban. Quizá al momento de escribir la canción a Velosa se le pasó por la cabeza que esa llamada patria por la cual gritaban los soldados no era un aliciente válido como para arriesgar la vida, encegucerse por esos conceptos era un auténtico salto al vacío inconsciente.

Otro de los conceptos que genera una violencia "fantasmal", intangible para el campesino, es el de la señora *ley*, trabajado en la canción *El tinterillo*, no solo como representante de las "leguleyadas" de las que son víctimas, sino como reflejo de todos los conocimientos usados para aprovechar el poder. Y es que la firma como personaje también es sustancial para entender los conflictos con el derecho. Para un campesino como el retratado por Jorge Velosa, tener una firma es de hecho uno

de los acontecimientos sustanciales en su vida como civil: es primero un reto, luego una hazaña, después una muestra de prestigio y, como desafortunadamente lo muestra la canción, también una condena.

El universo campesino colombiano ha estado rodeado por el analfabetismo, la firma de hecho es tan importante que puede ser el único contacto del campesino con la palabra escrita, la burocracia y los “papeles” civiles. Aprender a firmar le entrega un poder que lo respalda y lo autoriza a hacer otros trámites sociales que tienen su sello de identidad, lo que también es una forma de liberarse y apropiarse de sus decisiones. Usualmente, las cédulas de las personas que no sabían firmar se rellenaban con una “X” anónima y vulgar, o con la leyenda deshonrosa de “No firma”. Cuando en lugar de esos detalles anónimos se declara la persona con un nombre, se le entrega una marca específica que le permite declarar su existencia no supeditada a la del funcionario, el patrón, el cura o el notario.

La firma tiene un contenido discursivo destacado, porque es la voz de una identidad que se empeña de modo leal y honroso, y es usada de modo perverso por un tinterillo mañoso para su beneficio. En la historia el campesino tiene un problema de linderos y se hace a los servicios de un abogado para que le ayude a resolver el conflicto. El abogado es amable, lisonjero y lo tranquiliza con la promesa de que basta una firma en una hoja en blanco para que todo quede solucionado. La sorpresa en ese asunto sospechoso llega cuando en otro llamado de la ley se le informa que tiene una deuda con el abogado que contrató por una supuesta deuda respaldada por su firma:

Me fui donde el tal señor/ me fue diciendo que claro/ que  
el asunto del memorial/ se lo dejara en sus manos/ Y una vez  
hecho el negocio/ me dijo que le firmara/ una hojita de papel/  
que del resto él se encargaba. (Velosa, 1982a)

Podemos imaginar la decepción fatal del campesino al ver el abuso que hay tras una sola palabra escrita, que para él debe ser sagrada, pues supone que esta le entrega un poder especial, de prestigio, como hombre que puede tomar sus propias decisiones. La confrontación con el derecho es que siempre habrá un superior que sepa amañar los procesos, gracias a su conocimiento, para descabezar al que ignora los recovecos burocráticos y legales. La canción concluye con la promesa a rajatabla del campesino de nunca volver a firmarle un documento en blanco ni a su propia madre.

El tema de la ley no solo sale a flote al mencionar el desconocimiento de lo legal, es también una forma de cómo el conocimiento es uno de esos conceptos anunciados entre bombos y platillos, pero que también se puede pervertir para crear imposiciones, aprovechamientos abusivos y dolores de cabeza largos y tediosos, llenos de papeleos, vueltas y más vueltas, gastos de dinero para dejar un tinterillo y estar a merced de otro. El propio Velosa (1983) relata la historia verídica de un tío suyo que fue la que inspiró la canción:

En el pleito se le fue salud, gallinero, tierrita, vacas, bolsillo, paciencia y más de cien pares de alpargates de tanto echar quitaba camino arriba y camino abajo, de la casa al juzgado y del juzgado a la casa, pendiente del papeleo. Como desde que me crie, de casos parecidos es de lo que están llenas mis orejas y aún más terribles (porque a mi tío por lo menos le quedó el rancho), me dio por cancionar el pleito, insistiendo en no firmarle en blanco ni a la madre, porque de ahí a la miseria no hay sino una demanda. (p. 17)

Estos abusos, tanto por parte de la patria como de la ley, parecen recibir una respuesta silenciosa del campesino, pues las canciones no detallan un llamado a la acción directo

cercano a lo panfletario y rebelde. El mensaje discursivo que trasmite no es un compromiso político con “causas” entendidas como filiación, pues, si bien el movimiento campesino tiene precedentes políticos de organizaciones como Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC), ni la discografía, ni la vida personal de Jorge Velosa anuncian una pertenencia directa a grupos políticamente consolidados. Aunque su trabajo coincida con reivindicaciones y luchas históricas que también han sido adelantadas por algunos grupos, él no bebe su influencia ni interpreta el contexto para comunicarlo en sus canciones, más bien utiliza ese mismo contexto y lo transporta al tema que acaba atravesando el trabajo político duro, pero con el alivio y el código sonoro como medio de interpretación, transmisión y crítica.

Esa labor crítica engloba el papel del tratamiento discursivo de Jorge Velosa, porque la crítica, además de generar confrontación, también hace una disección, una selección del lenguaje, lo moral e inmoral, lo normal y anormal, siempre tiende a buscar y mostrar un mundo ideal, más sano y bueno. La crítica de Jorge Velosa es entonces también consciencia, una manera de estar en el mundo y señalarlo, seleccionarlo e interpretarlo. Una consciencia es sobre todo un ordenamiento del lenguaje y de las miradas.

Esa crítica está en la primera canción con la que Jorge Velosa se involucró en lo público. *La lora proletaria* cuenta la historia de una de esas voces críticas que señalan lo malo que no se percibe, para demostrar verdades evidentes que no se conocían, pues esta lora le habla a un campesino de los problemas que tiene como si este los ignorara, aunque los padezca. Esa indicación de la lora es la entrada en consciencia del campesino, le apunta a lo que no ve y con su sola mención se da cuenta de que eso que padece está mal, no es normal ni bueno: “Una vez vide una lora/ y esa lora me decía/ ¿tuavía los

siguen jodiendo?/ Yo le dije que tuavía/ Antón la lora me dijo/  
¿Pa que se dejan joder?/ Si se juntan pa peliala/ naiden los va  
a detener" (Velosa, 1970).

La lora no solo les dice a los campesinos que los están jodiendo, también les muestra otra verdad evidente pero ignorada, que siendo ellos muchos, y muchos los jodidos, si se juntan para pelear nadie los va a detener. Esa voz consciente, acusadora y crítica de la lora acaba siendo su condena: "Quizque por ser subversiva/ y enseñar la gente a mal/ por darnos malos consejos/ cuando nos veía pasar" (Velosa, 1970).

Esa etiqueta de subversión es también la propia condena del campesino que se hace las preguntas correctas sobre su contexto. Pues si a la lora, por preguntona, le tocó ese rótulo fatal, el campesino también debe esconder esos cuestionamientos y "consejos" peligrosos, que subvierten la realidad y hacen que sea otra por obra y gracia de las palabras que señalan un error, una discordancia, una injusticia.

## Conclusiones

Jorge Velosa es una "lora proletaria" de la música carranguera. Si bien, como lo hemos repetido a lo largo de toda la investigación, su discografía ronda más temas románticos, dulces y tranquilos, en los que la alabanza al campo se hace más desde lo positivo que desde sus problemas, en las canciones analizadas es permanente la necesidad de detallar y pregonar los desajustes –además de concientizar sobre estos– de esa vida idílica desplegada en la mayoría de sus canciones.

Su tarea, como la de la lora proletaria, es ser el consejero que pregon a través de la música sus quejas, dolores, sinsabores y frustraciones. Para él, evidenciar el problema campesino es especialmente afirmar que sí hay uno y que no se puede

silenciar como la voz de la lora. En esa afirmación también hay un deber de poner en escena y otorgarle una existencia en el arte a dilemas que en la historia colombiana atañen, más que a este, a lo político, lo sociológico, lo económico.

Sus canciones son un testimonio de que el arte sirve para hablar sobre el problema campesino y discutirlo. El tema de la resistencia se evidencia en sus canciones y se expone de la manera en que lo señala Alabarces (2008): "La noción de resistencia describe la posibilidad de que sectores en posición subalterna desarrollen acciones que puedan ser interpretadas, por el analista o por los actores involucrados, como destinadas a señalar la relación de dominación o a modificarla" (p. 4).

Esas acciones, como tales, son la narrativa impresa en el mundo de conflictos, peripecias, personajes e ideas de las canciones, pues es en ese mundo en el que se percibe la posición del cantante frente al problema y se desglosa tanto un mundo ideal, como los elementos que representan la maldad y lo incorrecto. Esta manifestación oculta contiene el eje discursivo que trasciende la narrativa para llenar de mensajes sus letras con un tema preceptor.

Si pudiéramos dividir esos temas a través de consignas, estas serían los subtítulos elegidos para cada uno de los capítulos de esta investigación, condensados en una idea básica que es constante en todas las canciones seleccionadas: los valores del campo están naufragando entre la disyuntiva de la transformación y la pérdida de la identidad, ser conscientes y críticos también es encarar ese problema.

Esta sentencia puede parecer muy sucinta para resumir todo lo expuesto en el trabajo, pero traduce globalmente todo ese "deber ser" calificador de los discursos, pues el gran personaje del cambio es el antagonista primordial en todas las canciones, así casi no se mencione directamente, pues el cambio es equivalente a la señora ciudad, semejante a las

señoras patria y ley, y a los señores futuro y progreso, todos grandes antagonistas de sus historias al representar el discurso "civilizatorio" que todos deben asumir.

El cambio en cualquier narrativa es importante, es la vuelta de tuerca que obliga a un personaje, usualmente bueno en el caso de Jorge Velosa, a enfrentarse con la dimensión de su drama, pero ese cambio al que me refiero es parte del método aristotélico para contar una historia. Lo curioso en el caso de Jorge Velosa es que ese cambio narrativo, en minúscula, también es el gran cambio como personaje dentro del universo de la historia, parecería tonto y obvio decir que el cambio cambió la historia, pero eso tan obvio tiene unas repercusiones cruciales para entender qué significa como representación histórica y social en el contexto de los problemas campesinos.

Cambiar, para los campesinos del universo narrativo de Jorge Velosa, se constituye en un encuentro, desafortunado casi siempre, entre toda su existencia de sentidos y un ente violento y silencioso, que confronta y lástima lo cotidiano, lo puro, lo inocente, lo normal, que también es tranquilo y seguro. Los protagonistas bondadosos y echados a perder se enfrentan a una duda que los carcome, no los deja dormir, les preocupa y les aflige, porque lo que está en juego es su mundo conocido, su estabilidad cultural, sus pequeños amores y arraigos. La ciudad es uno de esos protagonistas silenciosos, porque para la mayoría de personajes estar en ella es un acontecimiento indeseable, algo que no quieren para sus vidas, pero que siempre está ahí como oportunidad, entendiéndola no como algo bueno, sino como la salida desesperada a una realidad insostenible que Jorge Velosa evade tocar y no menciona, pero que implica que, a pesar de todo el idilio por la tierra, el trabajo y la vida en lo rural, hay un callejón sin salida más allá, que suele ser de miserias, malas condiciones económicas, maltratos y abandonos. Pero esta condición no se encuentra al interior del



campo, en este solo por serlo, en su lugar es una corriente del exterior lo que crea esas condiciones y condenas.

Esas corrientes del exterior, heraldos de la transformación, no buscan conciliar con el campesino sus reparos, como en el caso de la patria, en su lugar quieren aprovecharse de su reputación y exprimir su inocencia, la buena fe del que pone su honra y valores de por medio para sacar provecho y hundirlo, como ocurre con la ley. Estas dos son representantes de un cambio agresivo, pero entidades como ciudad y futuro son versiones lentas de la decadencia y la puesta en duda de los valores, porque al ser también una oportunidad, una especie de "solución", actúan progresivamente, pero con las consecuencias esperadas: convierten y evangelizan.

En la narrativa existe un pecado entre los personajes que es el de la traición, que ocurre cuando se acepta el destino irremediable, como ocurre con la china. También se vuelven voceadores de su éxito, enviados para dar testimonio de su conversión con lo aprendido y lo logrado que se traspuso a lo negado y aborrecido. La identidad campesina sufre por esas muestras de desprecio (fruto del racismo y clasismo estructurales) y en las historias se evidencian mediante una acción repudiada y temida, porque, así como ellos fueron del "nosotros", también nosotros podremos ser "ello".

Ese "ello", más que una tentación, es algo que parece inevitable, irremediable y terco en su destino final. Como en la disputa futuro-ecología, allí la imagen de la inocencia corrompida la tiene la Madre Tierra, culmen de las acciones abnegadas mal correspondidas por hijos caprichosos. La posición de Jorge Velosa en este tema se ha asumido como lúdica, de brindar soluciones para buenas prácticas, pero, más allá de los usos sociales, corresponde también al de un tono sombrío, porque en las canciones que aluden a este tema hay una terquedad y abundancia de perversiones asociadas al capitalismo voraz, que

hacen pensar que es imposible, ahora sí, un cambio positivo, distinto a ese otro cambio relatado como decadente, mustio y aterrador que representa el futuro, pues a la acción lúdica consciente que comunica Velosa parece atravesársele una realidad inevitable que la imposibilita.

Frente a toda esta unidad de significados repartidos entre buenos y malos, antagonistas y protagonistas de su historia, hay que valorar que el gran objetivo y deber ser de las canciones, más que moralina, regaño o queja, es la afirmación de un mundo de ideas frente a los acontecimientos que atraviesa la ruralidad día a día: afirmar una posición sobre los hechos y comprenderlos es poner un discurso a funcionar, para dotarlo de mensajes claros que comunican ciertas ideas. Jorge Velosa narra unas ideas contando una historia y pone en relieve el drama constante al que se enfrenta quien maneja un futuro incierto, una amenaza constante, unas obligaciones aborrecidas, y toda esa gama de presiones y violencias que, ejercidas sobre el campesino, limitan y agreden sus decisiones y su soberanía de sentidos, que es lo más cercano a una imperfecta libertad.

## Referencias

- Alabarces, P. (2008). *Posludio: música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)*. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (12).
- Ávila, D. (2013). *De campesinos y carrangueros. Representaciones del campesinado cundiboyacense 1976-1990*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/15259?show=full>
- Borregales, C. (2005). *La música y el lenguaje como sistemas de comunicación comparables bajo la óptica del análisis del discurso*. [Tesis de pregrado, Universidad Metropolitana]. <https://www>.

[musicaenclave.com/trabajosdegradopdf/tesis/carmenborre-gales.pdf](http://musicaenclave.com/trabajosdegradopdf/tesis/carmenborre-gales.pdf)

- Cárdenas, F. y Montes, M. (2009). Narrativas del paisaje andino: visión ecológica en la música carranguera de Jorge Velosa. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(2), pp. 269-293.
- Cosmovisión. (2015, abril 15). Jorge Velosa nos cuenta de su música. [Programa de televisión]. Colombia.
- Fals Borda, O. (1961). *Campesinos de los Andes*. Universidad Nacional.
- Foucault, M. (1970). *El orden del discurso*. Tusquets.
- Garzón, J. A. (2017). *Características interpretativas de la música carranguera*. [Tesis de pregrado, Universidad de Cundinamarca]. Repositorio Universidad de Cundinamarca. <https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/handle/20.500.12558/792>
- López, A. (2009). *La narrativa de la música carranguera como forma de resistencia social, cultural y política del campesino y campesina del altiplano cundiboyacense*. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas].
- Martínez, E. (2013, septiembre 7). El campo parece otro país. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13052766>
- Ministerio de Cultura. (2010). *Población campesina y cultura*. Ministerio de Cultura.
- Molano, A. (1994). *Trochas y fusiles*. Debolsillo.
- Mora, P. (1998). Arrancó la romería. En Colciencias y CINEP (Eds.), *Colombia, país de regiones* (pp. 249-271). Colciencias.
- Ocampo, N. (2014). *Las músicas campesinas carrangueros en la construcción de un territorio. Experiencias sonoras como portadoras de memorias de memoria oral en el Alto Ricaurte, Boyacá*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/13999>
- Padura, L. (2019). *Los rostros de la salsa*. Tusquets.
- Perea, C. M. (1996). *Porque la sangre es espíritu: imaginario y discurso político en las élites capitalinas*. Santillana.

- Pérez, J. M. (1980). *Luchas campesinas y reforma agraria. Memorias de un dirigente de la ANUC en la costa caribe* (1.ª ed.). Panamericana forma e impresos S. A.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). (2011). *Colombia rural, razones para la esperanza*. INDH, PNUD.
- Rendón, H. R. (2009). *De liras a cuerdas. Una historia de la música a través de las estudiantinas. Medellín 1940-1980*. Santillana.
- Rincón, J. J. (2001). Problemática campesina: una mirada al movimiento campesino en los noventa. *Revista Colombiana de Sociología*, 6(1), pp. 87-108.
- Rivas, S. (2018). *Los Puros Criollos-La Carranga*. [Serie documental]. RTVCplay.
- Ronderos, M. T. (2014). *Guerras recicladas*. Aguilar.
- Santamaría-Delgado, C. (1999). *Vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Velosa, J. (1970). La lora proletaria. [Canción], s.d., s.d.
- Velosa, J. (1981). La china que yo tenía. [Canción]. En *Una historia carranguera*. s.d.
- Velosa, J. (1982). Soldadito de la patria. [Canción]. En *Una historia carranguera*. s.d.
- Velosa, J. (1982a). El tinterillo. [Canción]. En *Así es la vida*. s.d.
- Velosa, J. (1983). *La cucharita y no sé qué más: historias para cantar*. Carlos Valencia Editores.
- Velosa, J. (1986). La pobre María. [Canción]. En *Entre chiste y chanza*. s.d.
- Velosa, J. (2002). El rey pobre. [Canción]. En *Patiboliando*. s.d.
- Velosa, J. (2002a). El regreso de la china. [Canción]. En *Patiboliando*. s.d.
- Velosa, J. (2005). Qué solita está mi tierra. [Canción]. En *Surungu-sungu*. s.d.

# Representaciones del desplazamiento forzado en el cine colombiano de ficción entre 2003 y 2016

Karina Vásquez P.\*

Daniela Duque Rincón\*\*

Ana María López Carmona\*\*\*

---

\* Comunicadora social-periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB). Interesada en la realización audiovisual y la creación documental. Integrante del colectivo Tres Sillas, en el cual ha desarrollado los cortos *Fuegos de resistencia* y *Del barro al barrio*, galardonados en el concurso CALAS y Héroes de Barrio, respectivamente. Sus creaciones documentales se han centrado en narrativas sociales, procesos comunitarios y el conflicto armado colombiano.

\*\* Comunicadora social-periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB). Interesada en la creación documental y experimental, y en la investigación de prácticas culturales. Integrante del colectivo Tres Sillas, en el cual ha desarrollado los cortos *Fuegos de resistencia* y *Del barro al barrio*, galardonados en el concurso CALAS y Héroes de Barrio, respectivamente. Ha participado en festivales de cine como Intermediaciones y Vartex. Actualmente adelanta investigaciones sobre procesos educativos en la comunidad indígena arhuaca.

\*\*\* Comunicadora social. Doctora en Estudios Latinoamericanos. Docente titular de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad de Antioquia.

**Resumen:** la creación de relatos a partir de las realidades existentes en un territorio permite explorar reflexiones, retratar imaginarios y reinterpretar los hechos. En el caso de la cinematografía colombiana, el conflicto armado se sitúa como una de las temáticas más tratadas. En sus últimos años, la guerra en Colombia ha dejado la mayor cifra de desplazados internos en el mundo según el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR). Esta investigación propone analizar las representaciones del desplazamiento forzado en cuatro producciones de ficción realizadas entre 2003 y 2016. Para ello, partimos de los elementos estéticos, narrativos y discursivos de cada película, con la intención de identificar de qué manera inciden en las representaciones de este fenómeno y cómo estas dan cuenta de la construcción de imaginarios sobre el desplazamiento forzado.

**Palabras clave:** Cine, Desplazamiento forzado, Representación, Estética, Narrativa, Discurso.

## Introducción

La presente investigación tiene como objetivo analizar las representaciones del fenómeno del desplazamiento en las narrativas y estéticas cinematográficas colombianas de ficción entre 2003 y 2016. Este análisis se ejecutó a partir de la identificación de las características narrativas de las producciones, de la interpretación de los elementos estéticos que las componen y del análisis de elementos discursivos que soportaron el propósito de estudio de las representaciones en el cine de ficción. Los interrogantes iniciales sobre el tema fueron: ¿cuáles son las características narrativas de la cinematografía sobre desplazamiento?, ¿cómo convergen los elementos estéticos y las propuestas narrativas elegidas? y, ¿de qué manera las

narrativas y estéticas cinematográficas construyen discursos e imaginarios?

Las imágenes que representan la realidad –hablando propiamente del cine– tienen impacto en las representaciones y percepciones. Una película es un dispositivo capaz de generar imaginarios e influir en los modos de comprender al otro y de situarse ante la historia y la realidad. Es por esto por lo que la revisión de las narrativas en la cinematografía colombiana sobre el desplazamiento permite dar cuenta de los procesos de construcción histórica, sus antecedentes sociopolíticos y los actores y víctimas del conflicto, además de la presencia de otros tipos de violencia.

En últimas, esta investigación aporta a la lectura y reflexión alrededor de cómo es narrado y representado el desplazamiento, sus actores, las víctimas y las implicaciones de este fenómeno en la sociedad, implementando en su metodología el análisis de contenido cinematográfico, articulado a la estética, la narratología y el análisis discursivo.

Debido a la diversidad del cine colombiano y al crecimiento que ha tenido de forma gradual desde la ley del 2003, según las cifras presentadas por Proimágenes Colombia (2011, 2017) en sus boletines, decidimos abarcar producciones a partir del periodo 2011-2017, pues en dichas cifras se pueden reconocer los intentos creativos de realizadores que no hacen parte de una gran industria, por lo que se esperaba que sean vistas alejadas de un discurso comercial u oficial.

A su vez, el análisis se contrastó con un componente estadístico e histórico del desplazamiento, extraído del informe *Una nación desplazada. Informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*, del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH, 2015). En últimas, esta confrontación ayudará a reconocer cómo la representación del conflicto en la pantalla conversa con los hechos históricos y con lo que se ha investigado.

## Marco de referencia

### Marco contextual

La ley de cine surge a partir de la creación de Proimágenes y el Fondo de Desarrollo Cinematográfico, que, según las cifras recientes, ha llevado al incremento de las producciones por año.

Esta ley no solo ha cumplido el cometido de aumentar el número de producciones, sino que también ha posibilitado un cine colombiano con mayor diversidad de puntos de vista y un afinamiento del tratamiento audiovisual. Así se asevera en el texto *Realidad y cine colombiano 1990-2009*, de Oswaldo Osorio (2010), en el cual se resalta la calidad y equilibrio narrativo y estético que tienen las producciones cinematográficas colombianas en la actualidad, comparadas con las producidas en el siglo pasado.

De acuerdo con la Ley 387 de 1997, artículo 1, es víctima de desplazamiento

toda persona que se ha visto forzada a migrar dentro del territorio nacional, abandonando su localidad de residencia o actividades económicas habituales, porque su vida, su integridad física, su seguridad o libertad personales han sido vulneradas o se encuentran directamente amenazadas, con ocasión de las violaciones a las que se refiere el artículo de la presente ley.

El desplazamiento en nuestro país ha dejado, según el informe *Una nación desplazada* (CNMH, 2015), casi seis millones de víctimas, posicionando al país como el segundo en el mundo con mayor número de desplazados internos para esa fecha. El 87% de las víctimas son desterradas de zonas rurales, lo que equivale a la expulsión de nueve de cada diez personas. De



manera que ha sido una de las consecuencias de la violencia con más impacto en el territorio nacional.

Este fenómeno es resultado de la expansión territorial de la guerra y ha sido un modo de violencia central en la lógica del conflicto y las violencias sociopolítica y económica, pues dentro de sus causas también se encuentran la ocupación y desalojo estratégico de territorios con fines económicos.

El conflicto armado que se vive hace más de cinco décadas en el país se ha convertido en uno de los tópicos más tratados en el cine local, dentro del cual está el desplazamiento forzado como un tema recurrente; sin embargo, hasta 2002, el paisaje fílmico colombiano de ficción que hablaba sobre el desplazamiento no abordaba de manera frontal la problemática, sino que se representaba como un aspecto colindante de las consecuencias del conflicto. Así lo indica John Uribe (2017) en su artículo "Representaciones del desplazamiento forzado en el cine colombiano de ficción: Años 2003 a 2011".

Años después de entrar en vigor la ley de cine, en el 2004 específicamente, se registra el mayor número de desplazados en Colombia. A partir de allí, el número de producciones cinematográficas aumenta gracias a la nueva ley, por lo que en más películas se alude al fenómeno del desplazamiento o es el tema central (Uribe, 2017).

## Marco teórico

Los postulados teóricos que alimentan la investigación responden a los elementos de análisis cinematográfico que propusimos examinar, por lo que se segmentó en las siguientes vertientes: narrativa, estética y discurso. Adicionalmente, se revisaron propuestas teóricas de la psicología social y de los estudios culturales, para aproximarnos al problema de las representaciones sociales.

Las representaciones sociales, según Moscovici (Mora, 2002), son una forma de construcción colectiva de la realidad que surge cuando se debaten temas de interés, se visibilizan acontecimientos o se selecciona la pertinencia de algo. Desde la teoría psicológica, se tiene en cuenta el grado de complejidad e implicaciones sociales que están presentes en la elaboración de determinada representación. El cine se puede entender como la representación de asuntos sociales que de por sí son construcciones simbólicas y culturales.

