

EL MUNDO ES DE LOS VIVOS: MIEDO, DESCONFIANZA Y LA CONSTRUCCIÓN DEL ORDEN SOCIAL COLOMBIANO

Nick Morgan
Newcastle University, UK
Nicholas.Morgan@newcastle.ac.uk

Este artículo se propone analizar ciertas representaciones de la sociedad colombiana desde la perspectiva de la hegemonía. Ahora bien, al hablar de este tema en el contexto colombiano hay que tener en cuenta que a veces se ha sugerido que Colombia es un país donde nunca ha existido una “verdadera hegemonía”, lo cual nos lleva a preguntar por lo que se quiere decir cuando se utiliza el término. En primer lugar, entonces, cabe señalar que la hegemonía, por lo menos en un primer acercamiento al concepto, describe la situación que existe en una sociedad en la que los grupos sociales dominantes han asegurado cierto grado de legitimidad para su dominio, es decir, cierto grado de reconocimiento de su derecho a mandar. Esto se logra de varias maneras, pero en el esquema gramsciano, que tanta influencia ha tenido en los estudios culturales, se supone que la hegemonía se afianza mediante el uso de una mezcla de violencia y de persuasión para conseguir el consentimiento, pasivo o activo, de un número significativo de los que podríamos nombrar, con una notable imprecisión, los “gobernados”. Por lo tanto, la pretensión de que en Colombia no hay ni ha habido hegemonía implica que la muy debatida debilidad del

Este artículo enfoca el problema de cómo aplicar el concepto de hegemonía en el contexto colombiano. Contra los que pretenden que Colombia es un Estado en el que la hegemonía como tal nunca ha existido, argumenta que la continuidad de las formaciones sociales que en su conjunto constituyen lo que hoy reconocemos como “Colombia” sugiere que alguna forma de hegemonía, de hecho, existe. Sin embargo, el tipo de hegemonía que se contempla aquí no depende tanto de la legitimación discursiva del orden existente como de la constitución afectiva de los sujetos sociales. En otras palabras, mientras que muchos colombianos claramente cuestionan la legitimidad del Estado nacional y sus instituciones, sus inversiones afectivas en el terreno socio-cultural desempeñan un papel importante en la reproducción de cierto tipo de orden social. El artículo utiliza el caso de la película *El carro* para investigar este tipo de imaginario y pensar sobre sus consecuencias. En particular, destaca la
Recepción: 10 de febrero de 2007
Aceptación: 18 de marzo de 2007

N. Morgan. El mundo es de los vivos...
Estudios 16:31 (enero-junio 2008): 85-109

Estado colombiano, los brotes frecuentes de violencia que tanto han marcado la historia del país, y la presencia persistente de poderes paraestatales han impedido la construcción de un consenso entre los colombianos sobre la legitimidad del orden sociopolítico en el que participan.

En otras palabras, lo que podríamos llamar la leyenda negra de Colombia, que hace unos años suscitaba referencias casi obligatorias en las conferencias de estudios latinoamericanos a la posible “colombianización” de la región, como si todos pudiéramos entender de inmediato las implicaciones del término, cuestiona la validez del concepto para un análisis de la realidad social colombiana. Esta visión tremendista coexiste con una perspectiva opuesta, predominante sobre todo en ciertas vertientes de la ciencia política e igual de exagerada. Ésta es la tendencia de presentar a Colombia como una de las democracias más exitosas de la región, interpretación que en poco se diferencia de la propaganda difundida por los gobiernos de turno. En este tipo de análisis no se habla, por cierto, en términos de hegemonía, ya que se presupone la legitimidad del sistema democrático, una apreciación que resalta los mecanismos puramente formales de la democracia e ignora la poca credibilidad del orden político imperante. Lo que sobresale a diario en Colombia, sin embargo, es precisamente la falta de legitimidad de la política, entendida como el conjunto de proyectos colectivos para la transformación de la sociedad. Y para no entrar en polémica en este punto con Malcolm Deas, el Pangloss del *establishment* colombiano, al afirmar esto no me baso en un análisis “objetivo” de las instituciones nacionales o del Estado sino en las actitudes de los

manera en que se utiliza un grupo específico, la clase media urbana, para representar la comunidad nacional. Esta representación de lo nacional dice mucho sobre las maneras en que el paisaje sociopolítico de la Colombia urbana se vive y se comprende y sugiere algunas de las maneras en que el concepto de la hegemonía tiene que ser adaptado si va a seguir funcionando como herramienta analítica.

Palabras clave: Hegemonía, nación, *El carro*, Luis Orjuela, clase media colombiana, cine colombiano.

El mundo es de los vivos: *Fear, Distrust, and the Construction of the Social World in Colombia.*

This article focuses on the problem of applying the concept of hegemony to Colombia. Against those who might claim that Colombia is a state in which hegemony as such has never existed, it argues that the continuity of the social formations which we generally know as “Colombia” suggests that some form of hegemony does, in fact, exist. Rather than depending on what we might think of as the discursive legitimation of the existing order, however, hegemony as envisaged here revolves around the affective constitution of social subjects. In other words, while many Colombians clearly question

colombianos mismos. Después de todo, en las encuestas que se han hecho sobre la calidad de la democracia y las instituciones nacionales resulta claro que para la mayoría de los colombianos su país es un lugar donde hay leyes pero no hay justicia (como dice el dicho popular, “la ley es para los de ruana”)¹. El Estado puede imponerse —hasta cierto punto, por lo menos— mediante la violencia, sea estatal o paraestatal, pero en ciertas áreas fundamentales carece de legitimidad entre los habitantes del territorio colombiano. En este sentido la crítica de la aplicación del término hegemonía al caso colombiano es acertada, ya que el actual “estado de las cosas” pareciera no ofrecer lo suficiente a la mayoría de los colombianos para que lo reconozcan y lo apoyen de forma activa.