Para Stuart Hall (1997a), uno de los principales teóricos de los estudios culturales, la representación es un proceso en el cual se produce sentido a través del uso del lenguaje, los signos y las imágenes que están en lugar de objetos, personas, eventos de la realidad, asuntos fantásticos o ideas abstractas, o las referencian. Para el autor, todo lo que "se constituye dentro de la representación está siempre abierto a ser diferido, pasmado, serializado" (Hall, 1997b, p. 354), como en el caso de las cinematografías.

Para el análisis narrativo se tendrá como base la propuesta teórica de Casetti y Chio (1991), quienes abarcan el estudio narrativo del filme a partir de los tipos de personajes, las transformaciones y acciones, por tanto, permiten la identificación de las características centrales sobre las narrativas del desplazamiento en el cine.

Los elementos estéticos se abordarán desde la mirada de Jacques Aumont et al. (1983), quienes resaltan que la representación cinematográfica, además de mostrar el punto de vista que el director pretende, tiene que ver con necesidades estéticas que están subordinadas al tipo de película, la iluminación, el encuadre, los movimientos de cámara, la jerarquización de sonidos y demás.

Se toma el concepto de *análisis de discurso* propuesto por Van Dijk (2004) porque tiene en cuenta el contexto en el que se genera el discurso, sus participantes y el cómo son catalogados,

y por su perspectiva crítica enfocada a problemas sociales, pertinente para la problemática del desplazamiento forzado que pretendemos analizar en este trabajo. Para complementar el análisis de discurso, aplicado –en este caso– al cine, tendremos en cuenta elementos del contexto de producción de la película y otros elementos paracinematográficos, que pueden ser entrevistas a los realizadores o actores, críticas y análisis de las películas, entre otros.

Con lo anterior, entenderemos al cine como un texto audiovisual susceptible de lectura, que está sustentado en un hecho social que propicia una situación de intercambio, es decir, que lleva a una situación comunicativa, que tiene una dimensión discursiva y que, debido a ello, es legitimador, califica, denomina o precisa fenómenos sociales o acciones de actores sociales que impactan en las representaciones sociales, y es allí donde el discurso toma relevancia en nuestro proyecto.

## Diseño metodológico

Los criterios de selección que se tuvieron en cuenta para la concreción del corpus fueron: largometrajes de ficción producidos entre el 2003 –año de creación de la ley de cine en Colombia, que posibilitó la realización de más largometrajes con el desplazamiento como temática central– y el 2016 –fecha hasta la cual se rastrearon películas que tuvieran como línea argumental principal el desplazamiento forzado– cuyo tema sea el desplazamiento forzado en Colombia, o, por lo menos, que esté entre sus líneas argumentales principales y que los personajes protagónicos sean desplazados del espacio rural al urbano.

A partir de estos criterios, el corpus seleccionado está conformado por: *La primera noche* (Restrepo, 2003), dirigida por Luis Alberto Restrepo y producida por Congo Films; *La Playa DC* (Arango, 2012), dirigida por Juan Andrés Arango y

producida por Jorge Andrés Botero; *Siembra* (Osorio y Lozano, 2015), dirigida por Ángela Osorio y Santiago Lozano, y producida por Óscar Ruiz Navia; *Oscuro Animal* (Guerrero, 2016), dirigida y producida por Felipe Guerrero. Se aclara que, si bien el largometraje *La primera noche* no coincide con la vigencia de la ley de cine, esta se inscribe en el período en el que esta política fue sancionada y, debido a su temática y abordaje, se hace imprescindible para este corpus.

Se elaboraron tres matrices de análisis que incluyen las siguientes categorías:

- **Análisis narrativo:** elementos existentes: tipo de personaje (aparición del personaje, dimensión social, *backstory* y expresión verbal); acontecimientos: sucesos y acciones, clase de acción; transformaciones: tipo de transformación.
- **Análisis estético:** imagen y sonido, con las siguientes subcategorías: color, encuadre, punto de vista, campo y fuera de campo, iluminación, puesta en escena y escenografía y movimientos de cámara. Por el lado del sonido, las subcategorías son la relación sonido-imagen, sonido ambiente, ruido y habla.
- **Análisis discursivo:** participantes del discurso –nosotros y ellos–, ¿quién habla? –punto de vista, contexto de producción, contexto de cine colombiano y elementos paracinematográficos–.

## El desplazado: apariencia y aspectos culturales

En cuanto a la apariencia de los personajes, los largometrajes coinciden en la caracterización del desplazado como un habitante de áreas rurales, de bajos recursos y poco grado de escolaridad. Esta situación inicial, condicionante para el per-

sonaje, va a representar después dificultades que se exploran en la etapa de reasentamiento durante el desarrollo del filme.

Se inicia el análisis revisando el largometraje *Oscuro animal* (Guerrero, 2016), un caso disruptivo incluso en el modo de presentar a los personajes, pues no es posible identificar ni sus nombres, ni sus conflictos a través de los diálogos. Las protagonistas son tres personas aisladas que no se caracterizan desde los recursos tradicionales ya mencionados. El largometraje apuesta, en cambio, por narrar a través de las imágenes: "No es silencio entonces lo que la película pone en escena, sino un ejercicio (o un experimento) de arrancar la narración de la lógica verbal" (Merlo, 2017).

En cuanto a aspectos como la fisionomía de los personajes, se identifica a una mujer afrodescendiente y a dos mestizas, habitantes del campo, de bajos recursos y aparentemente jóvenes. Así pues, se evidencian nuevamente las características de la población desplazada en Colombia.

Es importante resaltar que en la caracterización de los personajes de *La playa DC* (Arango, 2012) y *Siembra* (Osorio y Lozano, 2015) se representa la identidad de una población determinada: la comunidad afro del Pacífico colombiano. Según el informe del CNMH (2015), se estima que cerca del 15% de la población afro ha sido víctima del desplazamiento forzado. Los personajes de estos dos largometrajes son entonces afrodescendientes que cuando llegan a la ciudad –como se verá en la película– se agrupan con otras personas pertenecientes a esa comunidad.

La caracterización de los personajes de comunidades afro incluye aspectos como creencias tradicionales, representadas desde elementos estéticos como el sonido, la escenografía, el encuadre y los movimientos de cámara. En ambos largometrajes, los entierros (ver Imágenes 1 y 2) se llevan a cabo con cantos funerarios propios de las comunidades raizales o

palenqueras, cuya fuente de sonido es diegética, es decir, que se muestra a las mujeres cantando.

### Imagen 1 Velorio de Yosner



Fuente: fotografía obtenida de Arango (2012).

### Imagen 2 Velorio del hijo de Turco



Fuente: fotografía obtenida de Osorio y Lozano (2015).

En *Siembra*, gracias a los movimientos de cámara panorámicos, se muestra a las mujeres organizando los objetos decorativos para la velación (minuto 00:14:07) o se enseñan aspectos importantes del ritual. Por otro lado, los planos secuencia, tanto en la velación como en el entierro de Yosner (minuto 00:35:00), le dan al espectador la sensación de asistir a esta ceremonia, ya que se recorre el espacio, se ven las caras de las personas y sus gestos, y se escucha el evento como si este también estuviera presente allí con el resto de los personajes.

**Imagen 3** Velorio del hijo de Turco



Fuente: fotografía obtenida de Osorio y Lozano (2015).

**Imagen 4** Velorio del hijo de Turco



Fuente: fotografía obtenida de Osorio y Lozano (2015).

**Imagen 5** Velorio del hijo de Turco



Fuente: fotografía obtenida de Osorio y Lozano (2015).

**Imagen 6** Velorio del hijo de Turco

Fuente: fotografía obtenida de Osorio y Lozano (2015).

Vale resaltar la escena final de *Siembra*, en la que en un plano secuencia se muestra a Turco cantando en el entierro de su hijo (minuto 1:15:00). Esta elección estética y narrativa da cuenta de un interés por llevar a la ficción las costumbres y cargas culturales de la población afro, como parte del reconocimiento a su identidad (Imágenes 3 a 6).

Hay un aspecto particular en la construcción del personaje desplazado y en los aspectos psicológicos en *La playa DC* y *Siembra*: los personajes más jóvenes pueden adaptarse con más facilidad a las condiciones de vida de la urbe. Los de mayor edad, en cambio, persiguen el retorno a su lugar de origen con más intensidad. De esta manera, se representan los grados de dificultad con los cuales el desplazado vive el desarraigo, dependiendo del momento de la vida en que se encuentra. Por ejemplo: en una escena, Turco le comenta a su hijo el deseo de volver al lugar del que fueron desplazados y este responde: "yo de acá de donde estoy no me voy a ir para ese pueblo otra vez" (Osorio y Lozano, 2015) (minuto 00:09:15).

En *Siembra* este contraste entre la juventud y la vejez se acentúa desde la música. En el primer caso, la música contemporánea y el movimiento que caracteriza a Yosner. En el segundo, el silencio, los cantos tradicionales y la vejez de



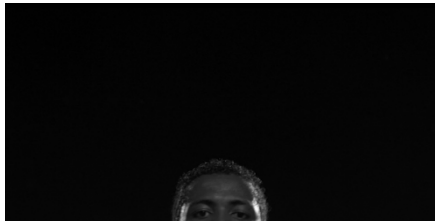
Turco; sin embargo, son dos personajes fuertes físicamente y empecinados uno en su baile, el otro en recuperar sus tierras. Los elementos estéticos que aportan a esta construcción tienen que ver también con la puesta en escena y los encuadres. Los planos en los que aparece Yosner mientras baila son inusuales, con mucho aire arriba (minuto 00:11:24) o muy cerrados mientras está en movimiento (Imágenes 7 y 8). En estos casos, se usa cámara lenta. La puesta en escena del hijo es un tanto agresiva, la de Turco se centra en la paciencia y la perseverancia.

#### **Imagen 7 Baile de Yosner**



Fuente: fotografía obtenida de Osorio y Lozano (2015).

#### **Imagen 8 Baile de Yosner**



Fuente: fotografía obtenida de Osorio y Lozano (2015).

En medio del viaje obligatorio al que son sometidos los personajes hay un trayecto psicológico, lo que quiere decir que se pone en pantalla un conflicto interno y una transformación

de los personajes a partir del desplazamiento. Este trayecto psicológico, para todos los casos, es un dramático declive, pues la llegada a la ciudad implica transformaciones que tienen repercusiones negativas irreparables en la vida de los personajes. Como el caso de Turco, en *Siembra*, a quien le asesinan al hijo y pierde todas las esperanzas de retorno. Así también es el caso de Paulina, en *La primera noche* (Restrepo, 2003), quien se prostituye para poder sobrevivir en la ciudad (Imagen 9), y el de Tomás, en *La playa DC* (Arango, 2012), que debe vivir la pérdida de su hermano (Imagen 10). De modo que hay un viaje interno que desemboca en transformaciones en el carácter y unas decisiones que deben tomar las personas.

#### Imagen 9 Paulina en la ciudad



Fuente: Fotografía obtenida de Restrepo (2003).

#### Imagen 10 Madre de Jairo visitándolo en el hospital



Fuente: fotografía obtenida de Arango (2012).

Cabe anotar que, dada la agresividad y enajenación que trae la urbe, los personajes no consiguen un arco positivo completo. Las narraciones tienen en cuenta las dificultades e implicaciones que hacen parte de la llegada a la ciudad (Imágenes 11 y 12), por lo que los personajes escasamente viven procesos de superación o redención, y las situaciones los determinan profundamente, antes y después del desplazamiento. Esto se ilustra claramente al final de los cuatro filmes, en los cuales nada apunta a que las vidas de los personajes mejorarán; por el contrario, parecen quedarse en una especie de limbo donde, si bien ya no se enfrentan a una situación de desplazamiento forzado, lo hacen a una ciudad con dinámicas muy distintas a las que estaban acostumbrados.

Por ejemplo, en *La primera noche*, después de la muerte de Toño, Paulina queda sola con sus dos hijos y, sin embargo, debe seguir adelante con la zozobra de no tener un lugar para vivir y la necesidad de darles bienestar a sus hijos (minuto 01:25:00). En *La playa DC*, Tomás debe vivir de la informalidad (minuto 1:22:42), al igual que Turco (minuto 01:55:00) en *Siembra* y que las mujeres en *Oscuro animal* (2016).

**Imagen 11** Paulina en medio de la calle



Fuente: Fotografía obtenida de Restrepo (2003).

### Imagen 12 Tomás motilando en la calle



Fuente: fotografía obtenida de Arango (2012).

Finalmente, es posible señalar que las películas optan por construir personajes que remiten a la realidad del desplazamiento en Colombia. Las características socioculturales y económicas de los personajes, así como el desarraigo de poblaciones afrodescendientes y campesinas, y las cargas culturales e identitarias de estas, dan cuenta de narraciones que parten de sucesos reales. El presente análisis concluye que la construcción de los conflictos de los personajes encapsula acertadamente el drama del desplazamiento, pues las víctimas que presentan los largometrajes deben enfrentar situaciones con un impacto absoluto en sus vidas, incluso hasta después del desplazamiento mismo.

## Punto de vista en el relato sobre desplazamiento

Todos los largometrajes incluyen como punto de vista central el de la víctima. Es este personaje el que da a conocer el fenómeno del desplazamiento, conduce las acciones que influyen en el relato y empuja las transformaciones. Tanto así que, como se revisó en los elementos paracinematográficos, en *La playa DC* y *Siembra* los realizadores decidieron trabajar con actores

naturales que también fueron víctimas del desplazamiento. Esto revela un punto de vista que va más allá de la ficción.

Los personajes principales (que llevan el punto de vista) se definen como personajes "autónomos" en las matrices de análisis; sin embargo, esta autonomía encierra limitaciones, pues el rango de acción de los personajes está delimitado por aspectos como el contexto en el que se desarrolla el relato. De modo que se enfrentan a espacios desconocidos en los que no saben cómo sobrevivir. De manera que también está presente la representación del desplazado como un ser profundamente limitado por las consecuencias que dejó la violencia.

Queda claro que la experiencia del desplazamiento tiene consecuencias en la vida de las víctimas desde el momento de abandonar su hogar, hasta el reasentamiento. Todos los largometrajes que relatan el desplazamiento hasta estas instancias muestran la llegada a ciudades principales, como Bogotá o Cali, y el largometraje se desarrolla alrededor de los conflictos que proponen estos nuevos escenarios.

Si bien en los participantes del discurso se identifica un "nosotros" como las víctimas del desplazamiento, en el "ellos", además de describirse a los grupos armados, también se señala a un "ellos" tal vez menos explícito, que viene siendo la ciudad misma. En algunos casos, los personajes desplazados cargan con dificultades y sufren persecuciones en las ciudades a las que llegan. Por ejemplificar esto, los personajes son foco de la Policía, como se evidencia en *La playa DC* (minuto 00:14:30) y en *La primera noche* (minuto 00:29:46). En estas escenas vemos una de las situaciones a las que se enfrenta el desplazado, que revela su condición de marginalidad en la ciudad (Imágenes 13 y 14).

### Imagen 13 Policías requisando a Antonio



Fuente: Fotografía obtenida de Restrepo (2003).

### Imagen 14 Guardias de seguridad



Fuente: fotografía obtenida de Arango (2012).

En *La playa DC*, *Siembra* y *La primera noche* se muestra a los personajes deambulantes y desconectados de la ciudad. Uno de los modos de transmitir esta sensación se hace a través de un sonido anempático. Por ejemplo, en una escena Turco acaba de salir de la iglesia y de repente se encuentra en medio de una comparsa (minuto 1:00:10), pero este no responde a la música, ni a la escenografía en la que se sitúa, ya que sus expresiones y comportamientos revelan sentimientos de preocupación, parece perdido en medio de la algarabía (ver Imagen 15).

**Imagen 15** Turco en medio de una comparsa



Fuente: fotografía obtenida de Osorio y Lozano (2015).

En definitiva, el punto de vista de los personajes es desde el cual se caracteriza a la ciudad y en tres de los cuatro largometrajes este espacio se representa con las dificultades que trae: pocas oportunidades laborales y nuevos modos de violencia y marginalidad.

**Imagen 16** Antonio en el Ejército



Fuente: fotografía obtenida de Restrepo (2003).

### Imagen 17 Nelsa en asentamiento ACC



Fuente: fotografía obtenida de Guerrero (2016).

En *La playa DC* y *Siembra* se hace visible un tipo de desplazamiento que no tiene relación directa con los actores del conflicto armado colombiano o por lo menos esto no se hace explícito. Las películas muestran es a una víctima de a pie. En cambio, en *La primera noche* y *Oscuro animal* se transgrede esta posición, pues en el primer caso uno de los personajes se ve obligado a prestar servicio militar y en el otro una de las mujeres hace parte de un grupo armado ilegal (Imágenes 16 y 17).

En el caso de *La primera noche*, el personaje está bajo estas circunstancias obligado y porque son pocas las posibilidades que encuentra para su vida. Incluso, manifiesta que le gustaría estudiar, pero no puede. Una vez más, se representa al desplazado como alguien con condiciones de vida de por sí limitadas, que corresponden con la situación económica y social de muchas víctimas del desplazamiento.

Según el CNMH (2015), el desplazamiento forzado en Colombia ha tenido dos explicaciones: el fortalecimiento de los grupos armados ilegales –y la consecuente intensificación de la violencia– o bien el desalojo de personas como estrategia de apropiación de territorios, con intereses políticos y económicos.



Los largometrajes *La playa DC*, *La primera noche* y *Oscuro animal* narran entonces el desplazamiento que tiene relación directa con el conflicto y el accionar de grupos armados ilegales, en las dos primeras películas, específicamente con los paramilitares. En el caso de *Oscuro animal*, quienes generan el desplazamiento no son propiamente paramilitares, son un grupo de autodefensas campesinas denominadas ACC, que no entran propiamente bajo la denominación de paramilitares, porque no es un grupo paralelo al Ejército, ni se identifica con las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) (Imágenes 18 y 19).

**Imagen 18** Pueblo después de la ocupación



Fuente: fotografía obtenida de Guerrero (2016).

**Imagen 19** Siglas ACC escritas en el autobús

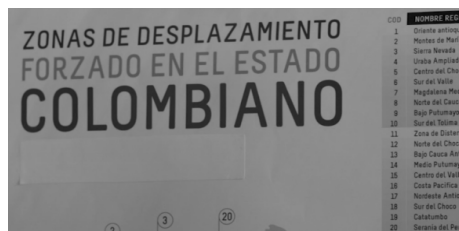


Fuente: fotografía obtenida de Guerrero (2016).

Con lo anterior, es importante destacar las cifras del CNMH (2015) que señalan que “las víctimas de este crimen representan más del 50 por ciento de los afectados por el accionar de los grupos paramilitares” (p. 237). Por esta razón, identifican a los paramilitares como actores específicos del conflicto y, además, complejizan la situación presentando a un personaje que es victimario. Cabe anotar que, para ese momento, ya se había dado el acuerdo de paz con los grupos paramilitares, por lo que se pudieron esclarecer algunos casos, aunque la investigación ya referenciada denuncia la alta impunidad del crimen de desplazamiento forzado ocasionado por paramilitares. Por consiguiente, identificamos en este punto un propósito discursivo de denuncia y visibilización en las narrativas mencionadas.

A modo de ampliación del aspecto anterior, es pertinente traer uno de los elementos más disruptivos de la película *Oscuro animal*. En esta se incluye el punto de vista narrativo de una mujer que hace parte del grupo ilegal, que participa de la ocupación del territorio y el desplazamiento de una comunidad. Acá se propone un contrapunto, pues esta mujer representa la perspectiva opuesta a la experiencia del desplazamiento que tienen las otras dos protagonistas del filme. La insurgente introduce, además, un punto de vista del victimario que también es víctima. En el minuto 42 tiene lugar una escena en la cual esta mujer se ve obligada a tener relaciones sexuales con un hombre que parece ser un comandante. De modo que, en esta película, hay una elaboración compleja de las circunstancias y aspectos que están presentes en el desplazamiento para todos los implicados.

### Imagen 20 Cartelera que observa Turco



Fuente: fotografía obtenida de Osorio y Lozano (2015).

En *Siembra*, particularmente, no se nombra a un grupo armado ilegal como el causante del desplazamiento; sin embargo, el personaje principal señala a un "ellos", a un victimario: "no sé quién se está adueñando de ellas [...] yo pasando trabajo acá y ellos en mi tierra [...]" (Osorio y Lozano, 2015) (minuto 00:40:30). Según el informe del CNMH (2015), el desplazamiento forzado en Colombia ha tenido que ver, en algunos casos, con la expulsión de los habitantes rurales como estrategia política y económica de apropiación de territorios. Esta situación es la que presenta la película, pues el desplazamiento de los personajes no está vinculado al conflicto y a grupos armados (ver Imagen 20). Es fundamental que esta cara del desplazamiento se represente, pues, junto al conflicto armado, es la principal causa de expulsiones forzadas en Colombia.

Para finalizar, es necesario resaltar otro aspecto importante del punto de vista que ofrece *Oscuro animal*. Esta película relata la violencia a través de la mirada de las mujeres. Dicho aspecto tiene unas connotaciones discursivas importantes, pues es común que el conflicto se narre desde la perspectiva de los hombres, que son las figuras visibles de los grupos armados o de las familias, lo cual trae una invisibilización de las mujeres. Revisando las cifras sobre el desplazamiento forzado

en Colombia, queda claro que las víctimas de este tipo de violencia han sido, en su mayoría, mujeres:

De acuerdo al RUV, con corte al 31 de diciembre de 2014, del total de población desplazada 3.301.848 eran mujeres, 3.130.014 eran hombres y 1.253 personas tenían alguna orientación sexual diversa. Esto quiere decir que aproximadamente el 51 por ciento de las víctimas de desplazamiento forzado son niñas, adolescentes, mujeres adultas y adultas mayores, principalmente de origen campesino y étnico. (CNMH, 2015, p. 411)

El largometraje presenta a las mujeres como una de las víctimas centrales del conflicto, aspecto que no se había representado con tal claridad en ningún largometraje anteriormente realizado. Por esta razón, se reconoce en esta propuesta la intención de llevar a la pantalla una característica relevante sobre la realidad del fenómeno del desplazamiento colombiano.

## El reasentamiento: relación del desplazado con el espacio

En la elaboración de los relatos sobre el desplazamiento el viaje y el reasentamiento se dan como un “alejamiento obligatorio”, lo que quiere decir que los personajes deben apartarse, en contra de su voluntad, de algún punto de partida inicial. Por tanto, se reconoce el principio del desplazamiento que es la huida, diferente al viaje. “El que se desplaza, a diferencia del que viaja, responde a una imposición violenta y no a una decisión tomada en libertad” (CNMH, 2015, p. 19). Este aspecto es central en la caracterización del drama de los relatos, pues el despojo violento que ocasiona la huida traerá consecuencias para la historia de los personajes en el momento del reasentamiento

en una ciudad a la que no han llegado voluntariamente. Es un reasentamiento forzado.

Este hecho dramático se retrata específicamente en *La primera noche* y en *Oscuro animal*, pues estos largometrajes se centran en relatar la huida de las víctimas desplazadas. Muestran lo que implica salir del lugar de origen, la incomodidad del transporte o la movilización, la persecución de los victimarios, la falta de un lugar de llegada, escasas posibilidades de ingresos, entre otros. Lo anterior se refuerza desde el tratamiento estético con una escenografía puntual, movimientos de cámara, encuadre y sonido.

#### Imagen 21 Viaje de Rocío en bus



Fuente: fotografía obtenida de Guerrero (2016).

#### Imagen 22 Paulina y Toño en el viaje a Bogotá



Fuente: fotografía obtenida de Restrepo (2003).

La cámara, en *La primera noche* (minuto 00:01:00), explicita todo el drama del desplazamiento a partir de paneos, *travellings*, panorámicos y cámara subjetiva, lo cual acentúa las sensaciones de miedo, desorientación y huida de los personajes (Imágenes 21 y 22). Una vez en la ciudad, el sonido ambiente es clave para marcar ese cambio entre lo rural y lo urbano. Desde la imagen, los aspectos que ayudan a marcar esa diferencia son la escala de colores y las variaciones en términos de iluminación, evidenciadas de manera más clara en esta película, donde todos los hechos de violencia o de alta carga dramática están relacionados con la noche e iluminaciones subexpuestas.

El reasentamiento en la ciudad se representa como un proceso complejo que trae nuevos conflictos para los personajes. De modo que es constante en las películas la añoranza del lugar de origen a través de sueños o *flashbacks* (Imágenes 23 y 24). Este aspecto narrativo se resalta desde la estética, que marca una diferencia concreta entre lo rural y lo urbano.

### **Imagen 23** Tomás soñando con su familia



Fuente: fotografía obtenida de Arango (2012).

### Imagen 24 Recuerdo de Antonio en el río



Fuente: fotografía obtenida de Restrepo (2003).

Con esto se aborda el conflicto interno que carga un personaje al estar lejos de su tierra y la sensación de desarraigo que esto implica. La ciudad es un ambiente lleno de nuevas amenazas para los personajes, que padecen el proceso de adaptación y reasentamiento. Por ejemplo, en *Siembra* y *La playa DC* se tiene en cuenta el aspecto de la violencia urbana. En estas narrativas, el asesinato de uno de los desplazados, después de llegar a la ciudad, será un motor de cambio para los otros personajes.

Las ciudades a las que llegan los desplazados son Bogotá y Cali. Uno de los asuntos que aparece con claridad en las películas y se problematiza es la dificultad para conseguir empleo en estos espacios. Los desplazados de los largometrajes se ven obligados a optar, en algunos casos, por empleos informales o por la mendicidad. Este hecho juega un papel primordial en el proceso del reasentamiento, pues, al ser habitantes del campo, suelen dedicarse a los oficios propios de este, de modo que se les hace más difícil adaptarse a la vida citadina. En el caso de Turco, hay una negación ante lo que ofrece la ciudad y un deseo de retorno constante.