Aun así, hay que tener en cuenta que a pesar de la impresión creada por ciertos analistas de que Colombia es una entidad caótica, prácticamente ingobernable, lo cierto es que sigue reproduciéndose de forma más o menos reconocible. A pesar de las erupciones violentas, a pesar de la debilidad de las instituciones, a pesar de la falta de credibilidad de la llamada “clase política”, las jerarquías y estructuras sociales son notablemente estables, para no decir rígidas. Lo cual no equivale, por cierto, a decir que “Colombia” sea una entidad que no cambia, pero sí sugiere que además de todas las fuerzas centrífugas que tan frecuentemente se nombran al hablar del caso colombiano, hay otras que sirven para apuntalar este orden socio-político y cultural. La pregunta entonces sería ¿cómo se reproduce este “estado de las cosas”, esta “hegemonía”, y qué papel desempeña en ella la categoría de cultura?

the legitimacy of the national state and its institutions, their understanding of the social world, and affective investments there in, play a major role in the reproduction of a particular kind of social order. The article uses the case of the film *El carro* to investigate this social imaginary and its consequences. In particular, it notes the way in which a specific group, the urban middle class, is used to represent national community. This representation of the national is indicative of the ways in which the socio-political landscape of urban Colombia is lived and understood, and helps to suggest some of the ways in which the concept of hegemony needs to be adapted in order for it to continue to function as an analytical tool.

Key Words: Hegemony, Nation, *El carro*, Luis Orjuela, Colombian Middle Class, Colombian Film.

En el espacio reducido de este ensayo es imposible hacer más que bosquejar unos caminos hacia la respuesta a tales preguntas. Sin embargo, cabe subrayar que la manera en que propongo entender la hegemonía, debe mucho a los planteamientos de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe. Su énfasis en la construcción discursiva de las identidades políticas, en el papel de la negatividad en la articulación de antagonismos y en la relación entre la hegemonía y la producción de una idea de ‘totalidad’ ausente es muy útil cuando se trata de entender la reproducción del orden social colombiano. Pero me parece que su esquema no es suficiente en sí, ya que a pesar de su exploración brillante de la topología de los discursos políticos se basa en una teoría de la comunicación que no puede dar cuenta de por qué ciertas articulaciones y no otras alcanzan una posición hegemónica en una coyuntura dada. Además, enfatiza las maneras en que se construyen identidades y sujetos políticos que “se asumen” de forma más o menos consciente, por lo menos en la medida en que se entienden como actitudes claramente *políticas*. En este trabajo, en contraste, voy a sugerir que el poder político en Colombia se construye y se afianza no tanto en el plano de la producción de proyectos e identidades políticos conscientes —lo que Chantal Mouffe llama “lo político”— sino en el ámbito de la sedimentación sociocultural que la misma autora llama “lo social”². Esta “sedimentación” sociocultural tiene efectos profundos en todos los niveles de la vida política colombiana, cuyas dinámicas no dependen exclusivamente de la articulación de los discursos políticos.

En el caso de Colombia la estratificación sociopolítica no es sólo el producto de los proyectos que activamente intentan hegemonizar el campo cultural nacional, ganando adeptos y promoviendo programas. Es también el resultado de la suma de una serie de elecciones estratégicas tomadas en función de lo que se ha llamado la *competencia mestiza*, término que designa la capacidad de los colombianos de moverse dentro del complejo entramado socio-racial que históricamente ha dividido la sociedad en “castas” (Cunin, 2003: 105; Castro-Gómez: 2006). Pero éstas no son las elecciones racionales, fruto de un transparente y no problemático interés, de alguna versión sociológica del mítico *homo economicus*, sino las intervenciones en el campo sociocultural de sujetos fragmentados, afectivos, productos de un orden imaginario particular. Estas intervenciones pueden ser, por cierto, elecciones que se toman después de una deliberación consciente, pero igualmente pueden tener

poco que ver con la idea de elección, sino resultar automáticamente de “hacer lo natural”. Los prejuicios que estructuran lo que Bourdieu llamaba el “inconsciente cultural”, las interpelaciones discursivas que nos asedian a diario con su carga sentimental, y los debates llevados a cabo en el terreno de la razón instrumental, todos intervienen en los intentos actuales de conseguir, mantener o contestar el poder en el país. Incluso los sujetos políticos que conscientemente tratan de impulsar un proyecto político hegemónico no pueden sino entenderse en función de un contexto parcialmente “interiorizado” o, si se quiere ser más preciso, desde la perspectiva de la inmanencia.

Así las cosas, lo que me interesa aquí es el papel desempeñado por las inversiones afectivas que constituyen lo que podríamos llamar el paisaje afectivo en el que se mueven los colombianos. En este sentido, quiero tomar como punto de referencia privilegiado las emociones suscitadas por la idea de la nación. Esto es particularmente importante porque en años recientes, las representaciones sistemáticas hechas de la “realidad nacional” por los medios de comunicación han sido marcadas por el retorno de cierta retórica nacionalista, asociada con pero no privativa del “uribismo”. La idea de la nación como eje central de la subjetividad política, fuente de lealtad y límite de la comunidad, ha sido promovida hasta en las campañas publicitarias más banales³. Es un discurso que despliega el nacionalismo en un momento de crisis para demostrar, mediante la construcción de una serie de relaciones de equivalencia, que todos somos iguales —*en este sentido por lo menos*. Su retórica afectiva busca intervenir en el campo sociocultural colombiano, un espacio notoriamente heterogéneo, para “nacionalizar” los intereses privados de la llamada “clase política”.

Para tener éxito, sin embargo, este tipo de discursividad tiene que impactar en el “sentido común” colombiano, que de por sí desempeña un papel fundamental no sólo en la reproducción social sino también en la articulación de nuevos proyectos. Al hablar del “sentido común” me refiero al concepto gramsciano que designa el conjunto de creencias y actitudes establecidas que predominan en la conciencia de los “subalternos”, aquel “agregado caótico de concepciones disímiles”, que equivale a algo así como lo que “todo el mundo sabe” sobre una gama muy amplia de temas. Esto no es precisamente el “inconsciente cultural” de Bourdieu, ya que se refiere también a creencias que se expresan de forma consciente, pero hay una notable afinidad entre los dos

conceptos. De nuevo, la implicación es que los procesos que contribuyen a la dominación política y socio-cultural en Colombia funcionan tanto al nivel de lo que expresamos conscientemente como parte de “nuestros valores” como en lo que nos parece tan evidente que ya ni siquiera lo podemos identificar. En este último sentido, me refiero a fenómenos del orden de lo que ciertas personas sienten en el cuerpo al cruzar la calle para no tener que pasar al lado de un indigente⁴.