La idea de que la migración económica hacia las ciudades conlleva ventajas para el crecimiento económico, a través de la mayor densificación poblacional, la integración del territorio

y de la inserción de los migrantes al mercado laboral se ve matizada por el hecho de que una persona desplazada tiene una menor probabilidad de obtener un empleo asalariado, y en caso de obtenerlo, su salario será menor. (CNMH, 2015, p. 233)

Los largometrajes tienen en cuenta esta falta de oportunidades laborales para los desplazados que hay en la ciudad. La búsqueda de empleo tiene un lugar importante en el desarrollo narrativo durante la etapa del reasentamiento, pues encontrar trabajo es prioritario para los personajes en el proceso de adaptación a la urbe. Esta situación socioeconómica se representa con especial relevancia en el momento del reasentamiento.

La búsqueda del retorno plantea otro motor narrativo. Esto está presente en *Siembra*, pues Turco se rehúsa a perder el vínculo con el lugar de origen, por eso uno de sus propósitos es retornar. Se puede decir, entonces, que la película tiene en cuenta la realidad de muchos campesinos que no encuentran un lugar en la ciudad. Para ellos, la ciudad no representa progreso, sino pérdida de lo propio. Esta es una problemática real del desplazamiento colombiano: "La manifestación del éxodo prolongada durante varias décadas ha provocado una descampesinización del país, principalmente a partir de la frustración de sus proyectos de vida, la desestructuración generacional de sus modos de producción y prácticas tradicionales y ancestrales" (CNMH, 2015, p. 28).

En elementos narrativos como el alejamiento obligatorio, que se retrata a partir de elecciones estéticas de escenografía y ambientación, propias de escenarios como la ciudad y el campo, en las que se establece una diferencia notable entre estos espacios, se puede evidenciar el componente discursivo que moviliza estas elecciones. La postura que se halla en estos elementos es la de reconocimiento del desplazamiento como un hecho violento, que amenaza las libertades de las víctimas



y desencadena una serie de conflictos internos y externos, con consecuencias irreparables.

En el caso de *Oscuro animal*, al ser tres personajes principales distintos, la relación con el territorio antes del desplazamiento es diversa. Si bien representa el lugar de origen y de su cotidianidad para cada mujer, en el que han tenido múltiples experiencias y emociones, el espacio que conocen y en el cual se desenvuelven también significa el lugar del dolor, a partir del momento en el que llega la guerra.

### Imagen 25 Rocío en Bogotá



Fuente: fotografía obtenida de Guerrero (2016).

### Imagen 26 La Mona, Bogotá



Fuente: fotografía obtenida de Guerrero (2016).

Con lo expuesto, se puede afirmar que los cuatro largometrajes guardan conexión respecto a la relación que tienen los personajes con el territorio, antes y después del desplazamiento, en la que se identifican constantes como la añoranza de las tierras, momentos de calma y la identificación de aquel lugar con sus raíces y expresiones culturales. Por otro lado, la relación que se representa en los filmes entre el desplazado y la ciudad es de informalidad, incertidumbre o discriminación (Imágenes 25 y 26).

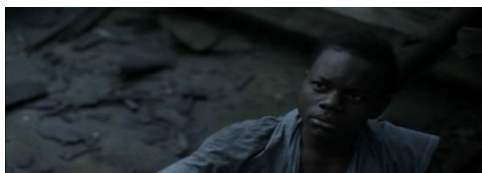
## Desplazamiento: causas y consecuencias

El desplazamiento, además de ser en sí mismo un acontecimiento violento, está ligado a otros modos de violencia. Uno de los factores que hace del desplazamiento forzado un fenómeno con alcance y capacidad de perjudicar de manera absoluta a quienes lo padecen es que altera las condiciones de vida y arroja a las personas a espacios que son ajenos a su vínculo sociocultural.

El desplazamiento trae como consecuencia nuevos modos de violencia, como la exclusión social a la que se enfrenta la víctima en la urbe. Cabe anotar que el desplazamiento forzado lo causan actos violentos como el asesinato y la persecución. En últimas, entonces, es un fenómeno que se genera por otras acciones violentas y desencadena nuevas violencias.

Ya se mencionó que el reasentamiento tiene como consecuencia la pérdida de identidades, tradiciones y frustración de proyectos de vida. Todo esto tiene que ver con la marginalidad que vive el desplazado en la ciudad, que posteriormente tiene repercusiones en sus condiciones de vida. En *La playa DC*, por ejemplo, se introduce la problemática de la drogadicción.

### Imagen 27 Jairo



Fuente: fotografía obtenida de Arango (2012).

### Imagen 28 Tomás buscando a Jairo



Fuente: fotografía obtenida de Arango (2012).

Esta película presenta el entramado de violencias que se articulan al fenómeno del desplazamiento. Hay una huida inicial como resultado del asesinato de un integrante de la familia, luego los personajes padecen la falta de oportunidades y discriminación social que hay en la ciudad; además, deben hacer frente a los conflictos propios de la urbe, que finalmente desencadenan el asesinato de uno de los desplazados (Imágenes 27 y 28). En el largometraje se presenta un caso de revictimización.

El éxodo forzado, aunado a los cambios del escenario rural al urbano, del campo a la ciudad, en escenarios de procesos de modernidad acelerados, ha generado impactos negativos en la composición y dinámica de las familias y comunidades campesinas y étnicas. (CNMH, 2015, p. 444)

Se representa, entonces, al desplazamiento como un fenómeno que ocasiona daños irreparables en los núcleos familiares. En todas las películas se hace visible esta consecuencia del desplazamiento, pues los personajes huyen debido a que las familias han quedado desarticuladas: "El hecho victimizante que figura como principal causa del desplazamiento de hombres y mujeres es el homicidio, con un 35,8 por ciento y 64,2 por ciento respectivamente" (CNMH, 2015, p. 413). Esta situación tiene efectos importantes durante la etapa de ocupación de la ciudad, pues se restablecen obligatoriamente los roles en la economía del hogar. Según el CNMH (2015), la principal causa del desplazamiento forzado es el asesinato, que deja a madres solteras en una situación de abandono financiero, por lo cual se ven obligadas a buscar empleo en la ciudad.

*La playa DC*, *La primera noche* y *Oscuro animal* exponen este aspecto con claridad, pues en ellas se asocia el desplazamiento a la pérdida de un integrante del hogar (en las tres películas un grupo armado es el responsable del asesinato). Posteriormente, desarrollan y elaboran este aspecto.

En este punto, vale la pena resaltar el uso de encuadres explícitos en *La primera noche* al momento de presentar el asesinato de la madre de Toño, que es además reforzado con una iluminación subexpuesta (minuto 01:15:39), y el uso de encuadres no explícitos con los que se presenta el asesinato del esposo de Rocío en *Oscuro Animal*, cuando ella sostiene en sus manos el zapato de este (minuto 00:07:00). Dada la diferencia de producción entre estas películas, se puede hablar de otras formas de representación de la violencia que ha traído el desarrollo del cine nacional (Imágenes 29 y 30).

**Imagen 29** Rocío en el instante del desplazamiento



Fuente: fotografía obtenida de Guerrero (2016).

**Imagen 30** Asesinato de la madre de Antonio



Fuente: fotografía obtenida de Restrepo (2003).

Las transformaciones narrativas se dan a modo de variables estructurales de suspensión, es decir que no hay una resolución de los hechos o un estadio de llegada completo, sino que los hechos quedan “abiertamente rotos” (Casetti y Chio, 1991). En los largometrajes no hay finales concluyentes o que den indicios absolutos de redención. Así que las historias que representan el desplazamiento finalizan sin resolver la situación de los personajes. Las narrativas exponen que el drama del desplazamiento tiene implicaciones irreversibles y desalentadoras para las víctimas. Esto encuentra explicación en una intención discursiva de los realizadores, que eligen

contar la historia de una víctima que no tiene oportunidad de redimirse o de tener una transformación positiva. Son historias de personajes rotos, llenas de desilusión.

En el año 2014 estaban activas 14.612 investigaciones por el crimen de desplazamiento en la Fiscalía General de la Nación (CNMH, 2015). Ya se mencionó que la cifra asciende a seis millones de personas desplazadas. Por lo tanto, queda clara la preocupante impunidad alrededor de este delito y la poca diligencia que han tenido los procesos de reparación integral y restitución en el país. Es importante que en las representaciones del fenómeno del desplazamiento en el cine quede expuesto el abandono en que se encuentran las víctimas y la imposibilidad que tienen de acceder a la justicia, como sucede en el caso de *Siembra*. Esta decisión da cuenta de la responsabilidad que tuvieron los realizadores con el punto de vista de la víctima y es un intento de visibilizar las dificultades que enfrentan los desplazados, generadas por la nula capacidad del Estado para asegurar justicia.

Ahora, en cuanto a los elementos estéticos que acentúan la incertidumbre que genera el final abierto, se encuentran, principalmente, aspectos del sonido presentes en las tres películas, como los ruidos, el sonido ambiente y la ausencia del habla. En las películas no hay una última palabra o un último instante feliz.

Las elecciones de transformación estructural del relato, en las cuales no hay un final concluyente o reparador, indican que el propósito discursivo de los largometrajes es señalar que el desplazamiento forzado es un fenómeno con implicaciones negativas indefinidas, que se extienden más allá del hecho mismo, pues el desplazado atraviesa una situación que no puede controlar y determina las circunstancias de su vida de modo irreversible. El desarrollo narrativo de las películas reafirma que el desplazado se ve arrojado a la ciudad y no hay manera de asegurar un porvenir en el que las heridas puedan repararse.

## Conclusiones

Los largometrajes problematizan el desplazamiento partiendo de la realidad que viven muchos colombianos. En las películas hay un interés por representar los desplazamientos de sujetos que pertenecen a comunidades que han sido asediadas por la violencia, como las poblaciones del Pacífico colombiano, de manera que hay una correspondencia entre el desplazamiento en sí y lo representado en pantalla.

La elección de mantener el punto de vista de la víctima es un modo de ofrecer, a través del desarrollo narrativo y estético, una postura cercana y próxima a quienes han vivido esta situación. Es, además, un intento de recrear las peripecias del desplazamiento forzado desde la mirada de los más afectados por este fenómeno.

Cabe resaltar que los largometrajes se desprenden de ciertas posturas ideológicas que podrían comprometer la aproximación al asunto, para centrarse en la experiencia de las víctimas. Las representaciones del desplazamiento en el cine tienen en cuenta las causas históricas, sociales y políticas que ha tenido el fenómeno en Colombia, lo que ha posibilitado la creación de producciones que identifican actores armados específicos y enuncian problemáticas como la de restitución de tierras, exclusión social, revictimización y desintegración familiar. Por lo tanto, es posible concluir que la exploración y representación del fenómeno en el cine colombiano se han dado de modo consciente con la realidad a la que se adscriben, y han pretendido reflexionar alrededor de toda la complejidad que este drama implica.

Las películas reconocen que el desplazamiento es una desintegración de los aspectos de la vida de las personas. Se representa el hecho como un asunto con consecuencias negativas, y que desencadena nuevas pérdidas y retos durante el proceso de reasentamiento. Todos los personajes, después

del desarraigo, sufren consecuencias negativas que impactan profundamente sus realidades. No se elaboran relatos con conclusiones esperanzadoras y facilistas sobre el desplazamiento, sino que se pone en pantalla este conflicto como un proceso largo de pérdidas constantes para quienes lo viven.

En conjunto, las cuatro películas exploran los cuatro momentos del desplazamiento: las causas, evidenciadas en gran medida en *Oscuro animal*; la huida, en *Oscuro animal* y en *La primera noche*; la llegada a la ciudad, en *La primera noche* y *Oscuro animal*, y el reasentamiento, representado en *La playa DC* y *Siembra*.

El Fondo de Desarrollo Cinematográfico representó una diversificación de las miradas e intereses creativos en la industria del cine nacional. Tres de los largometrajes analizados cuentan con el apoyo del fondo, que hizo posible la creación de piezas independientes y desligadas de intereses meramente comerciales, con propuestas disruptivas y profundamente elaboradas. Por esta razón, las películas trazan una especie de trayectoria del cine nacional, y demuestran una exploración narrativa y sobre todo estética de la representación del fenómeno del desplazamiento en Colombia.

## Referencias

- Arango, J. (Director). (2012). *La playa DC* [Película]. Burning Blue.
- Aumont, J., Vernet, M. y Marie, M. (1983). *Estética del cine*. Editorial Titivilus.
- Casetti, F. y Chio, F. di. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). (2015). *Una nación desplazada. Informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*. CNMH, UARIV.
- Guerrero, F. (Director y productor). (2016). *Oscuro animal* [Película]. Sutor Kolonko.



- Hall, S. (1997a). *El trabajo de la representación*. <http://www.ram-wan.net/restrepo/hall/el%20trabajo%20de%20la%20representacion.pdf>
- Hall, S. (1997b). *Identidad cultural y diáspora*. <http://www.ram-wan.net/restrepo/hall/identidad%20cultural%20y%20diaspora.pdf>
- Ley 387 de 1997 (1997 julio 18). Congreso de la República. Diario Oficial No. 43091. [http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley\\_0387\\_1997.html](http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0387_1997.html)
- Merlo, A. (2017). *Oscuro animal* [Podcast de audio]. <https://cerose-tenta.uniandes.edu.co/oscurο-animal/>
- Mora, M. (2002). La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici. *Athenea Digital*, (2). <https://ddd.uab.cat/pub/athdig/15788946n2/15788946n2a8.pdf>
- Osorio, A. y Lozano, S. (Directora y director). (2015). *Siembra* [Película]. Bárbara Films.
- Osorio, O. (2010). *Realidad y cine colombiano 1990-2009*. Universidad de Antioquia.
- Proimágenes Colombia. (2011). *Cine en cifras. Boletín No. 1-2011*. [https://proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/cine\\_en\\_cifras/2011\\_1/espanol/index.html](https://proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/2011_1/espanol/index.html)
- Proimágenes Colombia. (2017). *Cine en cifras. Boletín No. 12-2017*. [https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/cine\\_en\\_cifras/cine-en-cifras-12/espanol/index.html](https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine-en-cifras-12/espanol/index.html)
- Restrepo, L. (Director). (2003). *La primera noche* [Película]. Congo Films.
- Uribe, J. (2017). Representaciones del desplazamiento forzado en el cine colombiano de ficción: Años 2003 a 2011. *Escribanía*, 15(2), pp. 121-142. <https://revistasum.umanizales.edu.co/ojs/index.php/escribania/article/view/2765>
- Van Dijk, T. (2004). Discurso y dominación: 25 años de análisis crítico del discurso [Conferencia]. Conferencia en la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

# El cine documental animado como herramienta de reconstrucción de narrativas y reparación simbólica de las víctimas de desaparición forzada en Colombia

*Sofía de la Rosa Toro\**

*Hugo Andrei Buitrago Trujillo\*\**

**Resumen:** teniendo en cuenta que a lo largo de la historia de Colombia las cifras de desaparición forzada no son un indicativo real del verdadero impacto que provoca este delito en cada uno de los familiares de

---

\* Estudiante de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB), con enfoque en el área audiovisual y especialmente en narrativas documentales. Cuenta con recorrido en la investigación del cine colombiano y latinoamericano con enfoque en el tema de memoria. Así mismo, tiene afinidad con la escritura, narrativa y realización de piezas audiovisuales, a través de las cuales trabaja temáticas alrededor de la ciudad, el medio ambiente y el tejido social.

\*\* Comunicador social-periodista y doctor en Historia. Docente titular de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB).

las víctimas, esta investigación cualitativa de creación busca ahondar y analizar cómo el arte, por medio del cine animado, representa la imagen de una persona ausente, víctima de desaparición forzada en Colombia, a través del testimonio de su familiar y, de esta manera, aporta a la reparación simbólica y al duelo. Por lo tanto, se realizó la reproducción de un cortometraje animado, escrito con Luz Mery Velásquez Carmona, quien sufrió la desaparición de su esposo Julián Emilio Cataño el 24 de febrero de 2001. A lo largo del texto se analiza el testimonio oral de Velásquez como fuente principal de la creación de la pieza audiovisual, y se presentan y estudian fuentes teóricas y referentes audiovisuales sobre la desaparición forzada, el cine documental animado, el testimonio oral y la memoria, respaldando la idea del arte como medio para que las víctimas realicen el proceso de sanación que necesitan desde sus particularidades y emociones.

**Palabras clave:** Desaparición forzada, Víctimas, Memoria, Cine animado, Arte, Testimonio oral.

## Introducción

Esta investigación aborda la problemática de la desaparición forzada en Colombia y su estrecha relación con el arte como herramienta de sanación. Por medio de la elaboración de un documental animado, se busca evocar la memoria y reinterpretar la imagen que Luz Mery Velásquez Carmona tiene de su esposo desaparecido, Julián Emilio Cataño Carmona. La principal motivación por la que surgió este proyecto fue la difícil condición que una víctima enfrenta al no hallar los restos mortales de sus familiares, ligada a los procesos ineficaces por parte del Estado para la búsqueda de los cuerpos. Por otro lado, se parte del interés particular del investigador por crear la pieza audiovisual y dejarla como aporte a la memoria histórica

del país. El investigador les ha seguido la pista por varios años a diferentes grupos de víctimas y los ha investigado. En estos conoció a Luz Mery Velásquez, quien dio su testimonio y aportó a la realización de esta investigación. En este proyecto se analiza la capacidad comunicativa que tiene el arte, por medio del cine animado, para resignificar el cuerpo ausente y aportar a la reparación simbólica de las víctimas que aún siguen en la búsqueda del desaparecido.

Así, busca dar respuesta a la pregunta ¿cómo contribuir por medio de la elaboración de un documental animado a la construcción de nuevas narrativas de la imagen de una persona víctima de la desaparición forzada, a través de los testimonios de sus familiares y aportar a su reparación simbólica? La investigación cuenta con referentes teóricos sobre la desaparición forzada, el cine documental animado, el testimonio oral y la memoria, que aportan conceptualmente a la creación del documental desde aspectos simbólicos y narrativos, hasta referentes estéticos y técnicos.

En un artículo publicado por el portal web del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), Álvaro Cardona (2018) afirma que desde 1958 hasta noviembre de 2017 se registraron 82.998 desapariciones forzadas en Colombia y, para el 2019, Antioquia contó con el 13% de los desaparecidos del país. Quizá los datos sean uno de los principales problemas, ya que la desaparición forzada en Colombia se ha medido más por las cifras que por el verdadero impacto que provoca, en cada uno de los familiares de las víctimas, el hecho de no hallar los restos del desaparecido.

Hablar de reparación no solo indica lo nombrado en la ley de víctimas (Ley 1448, 2011) cuando se enfatiza en que esta conlleva garantías a la no repetición para dignificar a las personas que han pasado por diferentes formas de violencia en el país, sino que detrás del término hay un conjunto de grupos de víctimas, ramas académicas y culturales que se han unido

por esta causa. En Medellín se han formado organizaciones como la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (ASFADDES), las Madres de la Candelaria y el grupo de teatro Desde Adentro, que, con plantones y manifestaciones artísticas, buscan construir procesos para la reparación simbólica durante el duelo.

El cine es una de las ramas del arte que se ha encargado de retratar la memoria y los fenómenos alrededor de la violencia, tanto en Colombia como en el mundo. Los relatos audiovisuales creados son un aporte a la memoria colectiva. Para Martín Agudelo (2016), es importante hacer un cine que funcione como espejo de la realidad del país y como fenómeno de identidad nacional, en función de evitar el olvido al que está sometida la memoria de Colombia.

El cine animado es un género que lleva aproximadamente 70 años en Colombia y, desde su aparición, ha experimentado diversas técnicas, que lo han establecido como un medio importante a la hora de hablar de memoria, gracias a que su versatilidad le ha permitido crear relatos documentales y argumentales sin que ninguno desdibuje la verosimilitud que una producción audiovisual exige. La animación, como lo plantea Carlos Eduardo Santa (2014), presenta estrategias en el tiempo que son distintas a las convencionales, que van más allá de la simple representación y se dirigen a la creación de metáforas, símbolos y atmósferas, acercándose, en algunos casos, al mundo de lo onírico e imaginario. Lo anterior es complementado por su cualidad de restituir la imagen "real" y transformarla en trazos hechos a mano, objetos en movimiento, recortes, vectores, píxeles o modelación digital, para darles múltiples significados estéticos, visuales y comunicativos a las historias narradas en las piezas animadas.

El documental animado se ha utilizado para recrear situaciones que no han tenido un previo registro audiovisual. Es necesario resaltar que ya se han realizado, a lo largo de la historia

latinoamericana, producciones artísticas, tanto plásticas como cinematográficas, que retratan hechos violentos alrededor de la desaparición forzada y los resignifican por medio de la imagen. En cuanto al documental animado, se tienen como referentes los cortometrajes *Violeta*, de Alejandro Riaño (2010), *Padre*, de Santiago Bou Grasso (2013), y *Vicenta*, de Carla Valencia (2014). Y, con respecto a obras plásticas, se resalta *Relicarios*, de la artista Erika Diettes (2015). El proyecto tendrá en cuenta cada uno de estos referentes, ya sea por sus componentes narrativos y simbólicos, o por la técnica y estética utilizadas.

Esta investigación cualitativa de creación tiene por objetivo elaborar un cortometraje documental animado que represente la imagen de una persona ausente, víctima de desaparición forzada en Colombia, a través del testimonio de su familiar y, de esta manera, aportar a la reparación simbólica y al duelo. Para lograr este objetivo, hemos dividido en tres partes la metodología.

En la primera parte se recopila información del testimonio oral de Luz Mery Velásquez Carmona, que, articulada con entrevistas, diálogos y talleres, entrelaza la memoria, los archivos y objetos que ella tiene de su familiar desaparecido. La información recolectada en la primera parte se puso en diálogo con las anotaciones pertinentes del investigador en función del cortometraje, para seleccionar y analizar las historias más relevantes de acuerdo con la carga emotiva, la relevancia del cuerpo en ellas, y los aspectos visuales y sonoros que enriquecen la narrativa simbólica del documental. Finalmente, a partir de estas historias, se escribió el guion del documental animado junto a Luz Mery Velásquez y se llevó a cabo su producción.

Teniendo en cuenta lo anterior, el proyecto está dividido en tres momentos, en los cuales se hablará sobre la metodología, se responderán por los diferentes objetivos específicos del proyecto, se desarrollarán los distintos conceptos y se pondrán en diálogo con la construcción del cortometraje. Así mismo, se

nombrará en cada capítulo el estado del arte, dependiendo de la incidencia y el papel de referencia que toma dentro del proceso.

En el primer apartado, llamado “La vida: memoria y testimonio de un cuerpo desaparecido”, se responde al objetivo específico de identificar los factores que puedan contribuir a la hora de representar la imagen de una persona víctima de desaparición forzada. La idea es entender de qué manera se llevó a cabo la recolección de información para la creación del filme, dando un contexto del caso de desaparición forzada del cual es víctima el personaje entrevistado, además de realizar un acercamiento a los conceptos de *cine documental animado*, *memoria* y *testimonio*. Por último, se alude a los referentes artísticos y cinematográficos –*Violeta*, de Alejandro Riaño, y *Padre*, de Santiago Bou Grasso– con el fin de comprender la metáfora y el simbolismo como características y ejes fundamentales para la construcción del cortometraje animado.

En el segundo apartado, “El cuerpo: su ausencia y búsqueda en la desaparición forzada”, se tratan los conceptos de *pérdida*, *fractura* y *búsqueda* como elementos que trazan la vida de un familiar víctima de desaparición forzada, se habla del contexto de estos en Colombia y del caso particular de Luz Mery Velásquez. Se responde al objetivo de articular los elementos del relato de la víctima con las emociones de lo narrado y las diversas representaciones simbólicas que le da al cuerpo de su familiar desaparecido. Así mismo, se analiza la producción audiovisual *Vicenta*, de Valencia (2014), para comprender de qué manera se habla del cuerpo del desaparecido y cómo se representa visualmente en esta animación.

Por último, “Cerrar el duelo: bajar el telón. El arte como encuentro entre el dolor y la sanación”, se relaciona con el objetivo de analizar el cine animado como herramienta para la reparación simbólica de las víctimas de desaparición forzada en Colombia. Por lo tanto, se aborda la teoría del duelo desde la perspectiva de algunas ciencias sociales, como la psicología y

la comunicación, se analiza dicha teoría con respecto al papel que juega el arte en estos procesos, y, así mismo, se enlaza con *Relicarios*, de la artista Diettes (2015), una obra plástica que se realizó para promover una reparación simbólica para las víctimas de desaparición forzada.

La reparación simbólica de las víctimas del conflicto hace parte de los procesos que afronta la sociedad colombiana. Crear narrativas en torno a dicha reparación genera nuevas posibilidades, para construir imágenes que contribuyan a ampliar el repertorio de los relatos ya existentes sobre la desaparición forzada. Además, es necesario que la animación pueda verse como un lenguaje que permite jugar con elementos que den "la posibilidad de incluir cualquier aspecto real o imaginable dentro de su desarrollo" (Smith, 2017, p. 64), y que se deje de considerar como una herramienta dirigida netamente al público infantil, pues sus capacidades narrativas y técnicas pueden reflejar problemáticas como el conflicto armado, y formar parte del relato colectivo de la memoria histórica del país.

Así, estas producciones harán parte de los referentes y el conocimiento que la sociedad adquiere sobre la problemática. A partir de lo planteado en estas, es posible que surjan posturas que aporten al entendimiento de la violencia, en un país que, como el nuestro, la ha vivido por décadas y busca, constantemente, una reconstrucción para la no repetición.