En este trabajo, necesariamente limitado, quiero analizar un ejemplo mínimo de la producción cultural colombiana para describir algunos rasgos de esta dimensión de lo sociopolítico. Se trata de *El carro* (Luis Orjuela), una película que se estrenó en el 2003. A diferencia del estatus icónico y ubicuidad del cine de Hollywood, el cine colombiano ha estado marcado por la precariedad y la acogida errática de sus productos entre el público nacional. Alguna vez el director colombiano Luis Ospina dijo que “en Colombia no hay cine, hay películas”. Aun así, ciertas películas como *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera) o *La gente de la universal* (Felipe Aljure), ambas estrenadas en 1993, tuvieron en su momento un reconocimiento importante entre los colombianos, mientras que últimamente, con películas como *Perder es cuestión de método* (Sergio Cabrera) o *Soñar no cuesta nada* (Rodrigo Triana), hay señales de cierta ebullición en el campo. A finales del 2006, por ejemplo, salieron cuatro películas nacionales en las pantallas del país: *Al final del espectro* (Juan Felipe Orozco), *Dios los junta y ellos se separan* (Jairo Eduardo Carrillo y Harold Trompetero), *El sueño colombiano* (Felipe Aljure) y *Las cartas del gordo* (Dago García y Juan Carlos Vásquez).

Aunque el cine colombiano no tiene el impacto cultural de fenómenos de consumo masivo como las telenovelas, es de interés particular porque a menudo produce obras que parecen ser motivadas por una clara intención de reclamar el derecho de representarse, por una parte como reacción ante las caricaturas de lo colombiano que aparecen con cierta regularidad en el cine estadounidense y, por otra como resultado de un afán de describir y definir los límites de lo nacional. La propaganda que acompañaba el estreno de *Las cartas del gordo*, por ejemplo, decía que era “una película sobre el tipo de cosas que nos gustan a los colombianos”. Las demandas emocionales de este tipo de interpelación —en la que la afectividad del sujeto particular se relaciona “automáticamente” con el marco de la “comunidad nacional”— son evidentes.

El carro ciertamente encarna este afán de retratar lo nacional. Invita a los colombianos a reconocerse a sí mismos, al recrear de forma irónica, pero también complaciente, la vida cotidiana de cierta Colombia de “clase media baja”. Nos ubica en el mismo mundo que nutre la comedia costumbrista de Andrés López en su *show* “Pelota de letras”, que después de un arrollador éxito taquillero en los teatros del país se ha convertido en un fenómeno en el mercado nacional de DVD⁵. El hecho de que se nos invita a reírnos de “nosotros mismos” —pero siempre “con cariño”— es, en realidad, una invitación a participar en la creación de una mitología nacional basada en el mutuo reconocimiento de una serie de tipos culturales.

La película, entonces, establece la nación como marco implícito de interpretación. Dentro de este marco hay elementos que naturalizan algo que por el momento voy a llamar el orden social establecido, y otros que entran en pugna con cualquier intento de normalizar este mismo orden. Esto, desde luego, es una simplificación, ya que cualquier intervención en el campo cultural se hace en un terreno heterogéneo donde coexisten varios proyectos que buscan ordenar y jerarquizar este “caos”. Desde la perspectiva de la hegemonía, por lo tanto, hablar del orden establecido es sencillamente una manera de referirse al relativo equilibrio que resulta de la lucha y negociación entre estas fuerzas. Y de ahí surgen múltiples ejes de tensión. Ante la sedimentación de la historia, por ejemplo, hay tendencias que podrían entenderse, para emplear la terminología de Raymond Williams, como “dominantes” y otras como “residuales” o “emergentes”. En términos concretos, una película puede reforzar, rehacer o rechazar ciertas identificaciones y convalidar u oponerse a ciertos valores. Pero lo hace con base en una interpelación emotiva del público: una invitación a *sentir* ciertas cosas ante los fenómenos culturales que representa. ¿Hay identificación, rechazo, diálogo? ¿Estamos hablando de una historia y de una cultura que nos une? ¿O de diferentes culturas e historias que nos dividen? De la misma manera, la construcción de un “nosotros” implica, desde luego, la creación de un “ellos”, no sólo en la pantalla sino en la imaginación del público. Por lo tanto, cabe preguntarnos por nuestras reacciones ante las posiciones de sujeto, las identidades que se ofrecen. Y en sus intentos de representar la sociedad ¿qué nos dice esta película del “sentido común” de los colombianos, sobre todo en cuanto a sus relaciones afectivas con estos “otros” y con el espacio social en el que se mueven?

Miremos, entonces, cómo estas categorías funcionan en el contexto específico de la película. *El carro*, con guión de Dago García y la gente del Arcano, es una comedia costumbrista cuyo éxito tiene que ver precisamente con su evocación de una serie de lugares comunes de la cultura colombiana. Ahora bien, en un sentido muy básico el sujeto privilegiado en este tipo de costumbrismo es el espectador, ya que de una u otra forma tiene que reconocerse en los personajes de la película. Pero no se trata de cualquier reconocimiento sino de un momento de identificación con “lo nuestro”. De hecho, lo que se busca llevar a cabo en la sala de cine es un tipo de alquimia social, la transformación de una serie de individuos, que en principio no comparten nada aparte de su condición de espectadores, en una comunidad. Y esta tarea no es tan fácil. Después de todo, en cualquier salida al cine el espectador siente la presencia de los otros miembros del público en la oscuridad, y esta experiencia a menudo tiene más que ver con la incomodidad y el enfrentamiento que con la comunión. ¿Será que en el momento de reconocernos —o si no a nosotros mismos por lo menos a nuestros vecinos— en la pantalla y compartir la risa, superaremos la conflictividad y el egoísmo de las filas, la irritación ante la presencia de estos desconocidos que llegan tarde con sus baldes de crispetas, con sus cuchicheos e hijos malcriados, con sus celulares prendidos durante la función? ¿Será que se logrará, aquí y ahora, la construcción de un “nosotros”? Y si efectivamente se logra esta identificación, ¿cuáles son las consecuencias?

Para entender la materialización de este sujeto nacional —que se supone vamos a reconocer— nos toca analizar cómo la película construye un mundo social “colombiano”. En primer lugar, *El carro* cuenta la historia de la familia Vélez, estructurada alrededor del papel desempeñado en su vida por el primer automóvil que compran, un Chevrolet *Bel Air* convertible que, según el artificio central del filme, pronto se convierte en un miembro más de la familia. Se trata de una familia bogotana de estrato tres o cuatro, es decir, de “clase media baja”⁶. Aunque no podemos decir de antemano que hay un intento de utilizar a los personajes para hacer una representación de lo nacional en el desarrollo de la narrativa, van surgiendo una serie de imágenes, representaciones y comentarios que fijan la nación como horizonte interpretativo. Se nacionaliza a los personajes, haciéndolos representativos de algo mayor —“lo colombiano”— cuya ilusoria totalidad no puede representarse sino parcialmente. Y

es en esta representación parcial que empiezan a perfilarse los contornos del imaginario social colombiano, lo cual a su vez nos permite vislumbrar lo que está en juego en la lucha por la autoridad social.

Es “nuestra” familia bogotana, entonces, y su círculo inmediato, la que llega a representar a la nación. Esto mismo, al igual que el éxito de la comedia de López, dice mucho sobre el efecto sedimentado de anteriores proyectos hegemónicos, y en particular de la estructuración jerárquica de la geografía colombiana, naturalizada por el imaginario nacional. Históricamente, Colombia siempre ha sido un Estado con un núcleo y una periferia claramente distinguibles. El centro andino ha sido la sede del poder, mientras que las zonas selváticas de la Amazonía, la Orinoquia y el Putumayo, la costa pacífica y, de forma algo distinta, la costa caribeña y la región pastusa han sido marginadas. Claro que la índole “nacional” de este imaginario es en sí una muestra del éxito relativo de los proyectos hegemónicos que construyeron lo que hoy conocemos como el estado-nación colombiano. Pero aunque el centro de gravedad de la política colombiana ha sido la zona andina, ninguna cultura regional en Colombia ha sido capaz de nacionalizarse plenamente al establecer su hegemonía sobre las demás. Las élites del núcleo pudieron ejercer su control sobre el Estado, pero no sin encontrar fuertes resistencias que limitaron el alcance de esta supremacía. Por lo tanto, la ideología oficial de la nación, piedra angular de los proyectos hegemónicos, ha tenido que negociar tanto con las diferencias regionales como con el mestizaje y la estratificación social, categorías estrechamente vinculadas. Y con el tiempo, en vez de rechazar estas diferencias, ha llegado a exigir un reconocimiento de la unidad dentro de la diversidad, una reconciliación imaginaria de las tensiones que atraviesan las formaciones sociales que comparten el territorio colombiano.

Aunque esta ideología oficial coexiste con un sentido común fuertemente jerarquizado, sobre todo en cuanto racista y elitista, y un *de facto* estado de *apartheid* informal, es únicamente mediante un reconocimiento de la diversidad, por somero que sea, que se puede empezar a construir la cadena de equivalencias que forma la categoría del “pueblo colombiano”. Por paradójico que parezca, entonces, “Colombia” se construye bajo el signo de la heterogeneidad y es en el reconocimiento de las fuertes diferencias culturales que coexisten en el territorio nacional como se logra la ilusión de la unidad. Después de todo, ¿qué es lo que podría unir a esta gente tan distinta si no su colombianidad

misma? Para lograr este propósito, sin embargo, los fenómenos culturales que ejemplifican lo nacional tienen que desempeñar una doble función. Por una parte, es precisamente su especificidad lo que los hace “típicos”, pero por otra tienen que adquirir una dimensión universal. En cuanto a la nación misma, a “Colombia”, se revela como un vacío llenado de forma retrospectiva mediante la supuesta representatividad de “sus” particularidades. No es algo que se puede representar en sí. Ni siquiera es la suma de las diferentes partes del cuerpo nacional. Es, sencillamente, aquello que hace falta para poder pensar la totalidad.

En otras palabras, aprovechando de nuevo el enfoque de Laclau, la equivalencia no es capaz de erradicar la diferencia, ni le hace falta (Laclau, 2005: 101-107). Más bien, el movimiento entre estos dos polos es una característica fundamental de un imaginario social esencialmente relacional. O sea, dependiendo de su articulación particular, lo que en un momento distingue, divide y aleja, en otro puede utilizarse para asemejar y unir. En agosto del 2006, por ejemplo, una mayoría de los lectores de la revista *Semana* votaron por el *sombrero vueltiao* costeño como el símbolo nacional por excelencia, un ejemplo claro de la manera en que lo que internamente simboliza una diferencia regional, lo que efectivamente *separa* a los costeños de los *cachacos*⁷, alcanza a representar la nación y constituye así un punto de unión. A nivel musical lo mismo podría decirse del vallenato. Mediante este proceso, entonces, cada cultura particular, construida precisamente en función de las diferencias internas, puede servir como emblema de una totalidad ausente, imposible de representar como tal⁸.

De hecho, en *El carro* se nos presenta una comunidad que ha sido idealizada conforme a cierto nacionalismo básico que forma parte del sentido común de los colombianos, en sí producto parcial de anteriores proyectos hegemónicos. Se nota, por ejemplo, un afán por evitar el tremendismo que muchos colombianos asocian con la “mala imagen” del país. Por lo tanto, no se nos presenta ni el narcotráfico ni el sicariato ni el conflicto armado —por lo menos no directamente— sino una visión cómica de una experiencia particular que quiere ser tomada como parte de algo mayor, es decir, “la cotidianidad colombiana”. El tono es más bien nostálgico, ya que se trata de contar historias que pasaron durante la adolescencia del protagonista en los años 90. Asimismo, hay una notable tendencia hacia la idealización de la comunidad

básica, tanto a nivel de familia como a nivel barrial. Cabe señalar de paso que la madre, Florina (Luly Bossa), es cartagenera, aunque los rasgos típicos de los costeños no desempeñan un papel importante en la película. Siervo (César Badillo), es el padre de familia, bajito, fenotípicamente mestizo, el típico “rolo”⁹ arribista que busca cualquier oportunidad para “chicanear”¹⁰. Esta pareja tiene tres hijos: el mayor, Óscar (Diego Cadavid), un marihuanero holgazán; Gloria (Andrea Gómez), figura opaca cuyo mayor impacto en la película viene cuando queda embarazada; y Paolita (Zaira Alejandra Valenzuela), la menor, rebelde y mimada a la vez, cuyos comentarios en *voice over* orientan la reacción del público ante los acontecimientos. El “picante” de la película es encarnado por Magali (Claudia Lozano), la seductora vecina afrocolombiana. Con respecto a este personaje, notamos de nuevo la ausencia de fricción étnica, de conflicto intercultural o de racismo abierto en la película. Magali es otro personaje más y su afro-colombianidad se limita a sus rasgos físicos. Es como si el proceso mediante el cual se usa una diferencia local —lo bogotano— para evocar la nación no aguantara la representación de otras diferencias que también son potencialmente nacionales. El grupo central de personajes es completado por Lorena (Diana Patricia Hoyos), una amiga de Paolita que sale con Óscar, y el carro mismo, bautizado Asdrúbal.