## La vida: memoria y testimonio de un cuerpo desaparecido

El peso social e individual que se le ha dado a la memoria está ligado al temor que se le tiene al olvido y a las malas consecuencias que este trae en una sociedad, pues recordar está asociado a un contexto marcado por un lugar, un grupo determinado y un tiempo. Elizabeth Jelin (2002), en el texto



"¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?", dice que "las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores" (p. 20). Así, hablar de memoria involucra un proceso que hace parte de todos y más en un contexto como el colombiano, en donde el conflicto armado ha tocado diferentes ámbitos de la vida de las personas que han sufrido las consecuencias de la violencia que aún sigue vigente.

Este es el caso de Luz Mery Velásquez Carmona, quien en 2001 sufrió la desaparición de su esposo Julián Emilio Cataño Carmona, un ingeniero civil que trabajaba en la hidroeléctrica La Miel. Tras cerca de 20 años de búsquedas, Velásquez no ha encontrado los restos mortales de su esposo, pero ha recolectado información que conduce a pensar que fue desaparecido y posteriormente asesinado en el río la Miel, en Antioquia. Velásquez ha contado su testimonio en diferentes agrupaciones y colectivos de la ciudad de Medellín que buscan la reparación simbólica y justicia para las víctimas de desaparición forzada. Incluso, actualmente es vocera de la Mesa Departamental de Desaparición Forzada e integrante del grupo de teatro Desde Adentro, en el que lleva a cabo, junto a otras víctimas, puestas en escena sobre los diferentes hechos que viven cuando este delito traza sus vidas.

Después de varios encuentros con Velásquez, acompañamientos en marchas y reuniones con otras víctimas, se le propuso la participación en este proyecto. En primer lugar, se tomó su testimonio oral como fuente principal de la investigación, para lo que se realizó un taller en el que ella creó un *collage* reconstruyendo su cuerpo y el de Julián Emilio por medio de imágenes, texturas, hilos y otros elementos. En paralelo, respondió a una serie de entrevistas, tanto estructuradas y semiestructuradas, como abiertas o no estructuradas, entendiendo que las primeras fueron preguntas previamente

realizadas con el objetivo de obtener datos específicos del relato y que se hicieron, en un primer momento, para romper el hielo con el personaje. Se le preguntó sobre el cuerpo y el significado que este tiene en su vida, por sus gustos y los de Julián Emilio, por las características físicas que él tenía, su oficio, y otras preguntas orientadas a facilitar la posterior creación de un perfil íntimo y detallado en cuanto a aspectos físicos y emocionales de la persona desaparecida.

Por otro lado, las preguntas abiertas tenían cierto grado de flexibilidad y buscaban generar un ambiente más amigable con la entrevistada. En la charla hubo anécdotas con su esposo Julián y su hija Carolina, se conversó sobre su vida actualmente y los procesos que ha vivido como víctima de desaparición forzada, en los que se incluye su participación en el grupo de teatro Desde Adentro. Además, se habló sobre los elementos que iba integrando en el *collage* y el significado que les daba. En general, las preguntas pretendían que el personaje recordara momentos que no estuvieran necesariamente ligados al hecho victimizante de su familiar.

Otras fuentes que enriquecieron la recolección de datos fueron los archivos fotográficos y los objetos que Velásquez guarda de Julián Emilio. Estos se llevaron al taller de *collage* y sirvieron para hilar algunas conversaciones sobre recuerdos y procesos que ella ha tenido en su arduo camino de sanación por la pérdida de su esposo.

El testimonio oral, según Carolina Delgado (2006), es un nuevo tipo de fuente basado en la mirada subjetiva del pasado, para generar un acercamiento a aquellos sectores sociales que no fueron insertados en el acervo documental, es decir, un testimonio no se encasilla en lo que los típicos libros de historia cuentan, sino que involucra un relato con emociones, silencios, gestos y tonos diversos que le dan un significado único a lo narrado. Por ello es importante resaltar que las memorias personales de Velásquez, y las de las demás

víctimas de desaparición forzada en Colombia, a pesar de ser singulares, son recuerdos inmersos en narrativas colectivas, lo que motiva a que este proyecto busque resignificar el testimonio de ella por medio de un documental animado e insertarlo dentro de la memoria colectiva del país que, poco a poco, se ha ido construyendo. Así, para recopilar la información de manera más detallada, buscando que fuese más comprensible para su análisis, se construyó una tabla (ver Tabla 1 en la siguiente página) con la transcripción de la entrevista de Velásquez, destacando sus elementos más importantes, especificando a qué tipo de anécdota o momento refiere ella en las respuestas, las acciones que realizaba dentro del *collage* y la emotividad, añadiendo registros fotográficos e imágenes alusivas a cada relato.

Se eligió crear un documental animado porque sus técnicas de realización ofrecen flexibilidad y variedad en las formas narrativas. Además, porque, como sucede en este caso, permiten retratar un testimonio en particular que pueda estar cargado de la subjetividad que demandan las emociones, los gestos, la relevancia de alguna anécdota y demás elementos que influyen en la construcción de la animación, cuestión mencionada por Carlos Eduardo Smith (2017) de la siguiente manera: "la ventaja de la animación al usar metáforas y símbolos es la naturalidad como estos pueden ser asumidos por el espectador. Muchos de estos usos en películas de acción en vivo pueden parecer como rebuscados o artificiosos" (p. 75).

Con respecto a producciones animadas que tratan el asunto de la desaparición forzada y que le dan un simbolismo a la temática sin perder verosimilitud, se resaltan los cortometrajes *Violeta*, de Riaño (2010), y *Padre*, de Bou Grasso (2013).

*Violeta* es un cortometraje colombiano que está construido a partir de la historia de una mujer que perdió a una de sus hijas, quien fue abusada sexualmente y luego desaparecida. Este relato no solo habla de lo ocurrido con Violeta, sino que

**Tabla 1** Fragmento herramienta de recolección de datos de la entrevista

HERRAMIENTAS DE RECOLECCIÓN						
ENTREVISTA - TALLER	TRANSCRIPCIÓN RESPUESTAS ENTREVISTA		TIPO DE ANÉCDOTA	ACCIONES EN EL COLLAGE	EMOTIVIDAD	
PREGUNTAS						
1. ¿Qué es para usted el cuerpo humano? ¿Hay alguna parte de este que le llame más la atención que otra? ¿por qué?	Luz Mery: Todas las partes del cuerpo tiene su propio valor y objetivo, porque representan emociones; por ejemplo el tronco, súper importante; el estómago yo que sufro de gastritis, el colon, que no puedo comer tales cosas. Entonces el cuerpo es importante en la vida, pero no es lo esencial. Por ejemplo yo no voy a cementerios, porque ya lo que está ahí no tiene la esencia de las personas. Me preocupa mucho con lo de mi esposo, porque nunca recuperamos el cuerpo, porque eso es lo que me hace sentir emociones distintas, eso me hace sentir que el cuerpo no es lo más importante, porque él no era solo manos, aunque él era ingeniero civil. El cuerpo es una herramienta de transmisión.		Relato personal.	Luz Mery comienza a seleccionar imágenes de partes del cuerpo. Comienza pegando un rostro vacío.	Se encuentra tranquila, responde con asertividad y está concentrada en realizar el collage al mismo tiempo.	
2. ¿Cuál es su comida favorita?	Luz Mery: Mi comida favorita es el ajiao, los frijoles, los sancochos, me encantan las sopas, más las cosas líquidas que lo seco. No me gusta cocinar, pero sí hacer reuniones, porque la comida reúne a las personas, las concentra. Por ejemplo, cuando hacíamos asados y comidas en la casa de mi abuela.		Relato personal.	Le dibuja al personaje que realiza una blusa con marcador rojo.	Se encuentra tranquila, responde con asertividad y está concentrada en realizar el collage al mismo tiempo.	
3. ¿Qué imágenes le gusta apreciar?	Luz Mery: Yo pinto mandalas, porque mira lo que está pasando aquí, mientras trabajo vamos hablando, uno se va. Por ejemplo con los colores, me gustan los colores que transmitan emoción, alegría, que den luz o depende, si uno está triste, pinta mandalas grises. Pero las mandalas me gusta mucho, porque todo tiene un significado, si empiezo de adentro hacia afuera, por ejemplo acá empecé con la cabeza, por lo que significa, porque orienta. En las mandalas, si uno empieza de adentro hacia afuera, uno quiere a partir del interior transformar el exterior y esto, es lo que hacemos en la organización de víctimas, porque siempre queremos transformar el ambiente exterior para que nos traiga la reparación que necesitamos. Por eso, el grupo de teatro al que hago parte, que se llama Desde Adentro.		Relato personal y posterior a desaparición.	Le dibuja la personaje una falda con marcador rojo.	Se encuentra tranquila, responde con asertividad y está concentrada en realizar el collage al mismo tiempo.	
11. ¿En el teatro que realiza, de qué manera utiliza el cuerpo?	De muchas formas, es una catarsis espectacular. Uno se ríe mucho, porque siempre nos ponen a improvisar, por ejemplo, mostrar cómo se demuestra la rabia por medio de el cuerpo, una cosa es dar mensajes con la cara, porque somos personas y nos miramos frente a frente, pero otra cosa es también aprender a expresar con el cuerpo. Dejar que fluya, no ser tan posudos, mostrar más se sí mismo y no de etiquetas ni marcas.		Relato posterior a la desaparición.	Dibuja una camisa sobre el papel globo.	Responde de manera pausada pero alegre.	<p>Imágenes de ensayos grupo de teatro Desde Adentro. (Imágenes obtenidas de <a href="http://www.medellincuenta.com">www.medellincuenta.com</a>)</p> 
12. ¿Por qué eligió esos colores al hacer el collage?	Elegí este amarillo, porque coincide con el color de mi blusa de hoy y porque transmite mucho. El gris por ejemplo casi no me gusta, me gusta reflejar más alegría y no tanto elegancia, porque es muy "tieso". Prefiero colores que transmitan movimiento.		Relato personal.	Recorta la camisa y la empieza a pegar en el collage.	Responde con tranquilidad y seguridad en lo que dice.	
13. ¿¿Qué piensa sobre sus ojos?	Me gustan mis ojos, porque son gigantes, por eso siempre me dedico <i>A unos ojos</i> . Pero uso gafas, tengo miopia.		Relato personal.	Seleccióna papel café amarillo.	Responde con tranquilidad y seguridad en lo que dice.	<p>Imagen de archivo Luz Mery.</p> 

Elaboración propia

representa el papel que muchas madres viven al ser víctimas del conflicto. Por medio de cualidades sobrenaturales, como la de volar para la búsqueda, en este cortometraje se simbolizan elementos como la espera, el dolor y la angustia. La colcha que Violeta bordaba para recordar a sus hijas, Las Amarillas, funciona como una metáfora de una de las formas de sanación que encontró para sobrellevar el malestar de la pérdida. Además, los personajes tienen apariencia de flores y llevan sus nombres, las cuales, más allá de simbolizar la delicadeza e inocencia de los personajes, sirven para ocultar las verdaderas identidades de las personas y actores que relatan sus testimonios. Incluso, como lo menciona Smith (2017), "existe un juego que plantea en un tono de cuento infantil una serie de entidades que representan a la justicia, el ejecutivo, las autoridades y los grupos armados" (p. 73). En este caso, cabe resaltar que en el cortometraje no se exponen escenas o imágenes cargadas de violencia explícita o amarillistas.

Por otra parte, *Padre* es un cortometraje que se desarrolla dentro del contexto de la finalización de la dictadura militar en Argentina. Narra la situación de la hija de un exmilitar que carga con la culpa de los actos que él cometió, especialmente las desapariciones forzadas, que son simbolizadas a lo largo del corto con palomas que mueren en el patio de la casa del personaje. Santiago Bou Grasso habla de este delito desde otra perspectiva, sin necesidad de retratar de forma literal los hechos de violencia que ocurrieron durante la dictadura; al contrario, exalta la magnitud de las desapariciones por medio de decenas de palomas que representan la cantidad de personas que fueron víctimas, metáfora que le permite al espectador interpretar, de diferentes maneras, las consecuencias de dicho régimen.

Para la creación del cortometraje animado es importante tomar como referencia las intenciones narrativa y metafórica que se les da al cuerpo en los cortometrajes *Violeta* (Riaño,

2010) y *Padre* (Bou Grasso, 2013), ya que una de las principales intenciones del proyecto es comprender la imagen que Luz Mery Velásquez tiene de su esposo por medio de los aspectos físicos, emocionales y sonoros, para después identificar de qué manera el investigador puede reconstruir dicha imagen, en función de crear un sentido estético y narrativo con la verosimilitud que implica esta representación.

Por lo tanto, se deben resaltar algunas respuestas que Luz Mery Velásquez dio sobre el cuerpo y las características físicas y emocionales de Julián Emilio. En primer lugar, se le hicieron las preguntas: ¿qué es para usted el cuerpo humano? y ¿hay alguna parte de este que le llame más la atención? Ella respondió lo siguiente:

Todas las partes del cuerpo tienen su propio valor y objetivo, porque representan emociones y transmiten. Por ejemplo, el tronco, super importante, porque ahí está el estómago, yo que sufro de gastritis; el colon, que no puedo comer tales cosas. Entonces, para mí el cuerpo es importante en la vida, pero no es lo esencial. Por ejemplo, yo no voy a cementerios, porque ya lo que está ahí no tiene la esencia de las personas. Me preocupa mucho lo de mi esposo, porque nunca recuperamos el cuerpo y eso me hace sentir emociones distintas, me hace pensar que el cuerpo no es lo más importante, porque él no era solo manos, aunque él era ingeniero civil. (L. Velásquez, comunicación personal, 2020)

Es importante comprender el valor que Luz Mery Velásquez le da a la esencia y a las cualidades emocionales de una persona por encima de lo meramente físico, por ende, se le preguntó por ambas según la imagen que recuerda de Julián Emilio Cataño. En cuanto a las características emocionales, ella habló sobre su personalidad alegre, lo juguetón y amoroso

que era con su hija Carolina, lo dedicado que era a su labor de esposo y padre, su compromiso y pasión como ingeniero civil. Comentó que su canción favorita era *Payaso*, de Javier Solís, y sus platos de comida favorita eran la "chunchurria" y los frijoles que ella le preparaba. También resaltó momentos que no eran muy agradables, como las peleas o el gusto que él tenía por las fiestas y el consumo de alcohol.

En cuanto a los aspectos corporales, Velásquez mencionó características de Julián como su bigote, su olor a loción de pino, su vestuario extravagante y colorido, su cinturón grueso y sus botas pesadas, que sonaban cada vez que llegaba a casa. Esta indumentaria se puede ver en algunas de las fotos del archivo que Velásquez guarda en su álbum familiar, en el que, principalmente, hay fotografías de la boda y de los momentos de la crianza de Carolina.

En la reconstrucción que realizó Luz Mery Velásquez del cuerpo de Julián durante el *collage* (ver Figura 1) hay una mezcla de la esencia y corporalidad de él. Así lo expresó ella:

lo puse con el vestido de cachaco que usaba para todas las ocasiones especiales y lo puse así todo gris, como lo quiero recordar. Pero hice trampa y me puse en el corazón de él, porque toda mi vida se la he dedicado. (L. Velásquez, comunicación personal, 2020)

El simbolismo que Velásquez plantea al ponerse en el corazón de su esposo es necesario traerlo a colación en el cortometraje. De igual manera, los tonos grises con los que lo formó sirven como elemento estético a tener en cuenta para la producción.

Tanto las características emocionales como las físicas son fundamentales para representar la imagen de Julián Emilio en el cortometraje, pues funcionan como guía para que se docu-

mente de la manera más verosímil posible y para que el filme pueda ser considerado como una pieza clave de las memorias de Luz Mery Velásquez.

**Figura 1** Luz Mery Velásquez realizando un *collage*



Fuente: fotografía propiedad de los autores.

## El cuerpo: su ausencia y búsqueda en la desaparición forzada

El cuerpo es uno de los elementos más importantes durante la búsqueda de una víctima de desaparición forzada, pues la incertidumbre sobre su paradero genera interrogantes que se convierten en el día a día de sus familiares, quienes investigan pistas para saber si el desaparecido sigue vivo, si está secuestrado o si sus restos mortales están bajo tierra, en el agua, en un cementerio o en una escombrera.

Para comprender más la importancia y relación del cuerpo en la desaparición forzada, específicamente en el caso de Luz Mery Velásquez, se creó una herramienta de análisis (ver Tabla 2) que consistió en agrupar los diferentes relatos que ella narró en la entrevista dentro de cinco grupos: el primero es "Relatos



personales", que se refiere a las respuestas alrededor de los gustos, percepciones de la vida y características que Velásquez concibe de ella; "Recuerdos del desaparecido" son las memorias que abarcan las características físicas y emocionales de Julián Emilio Cataño, así mismo, los acontecimientos importantes que vivieron juntos, como su noviazgo, la formación de un hogar y las experiencias con el oficio de Julián en las hidroeléctricas; "Recuerdos familiares" son anécdotas que incluyen a diversos seres queridos, por ejemplo, historias memorables sobre viajes, el matrimonio y la crianza de Carolina; "Memorias del conflicto" representa el momento de la desaparición de Julián, y "Relatos posteriores a la desaparición" especifica aquellos sucesos sobre el cambio que tuvo la vida de Luz Mery Velásquez tras la pérdida de su esposo, las experiencias que ha vivido para sanar esta situación y su cotidianidad actualmente.

Luego, se analizó cada grupo de historias a la luz de qué enfoque se le da al cuerpo en cada uno, se describieron los aspectos visuales y sonoros que se resaltan y ambientan en los relatos y, por último, se realizaron anotaciones con respecto a cómo confluir estos aspectos analizados en el cortometraje, con la intención de que se puedan documentar las memorias de Velásquez de la manera más detallada (ver Tabla 2 en la siguiente página).

De los relatos narrados por Luz Mery Velásquez durante la entrevista (ver Figura 2), fueron "Memorias del conflicto" y "Relatos posteriores a la desaparición" en los que más se mencionaron elementos con respecto al cuerpo, ya que enmarcaron anécdotas del momento de la desaparición de Julián, su búsqueda y las diferentes emociones y acontecimientos que trajo para la vida de Velásquez el constante anhelo de encontrar los restos mortales de su esposo. Al respecto ella afirmó:

Julián trabajaba con Odebrecht y lo mandaron a hablar con un paramilitar que se llamaba Otoniel Silva, para pagarle la

**Tabla 2** Fragmento de la herramienta de análisis del testimonio

HERRAMIENTA DE ANÁLISIS				
ANÉCDOTA	ENFOQUE QUE SE LE DA AL CUERPO	ASPECTOS VISUALES	ASPECTOS SONOROS	ANOTACIONES
<p><b>Relato personal:</b> La comida es muy importante para Luz Mery, ya que esta reúne personas. Tiene un gusto por las plantas, especialmente por las coloridas y esto lo refleja en las mandalas que colorea en su cotidianidad, su flor favorita es el Anturio. Le gustan los colores cálidos que reflejen alegría y movimiento, incluso utilizó estos para dibujarse en el taller de <i>collage</i>. En cuanto a lo que le gusta escuchar, le gustan los boleros, Gilberto Santa Rosa, la salsa, la canción <i>A unos ojos</i> y el tango <i>El día que me quieras</i>, ya que esta última representa la relación que tuvo con Julián, y con respecto a la música, le gusta bailarla.</p>	<p>En cuanto a aspectos físico resalta el tamaño de sus ojos, el gusto por vestirse con colores cálidos y su cuerpo para comunicarse y expresarse en actividades como lo es el teatro.</p>	<p>El personaje resalta su gusto por los colores cálidos y las flores, como lo son el Anturio y las suculentas; también habla sobre la pintura de mandalas y la importancia de estas en su vida.</p>	<p>La música: Gilberto Santa Rosa, la salsa, las canciones <i>A unos ojos</i> y el tango <i>El día que me quieras</i>. En su testimonio también habló de la música tranquila que no sea muy movida.</p>	<p>Se resalta que en este tipo de anécdota, Luz Mery habla de aspectos cotidianos que pueden ser utilizados en el cortometraje para darle caracterización a su personaje y así mismo, para darle una ambientación más adecuada al filme según sus gustos, como lo son: su forma de vestir, su comida favorita, la música que escucha, los colores y las plantas que prefiere. Aporte fundamental para la estética visual y sonora del cortometraje.</p>
<p><b>Recuerdo con desaparecido:</b> Luz Mery recalca en varias casiones que Julián le gustaba beber y le gustaban las fiestas. Recuerda también, gracias a las semillas de guayaba que se le posibilitaron para realizar el collage, que Julián al trabajar en hidroeléctricas, le llevaba muchas piedras y estas permanecían en varios lugares de la casa. Habló de cómo fue su boda con Julián. Recuerda los aspectos físicos que lo identificaban y sus gustos.</p>	<p>Julián se identificaba por su bigote, su ojo lastimado al caerse y su olor a pino. Era una persona cariñosa, era juguetón y entregado a su familia. A Julián le gustaba vestirse extravagante, con pantalones bota campana, camisas floreadas y con estampados, siempre llevaba un cinturón grueso y unas botas texanas. Luz Mery recalca la labor que Julián realizaba con sus manos al ser ingeniero de obras y el papel de estas al realizar los planos, que fueron el principal ingreso para el mantenimiento del hogar. En el collage Luz Mery reconstruye el cuerpo de Julián a partir de fotografías en blanco y negro y afirma que es así como ella lo quiere recordar.</p>	<p>En el recuerdo de la boda, se resaltan aspectos visuales que ocurrieron alrededor de esta, como lo es el vestido que usó Julián este día y un traje que siempre usaba para eventos especiales. Por otra parte se debe resaltar el gusto de Julián por realizar acuarelas. AGREGAR LO DE LAS PIEDRAS.</p>	<p>El sonido de las botas de Julián y su voz gruesa. Su canción favorita era <i>Payaso</i> de Javier Solís y la músicaailable, especialmente la salsa.</p>	<p>Los aspectos físicos y emocionales de Julián son fundamentales a la hora de caracterizarlo para el cortometraje. También los sonidos que él generaba con sus botas y voz grave funcionaban a la par con su caracterización dentro del corto. Las canciones servirán para ambientar escenas. Se podrán insertar semillas de guayaba dentro del cortometraje como un agregado desde las artes plásticas, para simbolizar el recuerdo que Luz Mery tiene con las piedras que Julián le regalaba. Los tonos grises con los que Luz Mery reconstruyó el cuerpo de Julián servirán para darle color a algunas escenas de este personaje dentro del cortometraje.</p>

Fuente: elaboración propia.

vacuna de 30 millones para el 2001. Pero no llegó a acuerdos con Otoniel y lo llevaron con alias Roque, que era un superior a él, estaba en un prostíbulo y ahí dieron la orden de desaparecer a mi esposo. En ese lugar encontraron después dos cuerpos y ellos estaban convencidos de que en esa fosa estaba Julián. Es que a uno lo estafan, a mí me cobraron 20 millones de pesos para contarme dónde estaba enterrado Julián y era falso. Lo habían tirado al río la Miel. (L. Velásquez, comunicación personal, 2020)

**Figura 2** Luz Mery Velásquez durante entrevista



Fuente: fotografía propiedad de los autores.

La particularidad en "Memorias del conflicto" y "Relatos posteriores a la desaparición" es la ausencia del cuerpo. Lo anterior es ampliado por Anne Huffs Schmid (2015) cuando dice que "en el imaginario social, los 'desaparecidos' rápidamente pierden su materialidad y devienen en una suerte de fantasma, seres acorporales, cual congelados en el tiempo" (p. 199), por lo tanto, la incertidumbre de sus familiares lleva a que solo

las fotografías (tipo carné) simbolicen esa existencia de los desaparecidos, y sirven además para la búsqueda de la víctima cuando se ponen en circulación con personas cercanas.

Por otra parte, Huffschmid (2015) dice que los antropólogos forenses son quienes buscan materializar ese “fantasma” que tanto ha sido anhelado, y así poder “reconstituir a los ‘desaparecidos’ como humanos, devolverlos al mundo social, si concebimos no solo la vida sino también la muerte como un hecho profundamente social” (p. 200).

Encontrar los restos mortales implica el fin de la incertidumbre para un familiar víctima de desaparición forzada, pero esto no es tan fácil y, como sucede en el caso tratado en este proyecto y en cientos de familias colombianas, el común denominador es no poder hallar los rastros de sus seres desaparecidos. Agregado a lo anterior, hacemos énfasis en esto que dice Luz Mery Velásquez: “en los cementerios de Colombia hay 26 mil cuerpos no identificados, pero no son NN. Ellos tenían vida, sentían, tenían nombre, amaban [...] Peleábamos, jugaba con su hija, me hacía el desayuno todos los domingos” (L. Velásquez, comunicación personal, 2020).

En cuanto al enfoque que se le da al cuerpo y a algunos otros elementos a resaltar de los otros grupos de anécdotas, destacamos unos aspectos para utilizar luego como referentes visuales y metafóricos en la animación. En primer lugar, en “Relato personal”, Luz Mery Velásquez se describe física y emocionalmente, dice que los colores cálidos son los más afines a su vestimenta y gustos. Habla de sus ojos y los relaciona con *A unos ojos*, de Los Visconti, su canción favorita. Disfruta mucho pintar mandalas y dentro de las cosas que más le gustan están las plantas, especialmente el anturio y las suculentas.

En “Recuerdos del desaparecido”, Velásquez habla sobre los gustos de Julián, pero resalta sus manos de manera particular al haber sido fundamentales para la labor que él ejercía.

Dentro de las historias de "Recuerdos familiares" sobresalen los viajes a las hidroeléctricas, el matrimonio, el embarazo y crianza de su hija Carolina, que pueden ser anécdotas para incluir en la producción audiovisual.