Este grupo, entonces, sirve como representación parcial de la nación. Pero ¿cómo se construye esta representatividad? La respuesta aparece en una larga lista de detalles, la mayoría banales. En términos generales, se representan prácticas y comportamientos que ejemplifican lo que (algunos de) nosotros también hacemos todos los días, sin pensarlo, sencillamente porque es “lo que se hace”. Entre ellas están, por ejemplo, las costumbres asociadas con la comida. Hay una toma en la que, al levantarse Florina de la mesa, se enfoca su plato, mostrando el arroz, las lentejas, los patacones, la carne y los fríjoles de su almuerzo. Esta “representatividad culinaria” también está presente en la referencia al sancocho que se prepara para festejar la llegada del carro a la casa o en la “fritanga” que los Vélez comen en el pueblo sabanero de Bojacá. Lo familiar está, entonces, en los hábitos de los que son como nosotros. Es, en el sentido más difuso, pero también más burdo, algo cultural. Pero detallar todos estos fenómenos de forma cariñosa para luego reclamarlos como parte de una cultura nacional ya es cargarlos de sentido político. Además, es interpelar fuertemente al espectador en el terreno de los sentimientos.

De orden semejante son las referencias a la religiosidad popular. Después de comprar el carro nuevo, Siervo se consigue la estatua de una virgen negra en una tienda de cachivaches religiosos en el centro de Bogotá, “[l]a protectora perfecta para su juguete nuevo”, como nos dice la narradora. En este momento de la película reconocemos una tensión característica entre la persistencia de las creencias tradicionales y el escepticismo hacia ellas asociado con cierta actitud modernizante en el país, oposición que podríamos entender como un ejemplo del conflicto entre tendencias “residuales”, o tradicionales, y “emergentes” en la sociedad colombiana. La película se ubica claramente del lado de esta última posición, modernizante y urbana. Pero aunque hay una actitud algo condescendiente hacia las creencias tradicionales, también hay complacencia. La implicación es que “nuestro pueblo” sigue siendo retrógrado y algo exótico en sus actitudes, pero que tales cosas todavía forman parte de “nuestra idiosincrasia” —incluso cuando en última instancia no sea tan “nuestra”. Por ejemplo, vemos un notable escepticismo hacia el nexo entre la religión popular y la oficial cuando todos van al pueblo sabanero de Bojacá para que un cura bendiga el carro en un acto de “exorcismo” después de que Siervo descubre que Óscar lo estaba utilizando para tener sexo con su novia. En palabras de la narradora, es “[c]omo si el sexo fuera pecado y una virgen pudiera borrar las consecuencias del placer”. La novena navideña, por su parte, es presentada como una forma cultural que se sigue reproduciendo más por hábito que por convicción. Pero en la mezcla de ritualidad solemne y aburrimiento irreverente lo que sobresale, sin importar nuestra actitud ante la religión o la superstición, es una serie de prácticas inconfundiblemente “nuestras”, retratadas de forma indulgente y, de nuevo, cariñosa.

El hecho de que la película enfoca las experiencias de la adolescente Paolita mientras que los comentarios emanan de su versión adulta no sólo le da un toque nostálgico a la película sino que enfatiza que la sociedad colombiana está pasando por un proceso de evolución rápida. De nuevo, esto se percibe claramente como una diferencia generacional, una división entre la modernidad y el conservatismo, aunque también es, a grandes rasgos, la diferencia entre valores urbanos y rurales y, aun más, entre los valores de los estratos socioeconómicos altos y bajos. El eje de este cambio, según la película, es la actitud de los personajes hacia el machismo. La emancipación de la mujer colombiana, incompleta pero bien encaminada, es el tema central. Este pro-

ceso de cambio, presentado como irreversible, es comentado y evaluado por nuestra narradora. Desde la perspectiva de la Paola adulta los hombres son niños: impulsivos, fanfarrones y esencialmente débiles, que siempre fingen cumplir con un código machista cuyos ideales son incapaces de encarnar.

Esta transformación cultural es ilustrada por el contraste entre las actitudes y expectativas de Paolita y su padre. Cuando cumple trece años su padre quiere enseñarle a conducir el carro, aunque se lleva la sorpresa de que ella ya sabe hacerlo. De hecho, a esta edad Paolita ya tiene un *piercing* en la nariz y una actitud abierta hacia el sexo, el tabaco y el alcohol que el código machista de su padre calificaría de inapropiada para una persona tan joven. Sin embargo, además de los comentarios de la narradora que demuestran que el paternalismo de su padre ya no la convence, lo más impactante de esta escena es el sentimentalismo nostálgico de su declaración de amor para su padre, una afectividad cuyas semejanzas con el “amor patrio” que anima la película son sugerentes:

Esa tarde le tuve que contar a mi papá que ya sabía que los niños no los traía la cigüeña, sino que se fabricaban haciendo el amor en la cama, en la sala, en la cocina y hasta en el carro. Que yo había probado el trago y el cigarrillo y me encantaban. [...] Que no quería ser como mi hermana, ni como mi hermano, ni como mi mamá ni como él. Que estaba segura de que esas conversaciones entre padres e hijas sólo funcionaban en la televisión pero no en la vida real. Que también sabía que estar cerca de él me hacía sentir segura. Y sobre todo que sabía que en el fondo de mi corazón, y así no lo entendiera, lo quería mucho, mucho.

La representatividad del mundo figurado queda establecida, entonces, mediante una serie de referencias conscientemente “culturales”, que buscan establecer una identificación afectiva entre el público y los personajes. Son costumbres típicas de cierta zona del país, fácilmente identificables como tales, y por ende capaces de representar la (imposible) totalidad nacional. Además de los detalles que establecen la representatividad de los personajes, sin embargo, la película incluye comentarios directos sobre el mundo social que ejemplifican otros aspectos del sentido común “colombiano”. Se nos presenta, *grosso modo*, un mundo bastante inhóspito donde las estrategias de supervi-

vencia implementadas por los personajes giran alrededor de la competencia por los recursos materiales escasos de una sociedad capitalista periférica. Hay una notable falta de la “seguridad ontológica” que Giddens considera tan importante en la construcción de una sociedad saludable (1984: 72-73). La película no ofrece ningún análisis ni cuestionamiento del porqué de esta situación. Sencillamente, las cosas son así, y es este sentido de lo real que sirve de brújula social e impone las reglas del juego. En estas circunstancias, por ejemplo, se vuelve urgente el tema de la economía familiar, que en última instancia se reduce a unas pocas preguntas apremiantes: *¿cómo hacer que se cuadren las cuentas?*, *¿cómo alimentar y educar a los hijos?*, *¿cómo conseguir una mínima comodidad?*, *¿cómo alcanzar un lugar digno en la escala social?*

En un mundo esencialmente competitivo, en el que prima la desconfianza en los demás, los valores más apreciados son la viveza y la prudencia. Aquí parece que efectivamente “el mundo es de los vivos”, como reza el dicho popular citado en la película. Sin embargo, parte del humor de la película reside en la manera en que se burla de estos valores en el mismo momento de notarlos. Así que el padre de un compañero de estudios de Óscar, dueño de una tienda de barrio, le dice a su hijo “aprenda a negociar, mijito, porque el día de mañana y uno le falte...”, precisamente en el momento cuando está siendo estafado por Óscar. La actitud ambigua de muchos colombianos hacia esta astucia, la llamada “malicia indígena”, aparece aquí. Mientras que la picardía de los compatriotas a veces puede parecer graciosa también se reconoce que no todos podemos encarnar el ideal de astucia y prudencia exigido por el código social y a menudo las víctimas, los “bobos”, vamos a ser precisamente “nosotros”.

Sin embargo, una sociedad marcada únicamente por esta astucia cínica, y por el fatalismo total ante el delito, no podría existir sino en un estado de naturaleza hobbesiano. Tal visión de la sociedad colombiana fue plasmada en *La gente de la universal* (Felipe Aljure, 1993), una película mucho más mordaz que *El carro*, cuya visión de la realidad contemporánea es completamente oscura. Por su parte, *El carro* comparte ciertas características de la película de Aljure, sobre todo en su representación de un mundo social donde también existe la necesidad de aparentar honradez. La película se burla constantemente de la “doble moral” de los protagonistas, especialmente en el caso de Siervo. Hay un miedo a los chismes de la comunidad, al *qué dirán*, y una tendencia hipócrita a echar discursos moralizantes para criticar a los demás. Estas características

culturales —que también se nacionalizan— se ven subvertidas por la pesada ironía de la película. Así que cuando Óscar acaba en la cárcel después del intento de robo del almacén de su amigo, las apelaciones al orgullo familiar con las que Siervo intenta avergonzar a su hijo de nada sirven, ya que se le recuerda constantemente que su declaración inicial de que “en la familia Vélez nunca ha habido ningún ladrón”, no es verdad. Pero a diferencia de los personajes de *La gente de la universal*, en última instancia es evidente que Siervo se preocupa por su familia y es capaz de hacer sacrificios para ellos, a pesar de sus posturas absurdas. A menudo es representado como una figura ridícula, pero nunca dejamos de tenerle cierto cariño.

En un contexto social donde predominan la picardía y la falta de respeto para la legalidad, muy pocos pueden considerarse moralmente superiores a los demás. Los irónicos comentarios sociales que forman una parte esencial del humor de la película se extienden hacia la comunidad nacional, fijándola definitivamente como el marco interpretativo de lo que estamos viendo. Cuando Siervo va a recoger el carro lo lleva al centro de la ciudad, donde compra la Virgen negra. Al salir de la tienda el carro ya no está. De vuelta en la casa, rabioso y humillado, arremete contra el país entero:

¡Este país es una mierda! Aquí no se puede progresar. Aquí sólo hay corruptos y ladrones. ¡Éste es un país de pícaros, de perezosos, [...] de mediocres, de oportunistas, de hidrofóbicos, de hijue...! Uno debería recoger sus cuatro chiros y alzar vuelo para otro país. Donde respeten, donde haya gente decente. [A Óscar] ¡Usted, deja de estar diciendo que sí todo el tiempo que está jugando a ser ladrón!

En su momento de dolor repite un análisis pesimista de la realidad social del país que en tales momentos es expresado por millones de colombianos mediante una variedad de dichos populares. Pero en este mismo momento se oye un pito afuera. El carro no había sido robado, sino llevado a los patios por la grúa de la policía. Los papeles estaban todavía a nombre del vecino, quien lo recogió en los patios y lo devolvió a Siervo. Ante esta coyuntura francamente inverosímil (como sujetos que existimos en medio del mundo social colombiano, ¿realmente vamos a creer que el vecino pagó la multa?), Siervo se olvida de su arenga anti-colombiana y sale a la calle gritando la frase inmortal:

“¡Viva Colombia, carajo!”. Las cosas vuelven a su sitio y de nuevo Colombia es la “patria”, el mejor de los mundos posibles, el lugar donde Siervo se siente feliz.

En efecto, este es el momento más utópico de la película. La narradora nos dice que “[c]reo que nunca habíamos sido tan felices. Y esa noche el vecindario supo compartir nuestra alegría”. Por un momento, por lo menos, se olvida de la desconfianza, se pone a un lado las envidias mezquinas y se establece una tregua en la guerra de “todos contra todos”. Las palabras de Paola nos recuerdan que la comunidad imaginada nunca había aparecido tan incluyente, tan acogedora y jamás le había provocado un sentimiento de felicidad tan completa.

En estos y otros ejemplos, la película se acerca cada vez más a una representación de un orden entendido como nacional. En este sentido, sin embargo, hay que distinguir entre las actitudes provocadas por la “nación imaginada” y el “Estado imaginado”. Por ejemplo, cuando los muchachos del barrio tienen que presentarse para el servicio militar se empieza a entender la relación de los personajes con un Estado que siempre quiere legitimarse mediante un llamado a la nación. El cinismo de la gente ante las exigencias del Estado y su aparato de “seguridad” es obvio cuando vemos una línea de jóvenes desnudos, cada uno con gafas absurdamente gruesas, intentando evadir su “deber patrio”. Y los resultados son iguales de obvios. Cuando sale Óscar y le preguntan cómo le ha ido su respuesta es “Mal, mal, me van a reclutar”. Pero la idea de “prestar servicio” es algo que Óscar no va a contemplar y de inmediato empieza a sugerir alternativas a sus padres. “Pues tocó que comprar la libreta. Yo sé quién las vende además. Si juntamos un poco de gente nos sale más barato”. De nuevo, hay una representación de una práctica cotidiana que se ha vuelto parte del sentido común colombiano, a saber, el reconocimiento de que nadie que tenga los medios para evitarlo presta servicio militar. La idea del servicio militar como deber comunitario, como compromiso social, nunca aparece. El que lo hace es desafortunado, bobo o demasiado pobre para tener alternativas. Pero en una escena reveladora Siervo adopta una actitud aparentemente patriótica ante su hijo:

Siervo: Yo presté servicio militar y nunca me pasó nada. Y me siento orgulloso de haberlo hecho.