Por último, en "Relatos posteriores a la desaparición" se realzan las experiencias de Luz Mery Velásquez en torno a las agrupaciones de víctimas, en las cuales participa como forma de sanación y reparación simbólica, especialmente en el grupo de teatro Desde Adentro.

La cuestión que ahora atañe es comprender cómo el documental animado puede representar la imagen y el cuerpo de una persona desaparecida forzosamente, pues, tras analizar los diferentes relatos de Luz Mery Velásquez, se hace necesario crear esta imagen no solo reproduciendo fielmente los aspectos físicos de Julián, sino también plasmando su esencia y cualidades emocionales. Complementando lo anterior, es importante enfocar esta producción audiovisual según lo planteado por Sonia García (2019) en su artículo "El documental de animación: un género audiovisual digital". La autora propone que este género cinematográfico no debe verse solo como un relato adaptado por la subjetividad del director, sino como un acto de persuasión social, es decir, en su elaboración confluyen diversas investigaciones y testimonios para que cumpla su cualidad de estar enmarcado en un contexto particular que realmente existió. Lo más importante a resaltar de este trabajo académico es la posición de García (2019) respecto a la representación del cuerpo en el cine de documental animado:

La posibilidad de producir imágenes hiperrealistas generadas por ordenador en el cine de animación contemporáneo ha llevado más lejos la tradición mimética que atraviesa la historia de las artes plásticas en occidente, introduciendo un grado de realismo nunca visto en entornos narrativos cons-

cientemente alejados del realismo o la verosimilitud. En esas películas la sustitución del cuerpo del actor o la actriz por uno creado artificialmente, se convierte en una fantasía (o en un fantasma) que mayor fascinación despierta cuanto más difícil resulta distinguir entre el original y la copia. (p. 135)

En este caso, Luz Mery Velásquez no cuenta con archivos fílmicos de su esposo, por ende, aquí el documental es una vía para representar acontecimientos personales, sociales e históricos de los que no hay registros audiovisuales o aspectos de lo real que no necesariamente pasan por lo visible, como son los estados mentales vinculados al sueño, la memoria o los procesos creativos (García, 2019).

Lo mencionado anteriormente se hace evidente en el cortometraje ecuatoriano *Vicenta*, de Valencia (2014), en el que Vicenta narra la vida de su bisabuela, una mujer que sufrió la desaparición de su hijo mayor al comienzo de la dictadura de Augusto Pinochet. Sin archivos fílmicos y mediante la exposición de una fotografía al final del corto, Valencia recrea los momentos más importantes de la vida de Vicenta y su lucha por encontrar a su hijo, quien 17 años después de la muerte de ella es hallado en una fosa común junto a otros 20 compañeros que también habían sido detenidos y desaparecidos durante la dictadura. Este tipo de relatos utiliza el documental animado como un recurso para darle visibilidad no solo a una narración personal, sino también a un acontecimiento social que no tuvo respaldo archivístico más que los testimonios, como ocurre en este proyecto con el caso de Luz Mery Velásquez, pues la idea es recopilar sus memorias y representarlas de tal manera que su testimonio cobre vida por medio de la imagen en movimiento, y sirva como denuncia a todas las desapariciones forzadas que se han vivido en Colombia.

## Cerrar el duelo: bajar el telón. El arte como encuentro entre el dolor y la sanación

Desde la desaparición de Julián Emilio Cataño, Luz Mery Velásquez, más allá de visitar diversas exhumaciones, hacer parte de plantones y marchas para exigirle al Estado la búsqueda de los cuerpos desaparecidos, ha podido participar en diferentes proyectos y organizaciones de víctimas, gracias a las cuales, por medio del arte, las personas sobrellevan el dolor y la angustia por la pérdida de sus familiares. Una de las agrupaciones que Velásquez mencionó durante la entrevista fue el grupo teatral Desde Adentro, creado en 2017 por diez víctimas de desaparición forzada de la ciudad de Medellín para llevar a cabo obras alrededor de las situaciones que han tenido que vivir a causa del conflicto interno armado. En la entrevista se le preguntó por su experiencia en la organización y, especialmente, sobre cómo se expresan por medio del cuerpo. Ella respondió lo siguiente:

De muchas formas, es una catarsis espectacular. Uno se ríe mucho, porque siempre nos ponen a improvisar, por ejemplo, mostrar cómo se demuestra la rabia por medio del cuerpo, ya que una cosa es dar mensajes con la cara, porque somos personas y nos miramos frente a frente, pero otra cosa es también aprender a expresar con el cuerpo [...] la idea de la organización es, a partir del interior, transformar el exterior, porque siempre queremos transformar el ambiente exterior para que nos traiga la reparación que necesitamos. Por eso, el grupo de teatro del que hago parte se llama Desde Adentro. (L. Velásquez, comunicación personal, 2020)

El arte se ha convertido en un medio para que las víctimas realicen el proceso de sanación que necesitan desde sus particularidades y emociones. Gracias al espacio de expresión artística que es el grupo Desde Adentro, personas como Luz

Mery Velásquez han perdido el miedo a contar sus historias y han encontrado posibilidades de narrarlas por medio de diversos lenguajes, con el fin de evitar la repetición de este tipo de crímenes en el país. Sobre esto habla Johanna Carvajal (2018) en el artículo "El relato de guerra: cómo el arte transmite la memoria del conflicto en Colombia": "el arte se convierte en un canal en el cual las narraciones íntimas se transforman en una voz colectiva gracias a la catarsis, a la empatía y a las metáforas" (párr. 5).

Retomando el tema de la reparación simbólica y la posibilidad de alcanzarla por medio del arte, se debe tener en cuenta la particularidad del duelo en la desaparición forzada. De hecho, Luz Mery Velásquez menciona que este delito es un asunto mucho más complicado, ya que el hecho de no tener un contacto real con la muerte, a causa de no encontrar los restos mortales para darles una cristiana sepultura, hace difícil cerrar el duelo de la pérdida. Esta situación provoca que los dolientes o familiares conserven un fuerte vínculo amoroso y les den un valor único a los objetos y vestimenta usados por el desaparecido, como lo menciona el texto de Zorio (2011), "El dolor por un muerto-vivo. Una lectura freudiana del duelo en la desaparición forzada": el doliente sufre un dolor angustioso por un muerto-vivo, un duelo atormentado por la falta del rito del entierro o la existencia de un vivo que puede estar sufriendo ultrajes.

Zorio (2011) cita a Freud a la hora de hablar de los lazos de amor que el familiar construye socialmente con el sujeto desaparecido, debido a que necesita tener *signos conmemorativos*, es decir, los elementos característicos del momento posterior a una pérdida, que se convierten en los objetos que le permiten recordar a la persona desaparecida y, por ende, son fundamentales para el proceso de duelo.

En Colombia existen obras plásticas que trabajan y reflejan el duelo que afrontan las víctimas de desaparición forzada. Un ejemplo es *Relicarios*, de la artista Diettes (2015), una ex-



posición que plasma fragmentos de las intimidades del duelo de 165 familiares de víctimas de diferentes crímenes alrededor del conflicto armado, especialmente de la desaparición forzada, quienes entregaron parte de los objetos personales, vestuario, joyería, fotografías, entre otros elementos, que conservaban como reliquias de la vida de las personas ausentes, lo que deja en evidencia la necesidad que tienen los familiares de mantener vigente el recuerdo del desaparecido a partir de los objetos que haya usado.

De esta obra plástica se resalta que las reliquias expuestas dan testimonio de la existencia de las personas desaparecidas, es decir, son objetos que hablan más de sus vidas que de su muerte o desaparición. Por otro lado, los objetos e información brindados para esta muestra fueron entregados por sus dolientes, ellos decidieron qué narrar y qué presentar de sus historias en este acto conmemorativo.

Estos recursos empleados en la obra de Diettes se encuentran muy ligados a la idea central del cortometraje que se desarrollará en este proyecto, ya que será más relevante dar cuenta de las anécdotas de la vida de Julián Emilio, que del momento victimizante de su desaparición. También se tendrán en cuenta los objetos que usó Julián en vida y que Luz Mery Velásquez guardó, como imágenes fotográficas y los cuadros en acuarela que él pintaba. Así mismo, para que el documental esté más ligado a la intimidad de la víctima y se puedan narrar en este los acontecimientos y elementos que Velásquez decida mostrar, fue necesario realizar encuentros posteriores a la entrevista para construir, de manera conjunta, el guion de la animación. Debido a esto se decidió que la voz en *off* del cortometraje fuese narrada por Luz Mery Velásquez, para que el espectador pueda comprenderlo desde la realidad y verosimilitud de la historia.

Durante esta última fase de la metodología del proyecto, es decir, en la escritura del guion y la elección de los elemen-

tos visuales a plasmar en el producto audiovisual, se pudo conocer más a fondo cuáles recuerdos del desaparecido y de los familiares son con los que Velásquez conmemora más la vida de Julián. Entre estos, se eligió la época del noviazgo, el día de la boda, los logros que él obtuvo en su vida académica como ingeniero civil, los viajes a las represas e hidroeléctricas en las que trabajaba y la crianza de su hija Carolina.

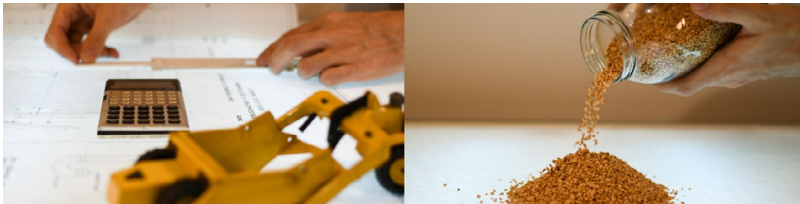
Del mismo modo, se establecieron las anécdotas que surgieron en "Memorias del conflicto" y "Relatos posteriores a la desaparición" que más hablaran del proceso de denuncia y reparación que Luz Mery Velásquez llevó a cabo en los más de 20 años de búsquedas de los restos mortales de su esposo. Por lo tanto, incluir su proceso en el grupo de teatro Desde Adentro y la reconciliación que ha tenido con los ríos y las pocas cartas que le ha escrito a Julián son fundamentales para hilar la historia. A propósito de lo anterior, se resaltan la fuerza con la que el personaje pudo expresar las emociones con respecto a la ausencia de su esposo y la valentía al escribirle, a modo de carta, lo que ha vivido desde su partida, ya que la escritura ha sido uno de los principales retos en su proceso de duelo. Esto se refleja en algunas líneas del guion cuando apunta:

No sabes qué sentí cuando el victimario en las audiencias de justicia y paz reconoció que te habían matado y te habían tirado al río La Miel. Me caen gordos los ríos, me cae gordo el río Cauca porque sé de las compañeritas que también tienen víctimas en ese río, me caen gordos los cementerios, no me gusta la desaparición forzada, me parece horrible, ¿por qué 120 mil? ¿por qué a las personas no les preocupa esto? No me gusta la desaparición. (L. Velásquez, comunicación personal, 2020)

Por último, la estética que el investigador plantea utilizar en el cortometraje está encaminada a fortalecer la intencio-

alidad íntima, emotiva y metafórica del filme, por esa razón, las técnicas de animación usando objetos por medio del *stop motion* (ver Figura 3) serán las más utilizadas, ya que con estas se podrán evidenciar los objetos con los que Luz Mery Velásquez conmemora a Julián Emilio y, así mismo, se podrán recrear algunos elementos que hacen alusión a la vida de él.

**Figura 3** Producción del *stop motion* para el cortometraje



Fuente: fotografía propiedad de los autores.

Teniendo en cuenta el taller que se llevó a cabo y el *collage* que creó Velásquez, se fusionará la animación progresiva con la técnica de animación con arena, pero en este caso el material a utilizar será semillas de guayabas, porque estas le recuerdan a Velásquez las piedras que había en las hidroeléctricas y que su esposo le obsequiaba. Visualmente la animación tendrá en cuenta las tonalidades grises con las que se reconstruyó el cuerpo de Julián en el *collage* y la temperatura será cálida, por la afinidad de estos colores con la protagonista y para reflejar un ambiente familiar y de confianza. Finalmente, estas composiciones se complementarán con las técnicas de la animación asistida por computador en las escenas que impliquen recrear, en detalle, alguna anécdota en específico vivida por Julián y Luz Mery Velásquez.

## Conclusiones: el documental animado y su poder de resignificar un cuerpo ausente

El documental animado, con sus cargas simbólica, metafórica y narrativa, tiene la capacidad de retratar los testimonios y vivencias que no cuentan con un respaldo fílmico, que no fueron registrados en la historia oficial de un país, o como sucede con la desaparición forzada, un evento en el cual no hay ningún tipo de información sobre el cuerpo de la víctima. Por ende, poder revivir los testimonios y resignificar las memorias de alguien ausente por medio de la animación son algunos de los objetivos que se lograron con este proyecto.

Todo el proceso de la creación del documental animado *Carta al amor de mi vida* se concibió como un espacio que promueve la sanación y reparación simbólica de las memorias íntimas de las víctimas, ya que, por medio del arte y los diversos elementos de expresión y catarsis que este posibilita, Luz Mery Velásquez pudo narrar sus anécdotas con Julián Emilio Cataño y las memorias que guarda de su vida en común, con la seguridad e intención de que se puedan dignificar y dar a conocer a una sociedad que debe luchar para evitar el olvido y la repetición de las mismas heridas.

Se resalta también que la intención de esta investigación y la metodología con la que se llevó a cabo pretenden dar a conocer un tratamiento de los testimonios de las víctimas liderado por la escucha, el trabajo conjunto con ellas y el análisis minucioso de sus relatos, para no caer en las repetitivas narrativas de memoria que están en riesgo de revictimizar o de instrumentalizar el dolor. En este proyecto, desde la recolección de información en un taller de *collage*, hasta la creación del guion del cortometraje animado se tuvieron en cuenta las decisiones, opiniones y aportes creativos de Luz Mery Velás-

que para comprender e incluir, de manera detallada, todos los aspectos que más aportaran a su proceso de sanación.

Tras culminar la preproducción de *Carta al amor de mi vida*, se comprendió que los grupos "Recuerdos del desaparecido" y "Recuerdos familiares" son los que contienen aquellas historias que más emociones positivas le traen en la actualidad a Luz Mery Velásquez, pero también se evidenció que "Memorias del conflicto" y "Relatos posteriores a la desaparición" son importantes para retratar de manera completa la experiencia que se vive con este delito en el país, a pesar de que a Velásquez se le dificulte más contar este tipo de anécdotas. Así que se decidió que la primera mitad del cortometraje narrara los recuerdos de la vida de Julián que más felicidad le producen a Velásquez para su reparación y la otra mitad hablara sobre todos los años de lucha, aprendizajes y los espacios en los que compartió con otras víctimas desde la desaparición de su esposo.

Lo anterior se evidencia en la sinopsis del documental: *Carta al amor de mi vida* es un cortometraje de documental animado que, narrado en primera persona por la protagonista Luz Mery Velásquez, retrata su reencuentro con el cuerpo ausente de su esposo, Julián Emilio Cataño Carmona, por medio de una carta en la que le revela cómo lo recuerda y qué ha sido de su vida tras su desaparición el 24 de febrero de 2001 en el río la Miel, Antioquia. En el filme se revive –a través de ilustraciones, objetos y algunas fotografías– la vida de un esposo enamorado, alegre y apasionado, a quien Luz Mery le ha dedicado casi 20 años de búsqueda.

Las cualidades de este relato audiovisual de memoria facilitarán que tanto otras víctimas, como la ciudadanía en general puedan conocer más a fondo el delito de la desaparición forzada. Se planea su proyección en diferentes espacios, con el fin de abrirles la puerta a nuevos testimonios y puedan surgir encuentros que promuevan el diálogo y la escucha sobre

temáticas alrededor del conflicto armado. Por ende, se puede considerar como una pieza clave dentro del relato nacional de memoria histórica, ya que Colombia no cuenta con un amplio bagaje de contenidos de documental animado que hablen de los testimonios de las víctimas de la violencia en el país.

## Referencias

- Agudelo, M. (2016). *Cine y conflicto armado en Colombia*. Editorial UNAULA.
- Bou Grasso, S. (Director). (2013). *Padre* [Película]. OpusBou.
- Cardona, A. (2018, febrero 23). *En Colombia 82.998 personas fueron desaparecidas forzosamente*. Centro de Memoria Histórica.
- Carvajal, J. (2018). El relato de guerra: Cómo el arte transmite la memoria del conflicto en Colombia. *Amerika*, (18). <https://journals.openedition.org/amerika/10198#quotation>
- Delgado, C. (2006). Análisis del testimonio como fuente oral: género y memoria. En *Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España. XII Encuentro de Latinoamericanistas españoles* (pp. 1137-1145). Consejo Español de Estudios Iberoamericanos. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=10777>
- Diettes, E. (2015). *Relicarios*. [Obra plástica]. Colombia.
- García, S. (2019). El documental de animación: un género audiovisual digital. *Zer: Revista de Estudios de Comunicación*, 24(46), pp. 129-145.
- Huffschmid, A. (2015). Huesos y humanidad. Antropología forense y su poder constituyente ante la desaparición forzada. *Athenea Digital*, 15(3), pp.195-214.
- Jelin, E. (2002). *¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?* En *Los trabajos de la memoria* (pp. 17-39). Siglo Veintiuno Editores.

- Ley 1448 de 2011 (2011, junio 10). Congreso de la República. Diario Oficial No. 48.096. [http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley\\_1448\\_2011.html](http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_1448_2011.html)
- Riaño, A. (Productor y director). (2010). *Violeta* [Película]. Centro de Derechos Humanos y Litigio Internacional (CEDHUL).
- Santa, C. E. (2014). A manera de introducción. Una mirada al pasado. *Cuadernos de cine colombiano*, (20), pp. 9-21.
- Smith, C. E. (2017). La realidad animada. En C. Cogua (Ed.), *Estudios sobre animación en Colombia* (pp. 57-81). Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Valencia, C. (Directora). (2014). *Vicenta* [Película]. María José Elizalde
- Zorio, S. (2011). El dolor por un muerto-vivo. Una lectura freudiana del duelo en la desaparición forzada. *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, (11), pp. 251-266. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4608921>

# El camino para el fortalecimiento de un medio escolar: libros artesanales de la Institución Educativa Rural El Hatillo, sede La Isaza

*Santiago Burbano Orozco\**

*Tatiana Marcela Lozano Jaramillo\*\**

*Juan Carlos Ceballos S.\*\*\**

---

\* Comunicador social-periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB). Joven investigador del Semillero de Comunicación y Educación de esta institución durante el 2019. Ponente en encuentros de semilleros a niveles regional, nacional e internacional, y en encuentros de investigación en comunicación. Actualmente, profesional de Divulgación Científica de la UPB.

\*\* Comunicadora social-periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB). Integrante del Semillero de Comunicación y Educación de esta institución entre 2017 y 2020. Actualmente se desempeña como periodista en La No Ficción, casa productora de pódcast.

\*\*\* Comunicador social. Docente titular de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB) y coordinador del Semillero en Comunicación y Educación.



**Resumen:** en los medios escolares, entendidos como espacios de reflexión y narración de experiencias de vida donde los estudiantes son los protagonistas (Ceballos, 2015), se pueden dar experiencias significativas que retan los roles tradicionales de la escuela y propician nuevas formas de aprendizaje (Guzmán y Saucedo, 2015).

En esta investigación se eligió al medio escolar de la Institución Educativa Rural El Hatillo, sede La Isaza, en Barbosa, municipio del departamento de Antioquia (Colombia), perteneciente al Área Metropolitana de Medellín, en donde los estudiantes y sus familias elaboran libros artesanales para implementar una metodología participativa de acompañamiento pedagógico, que derivó en la consolidación de una guía de fortalecimiento para orientar procesos similares de medios escolares, aplicando las perspectivas de la comunicación y educación.

Se concluye que es necesaria una lectura del contexto sociocultural al proponer procesos de acompañamiento, y el orientador debe ser un buen hermeneuta para identificar las particularidades y encauzar el proceso. Además, es importante poner la mirada en experiencias significativas que se den en la escuela más allá de los medios escolares, pues su identificación puede ayudar al mejoramiento de estas. Así, los procesos de fortalecimiento no deben verse como casos aislados, sino plantearlos desde su posibilidad de ser replicables.

**Palabras clave:** Medios escolares, Comunicación, Educación, Comunicación y educación, Experiencia significativa.

## Introducción

Los medios escolares son espacios que posibilitan a los estudiantes narrar experiencias, su vida y su entorno, en los cuales tanto el proceso de aprendizaje, como el producto resultante

son aspectos importantes. En términos generales, se tratan de propuestas similares, en cuanto al formato, a un medio de comunicación tradicional (periódicos, emisoras, revistas, programas multimediales), pero enmarcadas en la escuela y con una razón de ser que trasciende lo informativo, y busca la experiencia y el aprendizaje.

En este tipo de propuestas se pueden dar experiencias significativas, pues posibilitan un ámbito para el surgimiento de dinámicas de aprendizaje orientadas a fomentar la apropiación de la palabra, el criterio propio, el reconocimiento de sí y del otro y, en últimas, la construcción de ciudadanía y de sentido. En el medio escolar significativo se genera un diálogo con el entorno a partir de unas reflexiones sobre sí mismo; es un espacio donde los estudiantes pueden reafirmar su existencia, como lo expresa Fiori (1985) en la introducción a *Pedagogía del oprimido*, de Paulo Freire: "Tal vez sea ese el sentido más exacto de la alfabetización: aprender a escribir su vida, como autor y como testigo de su historia, biografiarse, existenciarse" (p. 12). Luego añade: "Escribir no es conversar y repetir la palabra dicha, sino decirla con la fuerza reflexiva que a su autonomía le da la fuerza ingénita que la hace instauradora del mundo de la conciencia, creadora de cultura" (p. 25).

Teniendo esto en cuenta, la presente investigación buscó orientar a un medio escolar a través de una propuesta pedagógica, para fortalecer los aspectos que lo configuran como una experiencia significativa, entendida como una que dota de sentido su existencia. Para esto, se identificó el medio de la Institución Educativa Rural El Hatillo, sede La Isaza,<sup>1</sup> que consiste en la producción de libros artesanales como parte del proyecto institucional "En familia la lectura y la escritura: un mundo

---

<sup>1</sup> La Institución Educativa Rural El Hatillo cuenta con dos sedes: una que atiende a la secundaria y es más cercana al casco urbano, y la sede en la vereda La Isaza que recibe al público más rural y de primaria.

de aventura". Allí se realizó un diagnóstico (Imagen 1) que dio como resultado lo significativo que es el proyecto, de acuerdo con una escala de valoración establecida para determinar qué tan significativo es un medio escolar según unos criterios propuestos desde la teoría de la comunicación y educación. Esto se hizo en el marco de la investigación "Medios escolares: mapeo de experiencias significativas en instituciones educativas del Valle de Aburrá y Montería",<sup>2</sup> entre 2018 y 2019, del Semillero de Comunicación y Educación de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, vinculado al Grupo de Investigación en Comunicación Urbana (GICU), que registró medios escolares significativos a través de un mapeo georreferencial, en el cual los autores de este trabajo participaron (ver Imagen 1).

La investigación "El camino para el fortalecimiento de un medio escolar: libros artesanales de la Institución Educativa Rural El Hatillo, sede La Isaza" se realizó en el 2019 como trabajo de investigación de grado para optar al título de Comunicador Social-Periodista. Los aportes de este trabajo se recogen en la sistematización de lo que se implementó como propuesta pedagógica en el medio escolar a partir del diagnóstico hecho, consignado en una "Guía para el fortalecimiento de un medio escolar" (Burbano y Lozano, 2019), la cual contiene una serie de recomendaciones y estrategias para realizar un proceso de fortalecimiento en este tipo de proyectos. Esto sienta unas bases de cómo orientar otros procesos similares y, pese a que cada medio tiene particularidades, puede ser un asidero que brinde luces para implementar otras estrategias de mejora-

---

<sup>2</sup> Como producto de esta investigación se creó una plataforma (*Escuela en el Mapa*, s.f.) donde se muestran algunos de sus resultados, entre ellos un mapa georreferencial con las experiencias significativas en medios escolares del Valle de Aburrá, donde está la ciudad de Medellín y otros nueve municipios.

**Imagen 1** Los estudiantes de la escuela junto a los investigadores y las maestras



Fuente: fotografía propiedad de los investigadores.

miento, adaptándolas según la necesidad y las características propias de cada experiencia.

Esta investigación se orientó a partir de la pregunta ¿cómo se puede fortalecer una experiencia de medio escolar con miras a que sea replicable en otras experiencias? A partir de esta, se planteó como objetivo general fortalecer el medio escolar de libros artesanales de la Institución Educativa Rural El Hatillo, sede La Isaza, en Barbosa, a través de una propuesta pedagógica. Y, a su vez, como objetivos específicos identificar los aspectos significativos del medio escolar en dicha institución educativa, construir una propuesta pedagógica para el fortalecimiento del medio escolar y sistematizar la experiencia con miras a su replicabilidad en otros medios escolares.

En el presente artículo se hará un acercamiento inicial a los referentes teóricos que orientaron la investigación. Luego, se darán a conocer el medio escolar de la Institución Educativa Rural El Hatillo en el que se realizó el trabajo y sus caracte-

rísticas, para después abordar el diseño metodológico que permitió el diagnóstico y análisis de cara al posterior planteamiento de la propuesta pedagógica. De esta última se narrará su ejecución, respondiendo a lo ya identificado, y ligándola a los referentes teóricos y conceptos que desde un comienzo encaminaron la investigación y que emergieron en el trabajo de campo. Finalmente, se explicará la guía que resultó como producto de la sistematización de la experiencia y se expondrán unas conclusiones del trabajo.

## Una mirada desde la comunicación y la educación

Para abordar las temáticas de la investigación, se hizo el acercamiento a varios conceptos clave que transversalizan el trabajo, los cuales surgieron de la necesidad de tener un lugar desde el cual entender lo que se iba a abordar, así en el camino se abrieran otras posibilidades de comprensión. Se pensó inicialmente en la *comunicación*, pues es el área de conocimiento en que se enmarca esta temática, y de esta se desprendió la necesidad de abordar el lenguaje que la posibilita. Después se pensó en la *educación*, pues es el tipo de experiencia comunicativa que se quiere analizar. Estos dos grandes conceptos obligaron entonces preguntarse por sus puntos de convergencia, su relación como áreas que, puestas una junto a la otra, generan posibilidades nuevas y valiosas, entre ellas los medios escolares.

Siguiendo con lo anterior, el lenguaje se entiende como un repertorio simbólico complejo que desarrollamos los seres humanos para poder existir en el mundo, para hacer la realidad habitable, asible, cargándola de sentido (Giménez, 1999). Esto es la capacidad de abstracción, de hacernos preguntas, de hablar de cosas que no están presentes o que incluso nos

imaginamos. Así entonces, se reconoce el lenguaje como generativo, siguiendo a Echeverría (1994): "El lenguaje no solo nos permite hablar 'sobre' las cosas: el lenguaje hace que sucedan cosas [...]. La realidad no siempre precede al lenguaje, este también precede a la realidad" (p. 33). Es esta comprensión la que posibilita hablar de comunicación.

La comunicación, entonces, se abre como el gran reto de ese lenguaje pensado en comunidad, es decir, se debe preguntar por cómo compartir ese repertorio simbólico para construir, a partir de este, unas realidades comunes y no aisladas. Esto es partiendo de la creencia en que nuestra vocación más profunda es el otro; nuestro relacionarnos, convivir y sobrevivir siempre está mediado, en diferentes grados, por la presencia y la necesidad del otro: "El objeto de la comunicación no lo constituyen los medios, su objeto es la vinculación humana" (Sodré como se citó en Grupo de Investigación en Educación en Ambientes Virtuales [EAV], 2006, p. 38).

Así entonces, la comunicación es una interacción entre los sentidos que constituyen el lenguaje, una puesta en escena del lenguaje, es el esfuerzo permanente que hacemos como seres humanos por transmitir esos sentidos, pero también ser conscientes de su producción –Martín-Barbero (1999) reconoce a los humanos como productores de sentidos– y entender los de los demás, pues es esta la única manera que tenemos de intentar moldear un mundo común:

Quando se habla de comunicación, se hace referencia, necesariamente, a un intercambio [...] le confieren a la comunicación un sentido originario de la existencia humana: el hombre no es y después se relaciona, el hombre es porque se relaciona consigo mismo y con los otros. (Grupo de Investigación en Educación en Ambientes Virtuales [EAV], 2006, pp. 39-40)

Esta visión de la comunicación se aleja de los reduccionismos que intentan definirla pobremente. En este caso, por ejemplo, se rechaza el simplismo del modelo comunicativo, ampliamente difundido, que reconoce únicamente un emisor, un mensaje y un receptor, con los agregados que se le han hecho. La visión propuesta de la comunicación difícilmente se puede esquematizar de esa manera, por lo menos en componentes tan elementales, ya que en ella están involucrados más elementos con roles variables en múltiples direcciones.

Un aspecto que es fundamental en el proceso de la comunicación, además de quienes participan de ella –los interlocutores–, es el contexto, la cultura, que media todas las interacciones humanas. Kaplún (1998) reconoce que la comunicación es crucial para conectar a los actores con esos entornos propios, sus territorios, y, de alguna manera, hacerlos más conscientes de ello. Y agrega que es necesaria una visión más amplia e integral de la comunicación, en la que constantemente se intercambien los roles de los participantes. En esta definición se considera como valiosa la palabra de todos, pues todos tienen la capacidad que les otorga el lenguaje y después la comunicación de crear realidades.

Ahora bien, la educación se entiende como una práctica social construida desde la comunicación, por lo tanto, el proceso educativo es un proceso de comunicación en el que intervienen sujetos capaces de usar el lenguaje, que construyen conocimiento a partir de procesos de interacción con ellos mismos y con su entorno. “En este sentido, ya no se puede pensar en el conocimiento como objeto acabado y que se transmite, sino que se da como una construcción que está mediada por procesos de comunicación” (Grupo de Investigación en Educación en Ambientes Virtuales [EAV], 2006, p. 41).

Así entonces, la educación se concibe como un proceso formativo y problematizador (Freire, 1985) en el que los educadores propenden por enseñar a leer no solo los textos,

sino la cultura, la vida (Martín-Barbero, 1999), y en el que los educandos van más allá de la adquisición de conocimientos y dialogan con el educador y con otros educandos sobre sus contextos y vivencias, desde un papel activo y empoderado con el que –además– aportan a la construcción colectiva de conocimiento (Kaplún, 1998).

Esta idea de educación, también asociada, como se anotó, a educación liberadora, tiene su origen en Freire. Dicha idea se opone a la que el autor denomina “educación bancaria”, una que a los educandos “los transforma en ‘vasijas’, en recipientes que deben ser ‘llenados’ por el educador. Cuando más vaya llenando los recipientes con sus simples ‘depósitos’, tanto mejor educador será. Cuanto más se dejen ‘llenar’ dócilmente, tanto mejor educandos serán (Freire, 1985, pp.78-79).

La educación problematizadora y liberadora busca que los participantes en el proceso educativo se reconozcan mutuamente, no desde unos papeles estáticos y unidireccionales, sino como sujetos de múltiples aprendizajes. Su característica es que no sea impositiva, sino construida mutuamente, sin perder de vista la realidad, los contextos y un espíritu crítico que sea capaz de cuestionar –problematizar– los entornos para encaminarlos a una transformación personal y social.

En relación con estas ideas, Kaplún (1998) propone una educación basada en procesos, que es la educación centrada en la persona, transformadora para el educando y su realidad. Es ver a la educación como un proceso permanente, en el cual el sujeto va descubriendo, elaborando, reinventando, haciendo suyo el conocimiento. Un proceso de acción-reflexión-acción que hace desde su realidad, desde su experiencia, desde su práctica social, junto con los demás. Y en el que hay también quien está ahí –el “educador/educando”–, pero ya no como el que enseña y dirige, sino como acompañante del otro, para estimular ese proceso de análisis y reflexión, para facilitárselo, para aprender junto a él y de él, para construir juntos (Kaplún, 1998).



Una vez definidas la comunicación, partiendo del lenguaje, y la educación, cabe la pregunta de cómo ambas se relacionan y por qué es importante entenderlas para la investigación.

La relación comunicación/educación se concibe como inseparable, pues el modelo y comprensión de la comunicación va a determinar el modelo educativo. En este sentido, se podría afirmar que pueden existir procesos comunicativos sin un componente educativo. La comunicación no se elige, solo se ejerce, lo que hace que permanentemente estemos comunicando a través de los gestos, las palabras, las acciones, el cuerpo, las omisiones, entre muchas otras posibilidades.

La educación, en cambio, no ocurre siempre, aunque tampoco ocurre solo cuando un maestro está frente a un grupo. Lo cierto es que la educación sí necesita de la comunicación para darse y, en la medida en que haya más comprensión –que apunte a esta visión propuesta más holística–, puede también darse un mejor proceso educativo, más consciente del otro como productor de sentidos legítimos y válidos.

Siguiendo con Kaplún (2010), sostiene que de acuerdo con la comunicación que se practica le corresponde un tipo de educación y viceversa. Así, a una educación interesada en los contenidos y en moldear comportamientos, corresponde una comunicación-monólogo, de locutores a oyentes; pero si la aspiración desde la educación es formar sujetos autónomos, críticos y creativos, ciudadanos que participen de la comunicación-diálogo, se potenciarán interlocutores. (Ceballos, 2015, p. 93)

Ceballos (2015) plantea que esta mirada de la comunicación y la educación supone hoy en día un reto grande para la escuela, pues ha caído en el error de instrumentalizar la noción de *comunicación*, reduciéndola a asuntos como las tecnologías

informáticas, las herramientas o los medios de comunicación, y no concibiéndola como propiciadora del conocimiento.

Así entonces, la *comunicación/educación* se comprende como una relación de dos conceptos que tienen sus propios campos de estudio, pero que, puestos uno al lado del otro, evidencian múltiples intersecciones y proyectan unas miradas propias que son las que resultan de interés para estos procesos, siempre en la tensión entre formación y producción de sentidos: "Si el hecho educativo es profunda, esencialmente comunicacional, en tanto somos seres de relación, siempre entre y con los otros, no podemos soñar con transformaciones educativas sin jugar hasta las entrañas nuestra necesidad y capacidad de comunicarnos" (Prieto, 1982, p. 14).

Finalmente, estos conceptos se relacionarán con los medios escolares. En su tesis doctoral, Ceballos (2015) propone una definición de estos como "un espacio por el que circulen significados y sentidos; un punto de encuentro de ideas, reflexiones, experiencias de vida, que comparten a estudiantes, maestros, directivos, padres de familia y, por qué no, habitantes de las comunidades locales" (p. 105). En ellos la comunicación es un componente central y no está enfocada únicamente en el producto o el instrumento, sino que propicia actores con palabra, capaces de narrar, que tienen en cuenta su experiencia de vida y contexto a la hora de construir sus narraciones (Ceballos, 2015).

## Libros artesanales de El Hatillo: un medio escolar significativo

Partiendo del rastreo de medios escolares que se realizó desde el semillero entre el 2018 y el 2019, se identificó un proyecto en la Institución Educativa Rural El Hatillo, sede La Isaza, ubicada en el municipio de Barbosa, al norte del Valle de Aburrá,

a diez minutos de la cabecera municipal, que cuenta con 72 estudiantes, entre los grados de preescolar a quinto, cuyas edades oscilan entre los 5 y los 13 años.

Se decidió trabajar allí, pues de entrada se leyó el potencial que tiene su proceso y porque supuso un reto distinto. Se halló una experiencia que implicaba tratar con un público infantil en un contexto rural y con un formato que no se había conocido: la producción de libros artesanales. Todo esto planteó un desafío que se quiso asumir, considerando que los demás medios conocidos se ubicaban en un contexto urbano, y trabajaban con adolescentes y formatos tradicionales. En esta institución existe un proyecto llamado "En familia la lectura y la escritura: un mundo de aventura", el cual surgió a partir de un diagnóstico, hecho por una de las docentes, que mostró la necesidad de involucrar a las familias en el proceso educativo de los niños, además de vincular sus entornos con los aprendizajes.

Una de las estrategias de este proyecto es la elaboración de libros artesanales, el medio escolar elegido para el presente trabajo. En estos libros los estudiantes y sus familias abordan distintos temas transversales al currículo escolar, pero que también involucran sus vidas y su contexto, como el proyecto de vida, el medio ambiente y los saberes ancestrales de sus familias. La elaboración de los libros, entonces, se vuelve una excusa para aprender las demás temáticas escolares, así como para afianzar el vínculo familiar, alfabetizar a sus padres y apropiarse de su voz para narrar sus propias realidades. Los libros se fabrican con los materiales que tienen más a la mano: papel, cartulina, pegamento, colores, marcadores, entre otros. Después se dejan en la biblioteca escolar para que toda la comunidad pueda consultarlos, lo que conlleva pensarlos no solo como consulta para los mismos estudiantes, sino también para que los lean los demás (Freinet, 1974).

Una vez identificado el medio escolar, surgió la necesidad de hacer un diagnóstico para hallar los aspectos que hacían

de este proyecto una experiencia significativa. Para definir esta categoría, nos basamos en los planteamientos de Guzmán y Saucedo (2015), quienes la definen como un tipo de experiencia particular que contribuye a la construcción de sentido de quien la vive, suscitándole una transformación que le invita a abordar su vida de una manera más profunda, a hacer una reflexión sobre sí mismo y su entorno y que, eventualmente, orienta su accionar.

Para construir la parte significativa de la experiencia, la persona entra en el terreno de la elaboración de sentido. Si la experiencia es "lo que nos pasa", que nos construye, la misma toma sentido cuando a través del lenguaje y de procesos semióticos le damos cauce como orientación de nuestro actuar. (Guzmán y Saucedo, 2015, p. 1029)

A partir de esta definición, se diseñaron dos instrumentos metodológicos. El primero fue un instrumento de recolección de la información, que consistió en una guía para un grupo focal y una entrevista semiestructurada (Mejía y Sandoval, 1998). En ella están planteadas, a modo de preguntas, las temáticas que se deben abordar para conocer la percepción que tienen los estudiantes de su medio y cómo hacer parte de este ha impactado sus vidas. Las preguntas se pensaron para que los participantes las comprendieran. El grupo focal se realizó con ocho estudiantes. Paralelo a esto, se hizo la entrevista semiestructurada a la docente María Yeni Betancur, encargada del medio escolar.

El segundo instrumento se diseñó para el análisis de la información, el cual funcionó a modo de prueba para determinar qué tan significativa era la experiencia. Para esto, se tomó la definición de experiencia significativa y se deconstruyó en componentes claves que reúnen sus principales características. Así, se definieron los siguientes componentes: proceso

de producción del medio, proceso de comunicación interna, proceso de comunicación externa, elemento pedagógico de la experiencia, empoderamiento de los participantes y continuidad de la experiencia, a partir de los cuales se identificaron diferentes elementos en el medio escolar para determinar qué tan significativo era. Con el fin de restarle arbitrariedad y sumarle rigurosidad al dictamen, se quiso incluir un componente cuantitativo en el análisis que se complementara con el resultado cualitativo y que permitiera señalar con más precisión las fortalezas y debilidades del medio escolar. Este diagnóstico funciona a modo de prueba. En esta se le asigna un puntaje a cada componente, el cual se promedia dando un resultado entre 0 y 2, que determina los grados de "Poco significativa", "Medianamente significativa" y "Muy significativa".

El análisis a partir de los componentes permitió evidenciar varios aspectos sobre los que se hizo la propuesta. Inicialmente, se destaca el interés en participar de los estudiantes. Se consideran como población flotante, es decir, generalmente no permanecen en la institución educativa mucho tiempo, vienen y van, asunto que obedece más a razones de contexto, que a las dinámicas del medio escolar. Hay claridad en los objetivos, lo cual se ve reflejado en el producto. Se destaca igualmente la apertura a que todos los estudiantes participen de este como una estrategia transversal.

Se encontró también que todos los miembros de la comunidad están integrados en el medio, especialmente a la hora de elegir los temas a tratar, que se centran en necesidades que sienta la comunidad (que incluye tanto a los estudiantes, como a sus familias). Esto se relaciona con una idea de Kaplún (1998) al propiciar una comunicación que conecte a las personas con sus contextos, que les permita tomar consciencia de ellas, aspecto que también tiene relación con una experiencia significativa: que dote de sentido su práctica. Al elegir los temas involucrados directamente con sus necesidades y preocupacio-

nes, se apunta a que su trabajo en el medio escolar contribuya a la elaboración de sus propios sentidos.

De esta manera, la elección de los temas se considera pertinente, nunca pierde de vista a sus destinatarios, que es la comunidad misma, y las publicaciones están enfocadas a atenderlos como público. En este punto es pertinente remitirse a Freire (1985), quien entiende el diálogo como un encuentro que permite el nosotros: "este encuentro de los hombres, mediatizados por el mundo, para pronunciarlo no agotándose, por lo tanto, en la mera relación yo-tú" (p. 107). Al tener en cuenta el entorno al que están dirigidos sus libros están posibilitando la conversación, la reflexión en toda la comunidad, no solo en quien lo escribe. Propician la existencia de redes de sentido cuyo detonante sea su ejercicio de medio escolar. Esto, además, se complementa porque hay una estrategia concreta de consumo del medio y es una exposición de los libros, en la que se invita a las familias a conocer las publicaciones y se les anima a consultarlas.

Sobre el elemento pedagógico de la experiencia es posible afirmar que el medio escolar es un insumo constante de múltiples aprendizajes desde lo tradicional, familiar y contextual. Eso hace que, como propone Martín-Barbero (1999), se esté educando para leer no solo libros, sino sus propias vidas. Por esto, y por la confrontación a la hora de evaluar sus necesidades para tratarlas como temáticas, es que la experiencia se vuelve problematizadora (Freire, 1985), pues deja de ser impositiva y apunta a hablar de asuntos que realmente los involucran. Los estudiantes tienen contacto directo con el conocimiento que consignan en los libros.

Además, en cuanto al empoderamiento de los participantes, se halló que los estudiantes han generado una serie de competencias comunicativas fundamentales y saben reconocer su importancia, es decir, son conscientes de su rol como productores de sentidos. Así mismo, el involucramiento de las

familias y la comunidad genera impactos como aumentar el grado de alfabetización.

Finalmente, respecto a la continuidad del medio escolar, se encontró que sus integrantes tienen un fuerte sentido de pertenencia a este. Hay algunas estrategias de continuidad y de sistematización, pero los estudiantes no son enteramente conscientes de ellas; se depende mucho de las profesoras encargadas. En este sentido, podría haber una mayor apropiación de las estrategias que buscan la perdurabilidad del medio.

A partir de este análisis, se identificaron dos fortalezas principales: la narración como manera de apropiación de la palabra y la participación activa en el proyecto de todos los miembros de la comunidad. También se identificó un aspecto por mejorar, que es el desconocimiento del papel de los estudiantes en la sistematización del proceso con miras a su continuidad.

## Construyendo juntos: propuesta pedagógica

Una vez identificadas las principales fortalezas y debilidades del medio escolar, se eligieron tres puntos específicos para trabajar en la propuesta pedagógica: la importancia de la apropiación de la palabra y la narración como insumo para la creación de los libros artesanales, la relevancia de la curiosidad y las preguntas como vía para la elección de las temáticas a tratar en los libros, y la necesidad de la sistematización como estrategia para la apropiación y perdurabilidad del medio escolar.

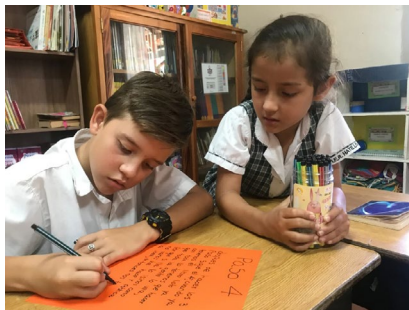
Después de la identificación de estos puntos, se eligió el taller como la estrategia pedagógica a utilizar, ya que sus características permiten que sea participativo, con construcción colectiva del conocimiento y que tenga componentes dinámicos y lúdicos, elementos que se consideraron relevantes debido al

público y contexto con que se estaba trabajando. Cano (2012) define la metodología de taller en la educación como:

Un dispositivo de trabajo con grupos, que es limitado en el tiempo y se realiza con determinados objetivos particulares, permitiendo la activación de un proceso pedagógico sustentado en la integración de teoría y práctica, el protagonismo de los participantes, el diálogo de saberes, y la producción colectiva de aprendizajes, operando una transformación en las personas participantes y en la situación de partida. (p. 33)

Así entonces, se planearon tres talleres con base en lo ya identificado, con la intención de propiciar justamente un proceso de fortalecimiento. Se pensó en actividades dinámicas que suscitaran reflexiones profundas considerando el público infantil, construidas de manera conjunta con las docentes, quienes conocían mejor la realidad de la escuela. Por decisión de ellas los talleres se hicieron con un mismo grupo de nueve estudiantes con edades entre 7 y 10 años (ver Imagen 2).

**Imagen 2** Simón y Valentina, junto a sus demás compañeros, construyeron estrategias de sistematización como parte de los talleres



Fuente: fotografía propiedad de los investigadores.



En la primera sesión se quiso responder a la pregunta ¿para qué narrar? Esto dio paso a preguntar cuáles creían que eran los motivos tanto para hacer los libros artesanales, como para narrar en ellos. Sobre esto, Samira Zardivia, una de las estudiantes asistente a los talleres, por ejemplo, dijo que narrando se ayuda a que quede el recuerdo de que ellos estuvieron allí: "Como recordar que ahí hubo un árbol, aunque lo cortaron, porque quedó el tronco en el piso". Y sus compañeros complementaron diciendo que "nos recuerdan porque lo escribimos, dejamos nuestro nombre ahí"; "que alguien venga en 20 años y mire los libros y diga '¡Ah!, este niño hizo este libro'". Con esto es posible remitirse a esa capacidad generativa del lenguaje, que menciona Echeverría (1994), que permite la existencia de cosas que no están presentes, pues ellos lo evidencian con sus propias narraciones.

Se pasó a un segundo motivo para narrar: la posibilidad de aprender y enseñar, aspecto que se relaciona muy directamente con su ejercicio de medio escolar. Al elaborar sus libros, no solo se piensan como receptores de conocimientos, sino también como productores que tienen capacidad de enseñar a través de sus narraciones. Con relación a esto, Dávinson García dijo al final de los talleres: "Profes, gracias por todo, gracias por enseñarnos tanto y por dejarnos enseñarles a ustedes", y, a su vez, Juan Fernando Campo anotó: "Les agradezco por darnos la oportunidad de haber compartido nuestros conocimientos con ustedes". Aquí se vuelve a la idea de educación problematizadora de Freire (1985), que posibilita la interlocución, el intercambio de roles y el reconocimiento del valor de la propia palabra contrapuesta a la palabra bancaria, que considera al estudiante como una mera bóveda que tiene que llenarse.

Fue importante hacerles saber a los estudiantes que sus conocimientos tradicionales eran valiosos, que con ellos podían enseñarles a los demás y así cumplir eso que Kaplún (1998) afirma del proceso del conocimiento, uno que "se hace desde

su realidad, desde su experiencia, desde su práctica social, junto con los demás" (p. 50). Así, cobra sentido esa narración como una experiencia significativa, pues posibilita la horizontalidad del aprendizaje a partir de temáticas que conocen por tradición y por su realidad.

El segundo taller giró en torno a la curiosidad y al hacerse preguntas como insumo para la narración. En este taller se involucró a las familias de los estudiantes, ya que, como mostró el diagnóstico, estas han estado muy presentes en el proceso educativo de los niños. Se buscó entonces ahondar, como propone Ceballos (2015), en una vinculación necesaria entre escuela y familia.

En este taller se trajo a colación el hecho de que entre las familias de la comunidad se eligen las temáticas que se van a tratar en los libros artesanales, que muchas veces corresponden a una necesidad que tiene la escuela o la vereda. Hacerse preguntas, entonces, sirve para reconocer esas necesidades o posibles temas para narrar en los libros artesanales, y apunta a lo que se pretende con una buena práctica educativa, es decir, "Enseñar a pensar en contenidos significativos y contextualizados" (Díaz como se citó en Solano, 2008, p. 25).

Como ejercicio práctico se propuso que los padres y sus hijos hicieran un recorrido corto al exterior de la escuela, con el objetivo de reconocer, de manera más consciente, los lugares que frecuentan a diario. A partir de esto, se les invitó a formular preguntas acerca de su entorno, lo que generó diferentes reflexiones e ideas frente a lo que se trabaja en los libros artesanales. Algunas de las preguntas que surgieron fueron: ¿por qué el color del agua de la quebrada es verde?, ¿por qué hay algunas plantas que se duermen?, ¿por qué las flores tienen colores tan llamativos?, ¿por qué el agua nace en las montañas?, entre otras. Para cerrar, se reiteró en la importancia de hacerse preguntas, fortalecer la curiosidad, la sorpresa y la atención, ya que estos son insumos fundamenta-

les para narrar e identificar problemáticas que podrían abordar en el medio escolar.

El último taller se planteó para reforzar el rol que tienen los estudiantes en el proceso de sistematización del medio escolar y la consciencia que tienen sobre este. Así, se propusieron una serie de ideas para registrar el proceso y darle continuidad, en caso de que no estén presentes las docentes o el grupo de estudiantes que lo impulsa. Las estrategias fueron planteadas a partir de las ideas de Jara (2001), según las cuales la sistematización de experiencias "significa entender por qué ese proceso se está desarrollando de esa manera, entender e interpretar lo que está aconteciendo, a partir de un ordenamiento y reconstrucción de lo que ha sucedido en dicho proceso" (p. 2). Es decir, que, más allá de simplemente registrar lo que sucede, esto vaya acompañado de una interpretación de la importancia del proceso y del por qué se hace.

Finalmente, los niños decidieron hacer una serie de fichas de los pasos necesarios para elaborar los libros, entre los que está la elección del tema, decisión sobre cómo abordarlo, elaboración y publicación, los cuales se convertirán en insumo para una publicación sobre cómo hacer los libros. Además, grabaron videos en parejas explicando estos pasos. De esta manera, se les invitó a reflexionar sobre lo que hacen no solo de cara al presente inmediato, sino también pensando en el futuro. Como resultado de esta reflexión, Matías Arismendy llegó a la conclusión de que "si uno hace el libro y nadie lo ve, ¿para qué lo hizo?".

## Una guía para nuevos caminos

La experiencia en la Institución Educativa Rural El Hatillo, sede La Isaza, previamente descrita fue sistematizada en la "Guía para el fortalecimiento de un medio escolar" (ver Imagen 3),



Por otro lado, esta guía incluye además una "caja de herramientas", en la que los participantes del medio escolar podrán encontrar recursos e ideas para planear y realizar actividades en las que puedan participar todos los involucrados en el proceso, lo cual ayudará a lograr el objetivo de fortalecer su medio escolar. Se propone que el o la docente que acompaña la experiencia del medio escolar use la guía. Esta persona, de acuerdo con planteamientos anteriores, tendrá el rol de tallerista y, en conjunto con los estudiantes del medio, generarán su autodiagnóstico, análisis y estrategias de mejoramiento.