Óscar: Pero esa era otra época, papá, ¿usted no se da cuenta de cómo son las cosas hoy en día o qué?...

Siervo: ¿Y a usted qué le está pasando?

Óscar: ¡Papá...!

Siervo: Este país está en guerra desde el día siguiente al grito de la independencia y ¿sabe por qué? Porque gente como usted vive eludiendo la responsabilidad para con la patria

Óscar: ¿Cuál patria, papá?

Siervo: ¡Ésta, que aunque le guste o no le tocó vivir! ¡Ésta, que mal que bien es donde usted es alguien, carajo!

Óscar: ¿Pero quiere que esos tipos me maten o qué, papito?

Siervo: A los bachilleres nunca los van a llevar a las zonas de combate.

Óscar: Sí, como no.

Vale la pena detenernos aquí un momento para analizar este pequeño diálogo. El orgullo que Siervo dice sentir es una característica de los colombianos que ha sido resaltada por muchos estudios, es decir, el exagerado sentimiento de orgullo patriótico que expresan en las entrevistas¹¹. En sí tal fenómeno pareciera demostrar el éxito de los proyectos hegemónicos históricos que han buscado fomentar un sentimiento de pertenencia y apego a la idea de la nación. Generalmente, sin embargo, este sentimiento es abstracto y rara vez va acompañado de una idea de responsabilidad comunitaria, como, por ejemplo, la aceptación de la necesidad de pagar impuestos. Es más bien un apego a “lo nuestro” que no se traduce en respeto por las instituciones del Estado, en las que hay poca confianza. Por lo tanto, sugiere tanto las limitaciones como el éxito de los proyectos hegemónicos históricos en Colombia.

En este respecto la actitud de Siervo, si pudiéramos tomar en serio a este “carretudo”¹², sería una excepción, ya que parece apelar a la misma noción de servicio que Raymond Williams describió como la “estructura de sentimiento” que caracterizaba la alta burguesía inglesa de los años cincuenta. Ante la actitud de su padre, la respuesta del hijo es que el país ha cambiado. En este punto aparecen las únicas referencias en la película al “conflicto armado”, el fenómeno que sugiere más que cualquier otro la no unidad de la nación. Óscar critica a su padre por no entender las realidades actuales, “cómo son las cosas hoy en día”. El público, sin embargo, entiende perfectamente que está ha-

blando de la intensificación del conflicto que marcó la década de los noventa y que todavía no ha vuelto a sus niveles anteriores de “baja intensidad”. Está hablando del miedo ante la perspectiva de encontrarse en una de las “zonas rojas” del país, de tener que enfrentarse a un “contacto” con la guerrilla, a la posibilidad de que “esos tipos” lo maten. Del miedo difuso pero demasiado real que en cualquier momento puede hacerse sentir en Colombia, entre otras cosas porque el Estado no ha sido capaz de garantizar la seguridad de sus ciudadanos. Y al no poder hacerlo pierde, por supuesto, legitimidad.

El Estado aquí aparece no como un protector o garante sino como otra fuente del miedo, brutal e insensible, ante la zozobra de los ciudadanos; como una entidad burocrática irracional, capaz de mandar a reclutas mal entrenados a combatir a la guerrilla. Por su parte, Siervo acepta la existencia de un estado de guerra en el país, pero echa la culpa de la persistencia de la violencia en la vida política colombiana —que además exagera, por cierto— a la falta de compromiso de los ciudadanos. Hay ciertos colombianos que han traicionado a la nación, y punto. No hay más análisis. Aquéllos, los “apátridas”, tienen la culpa. Esto, *grosso modo*, sería uno de los planteamientos del programa político asociado con el actual presidente Álvaro Uribe, que mediante el “estado comunitario” busca hacer que los ciudadanos acepten sus responsabilidades además de sus deberes. Sin embargo, la respuesta de Óscar es contundente: ¿cuál patria? No se siente interpelado de forma convincente por este término monolítico y se niega a reconocerse como el tipo de sujeto nacional que los proyectos hegemónicos históricos buscaban construir. En contraste, la respuesta final de Siervo utiliza la vieja superchería nacionalista de confundir la patria con familia, hogar e identidad. Da por sentado que “estar en casa” es estar en la patria. La implicación es que todo el mundo tiene que tener una patria y que uno, por lo tanto, tiene que contentarse con la que se tiene, aunque sea un desastre. De esta forma, la nacionalidad llega a ser algo así como una fatalidad, un destino irrevocable. Decir que se es alguien en la patria claramente identifica la patria como el lugar donde lo reconocen a uno, donde lo entienden, donde están los que son como nosotros. Pero el intento de aplanar todas las diferencias en nombre de la identidad nacional ignora el hecho histórico de que esta patria ha sido construida por unos mediante la exclusión de otros. La patria, por definición, es un lugar donde muchos “no son nadie”. Y, en último término, esa misma “patria” no es sino una entidad dis-

cursiva que ha sido inventada y reinventada por el Estado para justificar su existencia.

El humor de esta escena es realzado por la ironía inherente en una discusión en la que no se puede tomar en serio a ninguno de los dos. Pero a la vez, revela una de las diferencias básicas que estructuran el imaginario social colombiano, es decir, la diferencia entre el Estado y los gobernados, a menudo representado mediante la brecha entre la llamada “clase política” y los demás, comúnmente identificados como “el pueblo”. Empieza a emerger un detalle interesante aquí. Hemos visto cómo un elemento particular de la colcha de retazos nacional es utilizado para representar la nación. El público reconoce a los “rolos”, quienes conforman una parte significativa del sistema de diferencias que es la nación. Pero al reconocerse como “colombianos” también reconocen que lo que efectivamente comparten la mayoría de los colombianos de todas las regiones es la falta de credibilidad del Estado. De hecho, el escepticismo hacia el poder y una comprensión de la política como un negocio manejado por “roscas” es prácticamente universal en el territorio colombiano. En este sentido por lo menos se podría decir que es la historia la que une y la cultura la que separa a los colombianos. Es decir, lo único que comparten indiscutiblemente es una *cultura política* caracterizada por la ineficacia del Estado, la corrupción y el transaccionalismo en las relaciones políticas. Potencialmente, esto podría darles un tipo de identidad política negativa: los que no nos dejan vivir bien son los políticos corruptos.