Finalmente, se hace hincapié en la importancia de sistematizar estos procesos de mejoramiento, con el fin de que exista un registro de las diferentes actividades realizadas y los logros obtenidos, para que así el conocimiento construido perdure en el tiempo, teniendo en cuenta que los estudiantes eventualmente abandonan la institución educativa y los docentes también pueden cambiar de rumbo. Es fundamental, entonces, para quienes vengán en el futuro tener acceso a esta información para seguir avanzando en el proceso.

## Conclusiones

Con base en la experiencia en la Institución Educativa Rural El Hatillo, sede La Isaza, y respondiendo a la pregunta ¿cómo se puede fortalecer un medio escolar con miras a que sea replicable a otras experiencias?, se puede concluir, en primer lugar, que, a la hora de plantear una propuesta pedagógica para el fortalecimiento de un medio escolar, es importante hacer una lectura del contexto y las particularidades tanto de la institución educativa, como del medio escolar, pues es determinante en el momento de pensar estrategias y actividades que logren conectar a los participantes y se relacionen con su entorno, es decir, que sean significativas. En este orden de ideas, es posible

afirmar que, si bien se pueden sentar unas bases generales para orientar el proceso de fortalecimiento de un medio escolar, no hay fórmulas definitivas para lograrlo y no se puede pensar que un proceso exitoso en un medio escolar necesariamente debe serlo en otro con unas particularidades distintas.

Además, se consideran fundamentales, a la hora de proponer una metodología como los talleres, la escucha, la disposición a aprender, el pensarse a sí mismo como un orientador que también está aprendiendo de la experiencia, lo cual está en línea con las ideas de Kaplún (1998) mencionadas anteriormente. Así, también resulta importante ser capaz de adaptarse y desenvolverse cuando las actividades no salgan de la manera como se habían planeado, pues, tras la experiencia de esta investigación, se encontró que las condiciones pueden cambiar rápidamente y es fundamental que el taller se lleve a cabo. Para esto, el tallerista debe ser un buen hermeneuta, capaz de entender lo que sucede allí, interpretar los requerimientos de la gente de forma oportuna, las situaciones y todo lo que sea necesario como un insumo para el buen desempeño de las actividades.

Se propone que estos proyectos de fortalecimiento no se queden en el marco de los medios escolares. Con base en la elaboración conceptual y práctica que se hizo, se identifica que los aspectos que hacen significativo a un medio escolar también pueden hallarse en otras experiencias de aprendizaje que doten de sentido las prácticas de vida de sus participantes con miras a un actuar más consciente. Por eso cobra importancia poder reconocerlas y, así, fomentar sus aportes formativos. El acercamiento que se hizo desde este trabajo de investigación puede tomarse como una posible ruta de acción.

Fue posible evidenciar que en la investigación social es deseable no reducir la mirada a un único campo de conocimiento, sino abrir la posibilidad de ver cómo este confluye en conjunto con otros, pues le brindan una óptica más holística y comple-

mentaria. En este caso, la interacción entre la comunicación y la educación permitió mayor integralidad y alcance.

Finalmente, se puede concluir, a modo de reflexión, que, si bien el alcance descriptivo de un proyecto es valioso y necesario en un primer momento, la investigación social cobra un sentido más profundo cuando se concibe como un ciclo en el que el conocimiento producido a partir de ella retorna a las comunidades estudiadas e impacta en estas.

## Referencias

- Burbano, S. y Lozano, T. (2019, octubre 21). *Guía para el fortalecimiento de un medio escolar*. <https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1-0yIkNhBznSEX9hrFCQvUrn1oMFGwHEF>
- Cano, A. (2012). La metodología de taller en los procesos de educación popular. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 2(2), pp. 22-51.
- Ceballos, J. (2015). *Medios de comunicación escolar, educación y ciudadanía: una mirada desde las mediaciones*. [Tesis de doctorado, Universidad de La Plata]. Repositorio Institucional de la UNLP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/47712>
- Echeverría, R. (1994). *Ontología del lenguaje*. (1.ª ed., 20.ª reimpr.). Comunicaciones Noreste Ltda.
- Escuela en el Mapa*. (s.f.). <https://escuelaenelmapa.com/>
- Fiori, E. (1985). Introducción. En P. Freire, *Pedagogía del oprimido*. (55.ª ed.). Siglo XXI Editores.
- Freinet, C. (1974). *El diario escolar*. (1.ª ed.). Editorial Laia.
- Freire, P. (1985). *Pedagogía del oprimido*. (55.ª ed.). Siglo XXI Editores.
- Giménez, G. (1999). La importancia estratégica de los estudios culturales en las ciencias sociales. En R. Reguillo y R. Fuentes Navarro (Coords.), *Pensar las ciencias sociales hoy*. (pp. 75-77). Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO).

- Grupo de Investigación en Educación en Ambientes Virtuales (EAV). (2006). *Un modelo para la educación en ambientes virtuales*. (1.ª ed.). Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Guzmán, C. y Saucedo, C. (2015). Experiencias, vivencias y sentidos en torno a la escuela y a los estudios. Abordajes desde las perspectivas de alumnos y estudiantes. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 20(67), pp. 1019-1054.
- Jara, O. (2001). *Dilemas y desafíos de la sistematización de experiencias*. <https://www.grupochorlavi.org/webchorlavi/sistematizacion/oscarjara.PDF>
- Kaplún, M. (1998). *Una pedagogía de la comunicación (el comunicador popular)*. Editorial Caminos.
- Martín-Barbero, J. (1999). La educación en el ecosistema comunicativo. *Grupo Comunicar*, 7(13), pp. 13-21.
- Mejía, R. y Sandoval, S. (1998). *Tras las vetas de la investigación cualitativa. Perspectivas y acercamientos desde las prácticas*. (1.ª ed.). Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO).
- Prieto, D. (1982). *La comunicación en la educación*. Ediciones La Crujía.
- Solano, D. (2008). *Estrategias de comunicación y educación para el desarrollo sostenible*. Oficina Regional de Educación de la UNESCO para América Latina y el Caribe.



# Acción colectiva: propuesta participativa de articulación entre proyectos para fortalecer objetivos comunes

*Laura Cristina Castrillón Valencia\**  
*Hugo Andrei Buitrago Trujillo\*\**

**Resumen:** este artículo nace de la investigación “Propuesta participativa de articulación entre los proyectos agroecológicos del cerro Pan de Azúcar en la Comuna 8 de Medellín”. La propuesta surge de una

---

\* Comunicadora social-periodista egresada de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB), sede Medellín. Con formación en métodos y técnicas de investigación, equidad de género, paz territorial, derechos humanos (DD. HH.) y derecho internacional humanitario (DIH). Tiene experiencia en investigación en periodismo, comunicación para el cambio social y en comunicación-educación en medios escolares. También en creación de estrategias de comunicación de proyectos sociales, periodismo radial y digital, talleres de periodismo, producción audiovisual y corrección de estilo. Fue integrante del Grupo de Investigación Comunicación Urbana (GICU) de la UPB durante el 2016 y del Semillero Comunicación y Educación durante el 2019.

\*\* Comunicador social-periodista y doctor en Historia. Docente titular de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB).

investigación donde los participantes fueron los protagonistas bajo la premisa de que son las comunidades quienes más conocen su territorio y sus dinámicas. Inicialmente se hizo un diagnóstico de cómo estaban los proyectos y cómo se relacionaban, identificando que los miembros de las organizaciones hasta aquel momento, si bien se conocían, no asociaban que al estar en el mismo territorio y trabajar en temas similares tenían algunos problemas en común y propuestas por ejecutar conjuntamente. Posteriormente, se hizo un taller grupal para, a partir del diagnóstico, desarrollar ideas de posibles propuestas de trabajo colectivo. Surgen así 23 ideas que se convierten en una ruta de trabajo con una estrategia de implementación, con el propósito de continuar construyendo desde la participación, el diálogo y la comunicación.

**Palabras claves:** Comunicación para el cambio social, Investigación acción participativa, Participación, Articulación, Cerro Pan de Azúcar, Jardín Circunvalar.

## Introducción

Es importante tener presentes dos elementos en este artículo: primero, la importancia histórica que han tenido los procesos comunitarios en la ciudad de Medellín, segundo, conocer el proyecto Cinturón Verde Metropolitano (CVM), especialmente su primera intervención, el Jardín Circunvalar.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El Jardín Circunvalar de Medellín es una estrategia de sostenibilidad territorial que conforma una franja en la parte alta de la montaña oriental de la ciudad. Busca la recuperación y protección de las zonas de mayor vulnerabilidad ante eventos físicos como deslizamientos, incendios, entre otros, y evitar la apropiación indebida de las zonas de encuentro entre lo urbano y lo rural debido a la expansión urbana.

Medellín es la segunda ciudad más poblada de Colombia. Se ubica en la cordillera central de los Andes, en la zona media del Valle de Aburrá, territorio atravesado por el río Medellín. Es la capital del departamento de Antioquia. Su área urbana se distribuye en seis zonas, que a su vez se dividen territorialmente en 16 comunas, y el área rural en cinco corregimientos. Perteneció al Área Metropolitana del Valle de Aburrá, la cual está constituida por diez municipios, con una población aproximada de tres millones setecientos mil habitantes.

Muchos de los barrios en las laderas populares de Medellín se construyeron entre convites<sup>2</sup> de vecinos: desde las casas, hasta las primeras escaleras y alcantarillados. Este también es el caso de la Comuna 8, más conocida como Villa Hermosa, localizada en la zona centro-oriental de la ciudad, a donde, desde los años 50 del siglo XX –época de la Violencia–,<sup>3</sup> llegaron nuevos habitantes en diferentes oleadas de desplazamientos, campesinos de zonas rurales de municipios de la región que también migraron por la dinámica industrial y comercial, obligados a abandonar el campo en busca de otras oportunidades de empleo.

Actualmente el fenómeno del desplazamiento continúa, aunque por distintas causas. Los barrios de Villa Hermosa siguen recibiendo población desplazada a causa de la disputa por el territorio entre grupos armados ilegales de la región, tras

---

<sup>2</sup> Los convites, en este contexto, son procesos de construcción colectiva donde se unen voluntades de diferentes organizaciones o personas alrededor de un obra física o social, ya sea de interés personal o comunitario, además de ser un espacio de encuentro donde se generan intercambios de saberes, esfuerzos y se fortalecen los vínculos sociales entre quienes participan.

<sup>3</sup> Conflicto armado en Colombia originado por las diferencias entre los militantes del Partido Liberal y del Partido Conservador después del ascenso al poder de Mariano Ospina Pérez en el año 1946.

la firma del acuerdo de paz en 2016 entre el Gobierno colombiano y la exguerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Igualmente llegan venezolanos en medio de la oleada migratoria.

En Colombia, según el informe *Una nación desplazada. Informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*, elaborado por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH, 2015), se registraron alrededor de seis millones de personas víctimas de desplazamiento forzado, cifra que ha posicionado al país, después de la República Árabe Siria, como el segundo a nivel mundial con la mayor cantidad de desplazados internos, donde aproximadamente el 13% de la población ha sufrido esta forma de violencia.

Por su parte, en la época de la violencia del narcotráfico –décadas de los 80 y 90–, años donde Medellín fue una de las ciudades con mayor número de homicidios en el mundo, las actividades comunitarias barriales permitieron la transformación social y respaldaron los procesos de reintegración y paz por parte de los actores armados, que también ejercían control en estos barrios (Cotuá y Ríos, 2009).

Si bien el trabajo comunitario se fortaleció en medio de un contexto de violencia, en los últimos nueve años la misma comunidad ha identificado la disminución de la participación ciudadana y fracturas en los movimientos. Por ejemplo, líderes comunitarios que priorizan intereses particulares y se han perpetuado en cargos comunitarios de poder que manejan presupuesto, generando división de liderazgos por estos mismos desencuentros y monopolio del recurso público, desincentivando propuestas de la comunidad y propiciando la apropiación de recursos por parte de actores no legítimos, como los grupos delincuenciales organizados.

Por su parte, el CVM surge debido a que en el Valle de Aburrá, ubicado entre dos sistemas montañosos y con varias colinas prominentes, los puntos de referencia ecológica y

paisajística, conocidos como cerros tutelares, se han visto amenazados, entre otras causas, por la expansión urbana, la falta de reconocimiento y valoración de la comunidad, el deterioro de sus recursos y la baja articulación al sistema de espacios públicos de la municipalidad (Corporación Académica Ambiental y Universidad de Antioquia, 2006).

En el caso de la Comuna 8, el cerro Pan de Azúcar (uno de los siete cerros tutelares) es el elemento natural de mayor importancia, con un valor arqueológico representativo para la ciudad al ser considerado un guardián de caminos antiguos, ya que sobre su costado occidental comienza el camino prehispánico de Cieza, uno de los primeros contactos de la ciudad con la región (Cotuá y Ríos, 2009). Los vestigios del camino están rodeados de vallados: estructuras en piedra, como drenajes y terrazas en muros, que permitieron el cultivo de alimentos, que datan de hace aproximadamente 200 años antes de Cristo (Muñoz, 2006). Por estos hallazgos la zona fue declarada por el Ministerio de Cultura en 1998 como Bien de Interés Cultural de la Nación (Corporación Académica Ambiental y Universidad de Antioquia, 2006), y recientemente, según la Resolución 024 de 2019, fue declarada Área Arqueológica Protegida.

En territorios como Medellín con características de un valle estrecho el control de la expansión urbana se hace más complejo, ya que los espacios de crecimiento se ubican en las laderas, suelos generalmente no aptos para la construcción. Es así como el espacio urbano central se agotó rápidamente, y la biodiversidad en los bordes y espacios rurales se ha visto constantemente amenazada, por ello se ha requerido, desde finales del siglo pasado, la planificación de protección en materia ambiental de manera integral (Área Metropolitana del Valle de Aburrá, 2014). Esta problemática también afecta al cerro Pan de Azúcar y sus alrededores.

Frente a dicha cuestión, el CVM, desde la planeación del ordenamiento territorial, se piensa como un sistema ecológico,

una barrera natural para afrontar el crecimiento urbano en la montaña y como estrategia adaptativa a la situación del cambio climático (Concejo de Medellín, 2014).

La primera etapa de la propuesta se conoció como Jardín Circunvalar (JC en adelante) y fue ejecutada en el período de la Alcaldía 2012-2015 (López, 2015). El JC está ubicado en el cerro Pan de Azúcar, entre la Comuna 8 y el corregimiento de Santa Elena, cuenta con espacios públicos como ecoparques, plazoletas, aulas educativas, rutas de uso recreativo, deportivo y esparcimiento para peatones y bicicletas, donde complementariamente se presentan diversas actividades sociales enfocadas en la conservación de la naturaleza (Concejo de Medellín, 2014).

Con respecto a los actores territoriales que hicieron parte del proceso investigativo, con los cuales se logró realizar la articulación social, participaron dos iniciativas comunitarias que emergen de diversos procesos de formación y capacitación, que buscaban brindar sostenibilidad económica en el territorio en el marco del proyecto del JC. Dichos emprendimientos han perdurado en el tiempo, a pesar de diversas dificultades como la dependencia financiera de los recursos de la administración municipal de la ciudad, sumado al debilitamiento de los procesos comunitarios (Empresa de Desarrollo Urbano [EDU], 2015).

Entre los proyectos están la Asociación de Fiqueros y Artesanos de la Cabuya de la Comuna Ocho de Medellín (AS-FACOM) y la Corporación Huerta Agroecológica Jardín, que de la mano del JC han trabajado en el territorio desde el 2015. A su vez, la Alcaldía de Medellín ha delegado a la Corporación Parque Arví la ejecución del proyecto de conservación y mantenimiento del JC, donde la mayoría de los trabajadores hicieron parte de los talleres y procesos de formación durante la ejecución del proyecto.

Se puede decir que el principal objetivo del JC como estrategia de intervención territorial es la sostenibilidad del territorio,

para ello desarrollan tareas de conservación y protección de los equipamientos, reservas naturales, fuentes hídricas, jardines y zonas verdes. Además, mitigación del riesgo, manejo integral de residuos sólidos alrededor del cerro, monitoreo de biodiversidad de flora y fauna como aves y mamíferos, ejercicios de sensibilización y educación para la preservación ambiental y de la memoria, conservación de las zonas arqueológicas y cuidado de la infraestructura, a través de recorridos guiados alrededor del cerro, talleres y otras actividades con la comunidad y el público externo. Igualmente, asesorar, formar y apoyar en el mantenimiento a proyectos como la ASFACOM y la Corporación Huerta Agroecológica Jardín (A. Cárdenas, comunicación personal, 09 de agosto, 2019).

Debemos destacar, al hablar de las organizaciones comunitarias, que la ASFACOM nació en el cerro Pan de Azúcar durante la siembra de más de 20 hectáreas de fique con alrededor de 60 mil plantas. El fique aporta a la restauración ecológica del cerro, enriqueciendo de nutrientes el suelo, ayuda a prevenir incendios en tiempos de verano por sus propiedades piroresistentes, sirve de barrera cortafuegos, facilita la captura de CO<sub>2</sub>, y proporciona equilibrio al ecosistema por sus propiedades de absorción de material contaminante y agua, aportando a la recuperación y estabilización de suelos ante la erosión.

Por su parte, en el proceso de formación de pedagogía urbana del proyecto del JC se ofrecieron durante dos años talleres de artesanía con fique, de liderazgo, contabilidad, entre otros. Para finales de 2015, aproximadamente 50 de los participantes se organizaron como una asociación sin ánimo de lucro, que cuenta actualmente con 30 participantes. Sus principales actividades son el cultivo, la cosecha y transformación del fique. En una menor cuantía se procesa, obteniendo productos como fertilizantes foliares, abono orgánico, elementos de aseo como desengrasantes, jabón de ropa y jabón líquido para cocina. También se hacen artesanías, ya que cuentan con maquinaria

para su elaboración (Y. Parra, comunicación personal, 06 de septiembre, 2019).

Otro proceso organizativo del cerro es la Corporación Huerta Agroecológica Jardín, la cual cuenta con 12 huertas comunitarias que, para el año 2015, se conformaron como corporación. Al igual que la ASFACOM, los huerteros tuvieron capacitaciones en aspectos técnicos en agroecología y también en alimentación equilibrada y saludable. Cada huerta tiene asignado un número de huerteros, que a su vez manejan espacios delimitados que cada uno cultiva. La organización Salva Terra provee los insumos como semillas y abono, gestiona proyectos y eventos como ferias y brinda capacitaciones. Quienes llevan más tiempo en la corporación enseñan y orientan a los nuevos huerteros. Para la venta de los productos que no fueron usados en autoconsumo, cada miembro tiene derecho a un puesto cada mes en mercados campesinos en diferentes zonas de la ciudad y ocasionalmente se realizan ventas a turistas del JC (B. Serna, comunicación personal, 12 de septiembre, 2019).

Si bien el proyecto del JC asesora a la Corporación Huerta Agroecológica Jardín y a ASFACOM, estos tres grupos no tienen planes en común. La investigación parte de la idea que los tres proyectos tienen puntos en los que convergen y dichos procesos pueden fortalecerse. Surge entonces una pregunta inicial: ¿cómo articular los proyectos agroecológicos del cerro Pan de Azúcar en la Comuna 8 de Medellín de acuerdo a las necesidades planteadas por sus integrantes? Para esto, se propuso como objetivo general construir una propuesta participativa de articulación entre dichos proyectos.

Para llegar a la propuesta final, se aplicó la siguiente ruta de trabajo: se identificaron los proyectos agroecológicos del cerro Pan de Azúcar en la Comuna 8 susceptibles de articularse entre sí con un rastreo bibliográfico y entrevistas semiestructuradas de los actores territoriales, facilitando la descripción del relacionamiento entre los proyectos, lo cual



se complementó con un taller que posibilitara aplicar el Diagnóstico Rápido Participativo (DRP) con cada una de las organizaciones, para finalmente determinar, de manera participativa, los elementos susceptibles de articulación entre los proyectos, que posteriormente llevaron a la construcción de la propuesta que surgió del autorreconocimiento y reconocimiento del otro en el territorio. A manera de colofón, se plantean algunas conclusiones y aprendizajes sobre el proceso de la investigación y la construcción de la propuesta participativa.

## Un primer momento: autorreconocimiento de los proyectos y reconocimiento del otro

El paradigma bajo el cual se abordó la investigación fue el crítico social, ya que observa la realidad desde una perspectiva transformadora, capaz de generar cambio utilizando la autorreflexión y la participación colectiva. La metodología fue de corte cualitativo y el enfoque estuvo dado desde la investigación acción participativa (IAP) definida como

un método de estudio y acción que busca obtener resultados fiables útiles para mejorar situaciones colectivas, basando la investigación en la participación de los propios colectivos a investigar, que así pasan de ser "objeto" de estudio a sujeto protagonista de la investigación, controlando e interactuando a lo largo del proceso investigador (diseño, fases, devolución, acciones, propuestas...) y necesitando una implicación y convivencia del investigador externo en la comunidad a estudiar. (Alberich Nistal como se citó en Rocha, 2016, p. 18)

La investigación fue participativa, ya que fueron los representantes de los proyectos seleccionados quienes hicieron el diagnóstico, avalaron su análisis y finalmente construyeron una

propuesta que articula y fortalece cada proceso, y a todos en conjunto, siendo partícipes de su propia transformación. Ahora bien, aunque el concepto de *participación* es polisémico, en esta investigación se entiende como “una forma de construir sentido con otros, de hacer parte de un grupo y dejarse permear por las ideas de otros” (Rocha, 2016, p. 17). Los participantes de la investigación entienden el concepto como “apropiación”, “sentido de pertenencia”, “asumir responsabilidades”, “compromiso en acción y tiempo”, “aportar buenas ideas” y “unir fortaleza para dar más identidad”.

Es así como la participación en comunidad se vuelve un asunto complejo de determinar, porque es dinámica, es decisión y acción, implica un “otros”, pero a la vez reconocer y hacer un “nosotros”, es decir, pone en juego intereses particulares y colectivos, ya que permite el diálogo de “diversas formas de ver el mundo y distintas racionalidades que son producto de innumerables trayectorias de vida” (Rocha, 2016, pp. 17-18), para finalmente generar proyectos colectivos desde la construcción de tejido social.

Esta construcción se da desde la comunicación entendida como aquella que “recupera el diálogo y la participación como ejes centrales de los procesos sociales” (Gumucio, 2004, p. 7), más conocida como comunicación para el cambio social, planteada como una nueva forma de comprender la comunicación que, en sí misma, es un campo de construcción social y cultural para la transformación social. Dicha comunicación tiene una serie de características que se resaltan en esta investigación:

es participativa, surge de la sociedad; se basa en la propia cultura, por ello se respetan las lenguas y la historia; usa las tecnologías disponibles; busca alianzas y establece redes; y es democrática: crea espacios para la expresión y visibilidad de todos [...] reivindica la identidad y los valores culturales, dando voz a los silenciados y buscando visibilizarlos en la

esfera pública, como lo afirma Gumucio. (Cadavid y Pereira, 2011, p. 11)

En el cerro Pan de Azúcar, particularmente, con la llegada del JC, si bien hubo procesos de capacitación para la formación, la institución gubernamental siempre tuvo un papel protagónico y, a pesar de que se crearon organizaciones independientes, cuatro años después, sin desconocer los logros y avances en cada uno de los proyectos, la relación con la Alcaldía de Medellín es de dependencia y, como se explicará en profundidad en el diagnóstico, los procesos de comunicación, tanto interna como externa, y el enfoque que se les ha dado han sido instrumentalistas, es decir, en función de un modelo que no piensa en la transformación (Cadavid y Pereira, 2011).

Siendo la comunicación para el cambio social el enfoque teórico de la investigación, el diálogo, más allá de la conversación entre grupos con diferentes perspectivas acerca de un mismo asunto, o como el medio para resolver problemas, negociar, reflexionar sobre un tema o tomar decisiones, como es visto por otros autores (Cadavid y Pereira, 2011), se interpreta en este estudio como un modelo particular de comunicación que se asume como un proceso horizontal y de construcción de sentidos y significados, en el que no solo se transmite información de un punto a otro (Cadavid y Pereira, 2011), sino que es una forma más directa y poderosa de comunicar (Hamelink como se citó en Cadavid y Pereira, 2011).

El diálogo es fundamental, ya que a través de este “las comunidades pueden identificar sus problemas y decir qué hacer para superarlos” (Jacobson y Kolluri como se citaron en Cadavid y Pereira, 2011), por ello fue un componente esencial durante los talleres, tanto en el diagnóstico como en el análisis y construcción de las propuestas. De ahí que el diálogo sea el primer paso para la acción colectiva, donde “los miembros de una comunidad emprenden acciones grupales para resolver un

problema común" (Figuroa et al. como se citaron en Cadavid y Pereira, 2011, p. 120). Y si bien la investigación no llegó hasta la ejecución de las propuestas, pretendía que los proyectos tuviesen herramientas básicas para ello, además de propiciar el espacio para el reconocimiento propio y del otro, el cual es el punto de partida.

Así pues, el diálogo se convierte en un medio para la democracia deliberativa que permite a los ciudadanos construir el concepto de comunidad y razón pública (Kim y Kim como se citaron en Cadavid y Pereira, 2011), al tiempo que es el intermediario para que "la participación sea el motor del desarrollo, pues permite que diferentes voces sean escuchadas" (Jacobson y Kolluri como se citaron en Cadavid y Pereira, 2011, pp. 120-121).

En consecuencia, la palabra es un puente entre dos personas, donde cada uno de los extremos depende de alguien diferente, siendo la palabra el territorio compartido tanto para el hablante, como para el interlocutor (Bahktin como se citó en Cadavid y Pereira, 2011). Aunque realmente el significado no está en la palabra utilizada por el hablante, ni en la audiencia que lee o escucha, sino en el diálogo entre los hablantes, pues el diálogo no es un intercambio de ideas, sino una red de significados en la que los hablantes utilizan palabras con múltiples intenciones y diversas connotaciones (Cadavid y Pereira, 2011), y en la que la interacción puede tener un potencial emancipatorio (DeTurk como se citó en Cadavid y Pereira, 2011), así el encuentro en el diálogo a través de la palabra genera nuevas ideas que se pueden convertir en acciones. Por ello, tanto el diagnóstico, como la formulación de las propuestas fueron actividades desarrolladas en talleres donde los participantes tuvieron la voz protagonista.

Fue así como el DRP se implementó en el primer taller como una de las herramientas de recolección de información colectiva para la construcción de una propuesta participativa.

Este taller se realizó con cada uno de los proyectos una vez se identificaron y escogieron, con el propósito de conocer sus problemáticas, necesidades, prioridades, intereses, saberes, su autopercepción como proyecto, los puntos de encuentro con los demás proyectos del cerro y sus propuestas de trabajo articulado.

Las entrevistas semiestructuradas fueron fundamentales para la preparación del taller, ya que permitieron identificar posibles puntos de encuentro y direccionar las preguntas y la dinámica. Asistieron representantes de cada equipo, quienes estaban involucrados en los procesos actuales de los proyectos y vinculados de alguna manera a los otros dos. Los espacios de encuentro fueron zonas de trabajo de cada uno de los grupos.

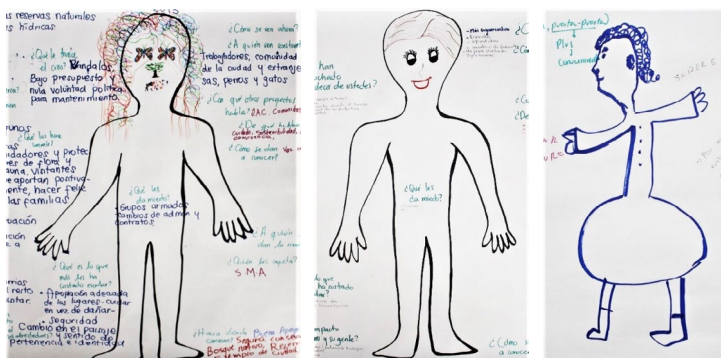
El DRP se realizó a través del dibujo de un cuerpo que realizó cada equipo en un pliego de cartulina. Este dibujo debía evidenciar las características físicas, las principales cualidades del proyecto y sus relaciones con su entorno. A partir de las partes del cuerpo, se desarrollaron unas preguntas para caracterizar el proyecto e identificar fortalezas, debilidades, problemas, formas de relacionamiento, entre otros aspectos. Por ejemplo, en los ojos se les preguntó: ¿cómo se ven ahora y a futuro?; en la boca: ¿con qué otros proyectos hablan y de qué hablan?; en los oídos: ¿qué han escuchado decir de ustedes?; en los brazos: ¿qué problemas cargan?; en las manos: ¿qué hacen con las manos?, ¿a quién le dan la mano? y ¿quién les ayuda?; en el estómago: ¿qué les da miedo?; en las piernas: ¿qué es lo que más les ha costado escalar?; en los pies: ¿qué impacto generan sus huellas en el cerro y su gente?

Si bien los tres talleres tuvieron el mismo formato, cada uno contó con diferentes dinámicas, debido al número de personas que asistieron, sus conocimientos sobre el proyecto y su rol en la organización.

Cada proyecto debía darle identidad al cuerpo que graficara. El JC no se identificó con unas características físicas

convencionales ni con un sexo, se representó principalmente con elementos de la naturaleza, evocando la biodiversidad del territorio, en el que se ubican los ojos como mariposas, la nariz como un árbol y la boca como un megáfono. Específicamente, en este taller se resaltaron los cambios físicos del cerro, la mayor apropiación de la comunidad y cómo este aspecto podría fortalecerse aún más, siendo también esta misma una estrategia para salvaguardar el espacio en sus diferentes dimensiones: de invasiones, afectación a la biodiversidad y a las zonas arqueológicas (ver Imagen 1).

**Imagen 1** De izquierda a derecha: Jardín Circunvalar, ASFACOM, Corporación Huerta Agroecológica Jardín



Fuente: fotografías propiedad de los investigadores. Dibujos elaborados por los participantes del primer taller (fotografía de DRP).

La ASFACOM tampoco se identificó con un género, pero, al igual que el proyecto del JC y la Corporación Huerta Agroecológica Jardín, se reconoció con menos de cinco años (los que tiene desde su creación). De este encuentro se resaltan dos elementos: primero, el asombro de las dos participantes al ver reflejado en el papel todo lo que había pasado en los

últimos años con el proyecto y hasta dónde habían logrado llevarlo; segundo, el reconocimiento de los otros proyectos como reales aliados, con quienes podrían dinamizar algunas de las actividades que hacen actualmente e imaginarse planes a futuro en colectividad.

Y, por último, la Corporación Huerta Agroecológica Jardín se identificó como una mujer, porque desde sus inicios las mujeres son quienes se han empoderado de los procesos. Lo peculiar de este proyecto es que tuvo algunos años de inactividad y apenas en 2019 llegaron nuevas personas con la intención de reactivarlo, beneficiar a sus miembros y buscar la autosostenibilidad. Aquí es importante resaltar que durante todo este tiempo la gestión y planeación de las huertas estuvo a cargo de Salva Terra, que poco tuvo en cuenta a las huertas y a los miembros de la corporación para tomar decisiones.

Se buscó identificar fortalezas y debilidades que tuvieran en común las respuestas de cada grupo o las que tuvieran relación. Luego se organizaron y agruparon en la Tabla 1.

El DRP fue así un medio para generar en los miembros de los proyectos el análisis, la reflexión y evaluación de sus fortalezas y debilidades, lo que a su vez les permitió tener un panorama más claro e incluso otros panoramas con los cuales pueden tomar decisiones más oportunas y argumentadas. Entonces, la información, más que resumirse en datos, se refleja en propuestas pensadas desde el "nosotros", resultado de una construcción colectiva que puede hacer posible una transformación social (Rocha, 2016).

Respecto a la investigadora, si bien de su rol dependió el desarrollo del estudio, sus aportes fueron desde lo teórico, metodológico y experiencias previas, además de contextualizar y problematizar las dificultades y necesidades de los proyectos del cerro, pero realmente de los participantes dependió el proceso de la investigación y dependerá la pertinencia y permanencia de la propuesta que resultó de la investigación,

**Tabla 1 Fortalezas y debilidades comunes de los tres proyectos**

FORTALEZAS	DEBILIDADES
Han tenido un proceso de formación continuo y se han apropiado de sus conocimientos.	Tienen falencias en la administración de cada organización y su proyección. No hay claridad en la sostenibilidad de los proyectos. No tienen espacios propios para el encuentro. Hay deficiencias en el personal a causa del presupuesto.
Continuidad de los procesos.	Dependencia de la administración local vigente y de aliados.
Reputación y reconocimiento, superando estigmas y prejuicios tanto en el barrio como en la ciudad.	Falta de planeación tanto en la comunicación interna como externa. Carencia de divulgación de estas propuestas en la ciudad.
Dan identidad y sentido de pertenencia al territorio.	Seguridad y control de invasiones*.
Cuidado conjunto del territorio.	Cuidado del territorio cuando no hay contratación.

\*Esta debilidad fue añadida en el segundo taller a consideración del grupo de participantes.

Fuente: elaboración propia.

ya que fue construida desde la autopercepción, sus prácticas sociales e individuales, sus culturas e identidades, lo cual permite que dialoguen de manera crítica los aportes de la ciencia y del saber popular, con el propósito de crear una propuesta desde y para la comunidad (Durston y Miranda, 2002).



## Un segundo momento: puntos de encuentro y acuerdos de trabajo en red

Después del DRP, cada uno de los participantes de los tres talleres presentó al menos una idea de posible propuesta de articulación, diferente a las estrategias que se estuviesen implementando. Posteriormente, se clasificaron en cuatro ejes temáticos, que a su vez reflejan los puntos de encuentro de los tres proyectos: agroturismo, integración-cooperación, mercadeo y comunicación. Al organizarlas, quedaron finalmente 21 propuestas.

El segundo taller se convirtió en un espacio para el diálogo, el reconocimiento del otro y la construcción de propuestas a partir de fortalezas y debilidades en común. En este encuentro estuvieron presentes representantes de los tres proyectos, que, aunque ya se conocían porque han vivido durante muchos años en el barrio y han compartido actividades en el cerro, no identificaban claramente todas las actividades y alcances de sus proyectos, y sus roles en estos.

Se identificó que los miembros del taller hasta aquel momento no sabían que, al estar en el mismo territorio y trabajar en temas similares, tenían algunos problemas en común y, por ende, propuestas colectivas para desarrollar. Si bien inicialmente podrían ser ideas con algunos inconvenientes o inviables, durante el diálogo y gracias a los diversos saberes de los participantes surgieron posibles soluciones y alternativas.

Por ejemplo, una de las propuestas planteaba hacer recorridos pedagógicos para el fortalecimiento de las huertas y del cultivo de fique. Al debatirla en grupo, los demás propusieron unirla con la de ubicar un toldo de ventas fijo cerca al ecoparque del barrio 13 de Noviembre, ya que en las huertas o en los cultivos de fique no siempre hay personal trabajando, con el propósito de promocionar productos de la ASFACOM y de la Corporación Huerta Agroecológica Jardín durante los

recorridos, o incluso crear una marca propia para el cerro Pan de Azúcar. A su vez, se propuso que cada ocho días podrían turnarse la responsabilidad de la atención del toldo. Para el lanzamiento de la estrategia se imaginó un festival en el que la comunidad pudiera conocer los productos que venden, degustarlos, comprar promociones, a la vez que compartían tiempo en familia y conocían el talento cultural de la comuna.

Desde el comienzo del taller quedó en evidencia, como lo tiene presente Fals Borda, que en la IAP los miembros de los proyectos no son objetos de investigación, son sujetos que investigan, reflexionan, diagnostican, analizan y evalúan su realidad, ya que son quienes mejor la conocen (Rocha, 2016). Igualmente, es de resaltar la importancia y lo valioso de los saberes populares adquiridos en las experiencias, que son de igual valía que los saberes expertos. Estos conocimientos permitieron aprendizajes y construcción de soluciones. Es así como desde la subjetividad colectiva, crítica y transformativa es posible crear conocimiento basado en el diálogo (Rocha, 2016).

Antes de comenzar con las actividades del segundo taller, se socializaron los resultados de los talleres del DRP que se realizaron con cada uno de los proyectos, de donde salieron unas propuestas iniciales. Del resumen de fortalezas y debilidades comunes (ver Tabla 1) surge la iniciativa de agregar dos elementos en las debilidades: seguridad y control de invasiones, las cuales habían sido mencionadas en el DRP del JC, pero no en los otros dos proyectos. Al momento de plantearlo en este espacio de diálogo, tanto ASFACOM como la Corporación Huerta Agroecológica Jardín se reconocieron vulnerables y narraron casos particulares de cómo estos dos aspectos los han perjudicado.

Posteriormente, se agruparon los cuatro participantes en dos parejas y cada una escogió dos temas de los cuatro propuestos: agroturismo, integración-cooperación, mercadeo y comunicación. Una vez eligieron los temas, seleccionaron una

de las propuestas de la categoría y acto seguido respondieron las siguientes preguntas: ¿qué amenazas podrían tener?, ¿qué oportunidades tenían? y ¿en cuánto tiempo podrían llevarla a cabo?

Un elemento particular fue que entre las amenazas de las seis propuestas hay dos aspectos que se repiten en varias ocasiones: la comunicación y los recursos económicos. Aquí entonces es importante resaltar dos visiones de la comunicación, que podrían ser elementos base para la construcción de cualquier plan que quiera emprender proyectos individuales o grupales.

Primero, dimensionar las múltiples posibilidades que tiene lo comunicativo, como por ejemplo un "campo de conocimiento interdisciplinario y un lugar estratégico desde dónde pensar la sociedad, sus procesos, conflictos, contradicciones y crisis" (Martín-Barbero como se citó en Cadavid y Pereira, 2011, p. 9). La comunicación, vista desde "una dimensión activa, facilitadora e incluso dominante en la conformación de nuevas experiencias e imaginarios" (Cadavid y Pereira, 2011, p. 87), como una forma de abordar y transformar problemáticas desde la construcción social, con un potencial emancipador.

Y, como segundo elemento, la comunicación alternativa, una comunicación menos institucional, más comunitaria. Para ello es preciso apropiársela y comprenderla como un proceso que va de la mano de las luchas sociales, entenderla más allá de un instrumento como la radio, un periódico o un canal, y verla desde la apropiación de la gestión, la creación y el proceso comunicacional que involucra la participación comunitaria (Cadavid y Pereira, 2011). En esta línea, los proyectos agroecológicos del cerro Pan de Azúcar cuentan con un referente que se puede convertir en un gran aliado o al menos en un asesor, con experiencia en comunicación comunitaria en el mismo territorio, Ciudad Comuna (2013).

Continuando con el devenir del taller, posterior a las dos propuestas una de las parejas desarrolló una idea basada en unas preguntas formuladas a partir del DRP de cada uno de los proyectos y planteadas por la tallerista sobre los públicos del cerro. La otra pareja desarrolló otra propuesta desde cero, a partir de la necesidad que se planteó en este encuentro: ¿qué podrían hacer por la seguridad? Finalmente, cada pareja expuso sus respuestas y durante la socialización la otra pareja pudo retroalimentarla, lo cual permitió modificar lo pensado y finalmente unir, reconstruir y crear nuevas propuestas. Esta actividad generó dos nuevas categorías, que se sumaron a las cuatro que se tenían inicialmente: seguridad y formación de públicos. Al terminar la dinámica, por votación se escogió el orden de prioridad de ejecución de estas seis propuestas. En total, todo el proceso tuvo 23 propuestas agrupadas en seis ejes temáticos, cada uno con una propuesta priorizada (ver Tabla 2).

Al ver las propuestas en su conjunto y analizar los resultados de los talleres, lo que permitió la comunicación a través del diálogo durante los encuentros fue el reconocimiento de diversos factores sociales importantes. Por ejemplo, reconocer el saber del otro y la posibilidad de contar con un aliado; recordar que algunas de las necesidades de los proyectos son similares y que otras pueden ser suplidas con la ayuda técnica, administrativa o estratégica de los otros proyectos; tener la posibilidad de visibilizarse en un mismo territorio; poder compartir intereses comunes como la apropiación del espacio por parte de la comunidad y la necesidad de mayores aprendizajes de la vida de ciudad.

Como lo sugiere Boaventura de Sousa Santos, es importante que los movimientos y organizaciones sociales se identifiquen por sus propias construcciones conceptuales, que les permita cuestionarse, problematizar, pero a la vez buscar nexos, comparar y visibilizarse (Rocha, 2016). Para concluir el apartado, se plantea esta pregunta: ¿por qué articularse? La

**Tabla 2** Ejes temáticos y propuestas en orden de priorización

TEMAS	PROPUESTAS
Agroturismo	Recorridos pedagógicos que se ofrezcan dentro de paquetes de turismo, fomentando las visitas al cerro y el aprendizaje del cultivo de fique y huertas agroecológicas. Como recorridos estilo "Panaca"[1], mostrando el proceso del cultivo del fique. En este punto se trabajó desde el año pasado, lo que buscan es fortalecerlo.
Formación de públicos	Semillero de niños entre 8 y 12 años donde se traten temas de los cultivos, huertas, biodiversidad del cerro, cuidado del medio ambiente y patrimonio arqueológico. Creen que esta población es vital, ya que serán los próximos guardianes del cerro.
Seguridad	Fortalecer la vigilancia de la Reserva Forestal Nacional del Río Nare con constante monitoreo policial y acompañamiento de guardabosque.
Comunicación	Comunicador de los proyectos: interno y externo.
Integración-Cooperación	Ser aliados en la gestión de proyectos y convenios.
Mercadeo	Tener un espacio fijo para mostrar los productos y servicios. Ser más visibles para los turistas y la comunidad. Por ejemplo en Tinajas, donde hay una línea directa del Metro que llega hasta allí.

Fuente: elaboración propia.

respuesta está acorde con las definiciones planteadas por los participantes durante el segundo taller y sería para construir *territorio*: "tejido social con la comunidad alrededor del cerro Pan de Azúcar". Y para *trabajar en red*: "unir las ideas y propuestas, fuerzas y estrategias, a un objetivo o bien común para mejorar el bienestar".

## Propuesta de ruta para su aplicación

Finalmente, se formuló una ruta de trabajo para implementar las propuestas construidas en los talleres, como un posible camino para articular los proyectos agroecológicos del cerro. Es esta una guía flexible que tiene el objetivo de ser apropiada y modificada, pues todo el proceso es un producto en construcción y son los proyectos los líderes de su propio plan.

La metodología planteada fue la siguiente:

1. Los participantes de los talleres en la investigación comparten la experiencia de los dos encuentros con el resto de los integrantes de sus proyectos, y se registran los comentarios y apreciaciones que se presenten durante la socialización.
2. Se leen las propuestas que resultaron de todo el proceso de la investigación y se elige una por la que todos quieran apostar, y consideren es la que más puede aportar a sus procesos actuales.
3. Grupalmente se planea cómo la podrían llevar a cabo, se identifican cuáles serían los beneficios para cada proyecto, qué recursos necesitarían, cuánto tiempo, cuáles podrían ser sus aliados, cómo enfrentar posibles complicaciones y cuál sería la meta. Es importante recordar que las propuestas son de articulación, por ello, el fin es que la propuesta elegida beneficie a todos.
4. Encuentro de todos los miembros de los tres proyectos. Si bien una de las dificultades durante la investigación fue encontrar espacios y tiempos comunes, es ideal que se genere un encuentro en el que estén presentes todos los integrantes de las organizaciones (este solo se llevaría a cabo una vez), ya que las siguientes reuniones solo serán entre los representantes que se asignen de cada grupo. Es oportuno que todos los miembros de las organizacio-

nes reconozcan a sus nuevos aliados, generen vínculos e identifiquen posibles formas de articulación. Para dicho encuentro, cada organización deberá preparar una presentación en la que exponga qué hace y cómo lo hace, qué cree que tiene en común con los otros dos proyectos y, finalmente, exponer la propuesta que escogieron y explicar cómo la planearon.

5. Entre todos escogen a qué propuesta darán prioridad y quiénes serán los representantes de cada proyecto. En la planeación debe haber claridad sobre las fechas de encuentro, de entrega y finalización del proyecto, igualmente los días en los que se hará la evaluación y retroalimentación del proceso.

## Conclusiones y aprendizajes

La investigación permitió corroborar nuevamente cómo la comunicación, siendo transversal a todos los procesos sociales, es un eje rector de cualquier proyecto social y que su ausencia significa la pérdida del potencial y alcance de muchos procesos. También demostró cómo la comunicación entre los proyectos agroecológicos del cerro posibilitó el reconocimiento del otro. Este fue el primer paso para la construcción de un trabajo colectivo en red que buscaba fortalecer todos los procesos.

Es urgente una comunicación alternativa al servicio de las necesidades de la comunidad, entendiendo que desde enfoques como la comunicación para el cambio social se facilitan dinámicas de participación como el diálogo horizontal, con el cual es factible gestar procesos de transformación, fortalecimiento de redes y reivindicación de identidades, especialmente en casos como el JC, donde el contexto presenta particularidades que implican repensar las formas de comunicar, como lo es la falta de acceso a conectividad a internet, los pocos espacios públicos

para el encuentro y el debate, el bajo acceso a servicios como educación, salud, recreación, entre otros.

Los diferentes enfoques y comprensiones de la comunicación, aquellos menos reconocidos que la comunicación organizacional, son tan amplios y convergen en tantos puntos con otras áreas de las ciencias sociales y humanas (las cuales a su vez poco identifican en la comunicación un área del conocimiento como par desde el saber para la transformación) que pueden generar grandes aportes a problemáticas sociales y reflexiones en torno a estas. En el caso de los proyectos del cerro, que no referenciaban inicialmente la comunicación como un aspecto primordial, fue valioso el proceso de reconocimiento del amplio espectro de posibilidades de esta área, pero a su vez se identificó que es necesario un proceso más extenso de formación, para la comprensión de las diversas aplicaciones de la comunicación en las diferentes actividades que cada proyecto ejecuta y que podrían desarrollar en colectividad.

En tiempos de pandemia, cuando muchos procesos de los proyectos se modificaron o tuvieron que ser replanteados y arrancar desde cero, sobresalieron más las falencias que se habían identificado en el tema de comunicaciones, especialmente entendiendo que el público cercano al cerro Pan de Azúcar no tiene total acceso a conexión a internet, y, a su vez, tampoco se cuenta con las mínimas condiciones de plataformas digitales y estrategias de base para replicar sus actividades en otras redes, lo cual ha retrasado los procesos y dificultado el desarrollo, incluso el replanteamiento de los planes que se tenían para el año 2020.

La comunicación puede ser el principio y el fin para salvaguardar este territorio y su comunidad, pues el cerro Pan de Azúcar es un referente en muchos sentidos para la ciudad de Medellín desde lo patrimonial, lo arqueológico, la identidad del territorio, la biodiversidad, la riqueza de sus fuentes hídricas, la diversidad de la población, las historias de resiliencia de un



pasado violento, la oportunidad para producir y mantener la seguridad alimentaria y fortalecer procesos de formación en el cuidado del medio ambiente.

Finalmente, vale la pena recalcar que, si bien el Gobierno es uno de los principales responsables del desarrollo de las comunidades, son estas quienes más conocen su territorio y sus dinámicas, por tanto, quienes tienen más herramientas para dimensionar, construir y desarrollar proyectos. Como lo afirmó Fals Borda, los saberes populares, más allá del saber científico, son más pertinentes y situados (Rocha, 2016). Las acciones comunitarias en la ciudad pueden tener mayor incidencia y alcance que las directrices gubernamentales nacionales o regionales, ya que pueden ser más pertinentes respecto a las necesidades y problemáticas de la comunidad. En este punto es donde la academia cumple un papel fundamental, ya que puede ser el medio para fortalecer y acompañar procesos de comunidades, al tiempo que el estudiante aplica y problematiza la teoría y sus aprendizajes.

## Referencias

- Área Metropolitana del Valle de Aburrá. (2014). *Cinturon Verde Metropolitano del Valle de Aburrá*. Universidad Nacional de Colombia.
- Cadavid, A., y Pereira, J. (2011). *Comunicación, desarrollo y cambio social. Interrelaciones entre comunicación, movimientos ciudadanos y medios*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). (2015). *Una nación desplazada. Informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*. CNMH, UARIV.
- Ciudad Comuna. (2013, junio 25). *Cinturon verde generando desigualdad* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=dKQ3QwXqoNw&list=PLryN-qx-yFMRB4YxaZwDb2N0GrOM0tk0H&index=5&t=0s>

- Concejo de Medellín. (2014). *Plan de Ordenamiento Territorial del Municipio de Medellín*. Departamento Administrativo de Planeación.
- Corporación Académica Ambiental y Universidad de Antioquia. (2006). *Cerros tutelares de Medellín. Una narración visual a través de sus diferentes escenarios*. Alcaldía de Medellín.
- Cotuá, F. y Ríos, D. (2009). *Entre la quebrada Santa Elena y el Cerro Pan de Azúcar. Memoria histórica de la Comuna 8*. Alcaldía de Medellín, Secretaría de Cultura Ciudadana.
- Durston, J. y Miranda, F. (2002). *Experiencias y metodología de la investigación participativa*. Naciones Unidas.
- Empresa de Desarrollo Urbano (EDU). (2015). *Nuestra Nueva Medellín- Jardín Circunvalar*. Alcaldía de Medellín.
- Gumucio, A. (2004). El cuarto mosquetero: la comunicación para el cambio social. *Investigación y desarrollo*, 12(1), pp. 2-23.
- López, S. (2015). *Plan Maestro de Paisaje Cerro Pan de Azúcar*. Alcaldía de Medellín.
- Muñoz, M. (2006). *Cerro Pan de Azúcar. Planes de Manejo y Gestión Integral de los Cerros Tutelares de Medellín*. Secretaría del Medio Ambiente de Medellín y Universidad de Antioquia.
- Rocha, C. A. (2016). *La Investigación Acción Participativa. Una apuesta por la comunicación y la transformación social*. Corporación Universitaria Minuto de Dios.



Universidad Pontificia Bolivariana

## SU OPINIÓN



Para la Editorial UPB es muy importante ofrecerle un excelente producto. La información que nos suministre acerca de la calidad de nuestras publicaciones será muy valiosa en el proceso de mejoramiento que realizamos. Para darnos su opinión, comuníquese a través de la línea (57-4) 354 4565 o vía correo electrónico a [editorial@upb.edu.co](mailto:editorial@upb.edu.co). Por favor, adjunte datos como el título y la fecha de publicación, su nombre, correo electrónico y número telefónico.

Esta obra se publicó en versión digital  
en el mes de junio de 2023.

# Comunicación



Esta compilación de ejercicios de investigación de los estudiantes de comunicación social de la Universidad Pontificia Bolivariana, es una muestra de los intereses de investigación actuales en este campo del conocimiento.

De tal manera, los 11 trabajos que se presentan, abordan el ejercicio y caminos de construcción de piezas periodísticas; los productos e industrias culturales como forma de expresión en la que se pueden rastrear mensajes y, a la vez, en que facilitan la visibilidad y la catarsis; y finalmente, se evidencia el potencial de la comunicación como herramienta para la construcción de comunidad, ciudadanía y bienestar. Así, el contenido es acorde con la perspectiva integral que, de la Comunicación, tiene la UPB.



Universidad  
Pontificia  
Bolivariana