Ésta es, sin lugar a dudas, una crítica que se oye a menudo en Colombia. Sin embargo, el “pueblo” sigue siendo una pálida criatura en el imaginario político colombiano. Sólo queda un eco muy lejano del incipiente populismo de la época de Jorge Eliécer Gaitán, cuyo famoso texto “El país político y el país nacional” traza de forma poderosa la diferencia entre la “clase política” y el “pueblo” (Gaitán: 1979). La invocación del pueblo fue una característica del discurso del M.19, el grupo guerrillero que a finales de los setenta y principios de los ochenta contaba con un apoyo significativo en las ciudades, cuyo lema era “Con el pueblo, con las armas, al poder”. Pero la retórica política que busca organizar nuestra comprensión de la sociedad en función de las dos categorías básicas de “la oligarquía” y “el pueblo” se asocia hoy día con cierto “mamertismo” trasnochado¹³. Esta imaginada identidad entre el populismo y el marxismo asocia corrientes muy diferentes, pero en el imaginario sociopolí-

tico, que siempre se inclina hacia la simplificación, tienden a confundirse. El término “pueblo”, anatema para el marxismo clásico, es utilizado por las FARC, quienes agregaron las siglas EP (“Ejército del pueblo”) a su nombre. Pero las FARC no tienen ni apoyo ni gran presencia ideológica en la vida política colombiana, por lo menos en las ciudades donde vive la mayor parte de la población.

En Colombia, entonces, el “populismo de izquierda” es apenas el eco de una promesa que con el asesinato de Gaitán nunca se hizo realidad. Con la derrota de los movimientos de izquierda y el desprestigio de sus discursos, esta parte del terreno discursivo quedó bloqueada. Por lo tanto, a pesar de reconocer la dicotomía entre el Estado y el pueblo, *El carro* no puede —ni quiere— articular esta polaridad en un sentido políticamente coherente, es decir, políticamente rentable, por lo menos de forma inmediata. Lo que prima en este mundo social es el fatalismo y la apatía ante las maniobras que se llevan a cabo en la dimensión propiamente política de lo social. Pero podemos intuir algunas de las maneras en que esta comprensión podría ser aprovechada. No es casual que el término haya sido reclamado por cierto populismo de derecha. En su discurso triunfal después de las elecciones del 2006, por ejemplo, el presidente Uribe invocó de forma abiertamente nacionalista lo que se suponía que eran ciertos rasgos esenciales de los colombianos: “Otro pueblo con la mitad del sufrimiento del pueblo colombiano, sería un pueblo totalmente amargado y resentido. ¡El nuestro es espontáneo y alegre y por eso tiene cerca la conquista del futuro!” (Uribe: 2006). Más aún, el uribismo ha buscado encarnar el descontento de los colombianos con las instituciones del Estado, apelando a la relación entre el líder y el pueblo, por encima de la corrupción —la “politiquería”— de la clase política tradicional.

La articulación populista que encontramos en el uribismo está ausente en el mundo figurado de la película, que representa una sociedad menos intolerante y de hecho mucho menos política, si por política nos estamos refiriendo a la construcción de proyectos y subjetividades abiertamente políticos. Pero lo que he querido subrayar en este ensayo es que incluso sin este elemento abiertamente populista, sin la construcción de un consenso sobre la legitimidad del orden social formal, la sociedad colombiana sigue reproduciéndose de forma relativamente estable. Y, a pesar de sus obvias limitaciones, la perspectiva ofrecida por esta película nos permite volver a plantear la pregunta, ¿qué significa

la afectividad relacionada con el reconocimiento de “lo nuestro”? ¿Cuáles son las implicaciones o consecuencias de la construcción de esta momentánea identificación? Para explicar esto es necesario volver a preguntar por los que encarnan la “nación” o el “pueblo colombiano”.

La clase media urbana a la que pertenece “nuestra” familia es uno de los sectores que más cambios culturales han experimentado en los últimos cincuenta años, y por eso mismo se resalta la idea del cambio, que en última instancia se considera como un progreso desde la sociedad tradicional hacia una sociedad menos retrógrada. Lo que se reproduce aquí es una versión del mito de la modernización, que en esta encarnación particular enfatiza la transformación de Colombia de país rural en país urbano. Lo que cuenta es “salir adelante”, algo figurado en la película cuando los Vélez reemplazan el carro con una camioneta nueva. Pero “salir adelante”, al igual que el sueño americano, implica una actitud de arribismo individualista. La diferencia es que mientras en Estados Unidos existe el mito de la igualdad de oportunidades, en la Colombia representada por “nuestra” familia lo que sobresale es el cinismo. Uno se esfuerza por el éxito propio y por el bienestar de los suyos, en un mundo “naturalmente” hostil. Y, en último término, la familia, lo más cercano, es lo que cuenta. A pesar del debilitamiento de los valores del tradicionalismo patriarcal, las actitudes que predominan en la comprensión del mundo social son políticamente pesimistas y finalmente bastante conservadoras. Al igual que la comedia de López, *El carro* representa los rasgos culturales de los “colombianos” en función de una diferencia generacional, pero no aborda directamente el problema de la desigualdad, ni de la violencia inherente en el orden social, ni habla con seriedad de las implicaciones del conflicto armado. Los personajes no quieren enfrentarse a estos temas. Los problemas del país son hechos de la vida, de la naturaleza, no de la política. El Estado no es lo que se supone que debería ser, pero no hay nada que hacer al respecto. Dado este fatalismo, que milita en contra del populismo, lo que reemplaza la posibilidad de cambio político es la realidad del cambio cultural. Vivimos en un mundo corrupto pero lo que nos ayuda a superarlo es el apego a la familia, el humor y nuestra indomable “verraquera”¹⁴. Además, los cambios en “nuestras” actitudes sociales representan algún tipo de “progreso”, de “modernización”. En última instancia esta película, con su cinismo hacia el Estado y apego cariñoso a la nación, es característica del imaginario social de cierto tipo de

clase media colombiana. El “pueblo” que construye tiene que aguantar muchos atropellos, pero se concentra en lo inmediato, en la esperanza de un paulatino avance individual.

Lo que los anteriores proyectos hegemónicos han dejado es, en palabras de Orlando Fals Borda, “una vaga noción de que ‘Colombia existe’” (2003: 15). Lo cual es una manera de decir que, efectivamente, la nación ha sido naturalizada. Es un “hecho social”. Este sueño de una totalidad siempre ausente, y en último término imposible, es capaz de aglutinar —en determinados momentos— los afectos de ciertos sujetos sociales a los que interpela como “colombianos”. Hasta ahí, entonces, pareciera que la hegemonía, en el sentido clásico, funciona. Lo interesante, sin embargo, es que el sentido común que consagra la nación como “lo nuestro” también critica y condena el Estado, históricamente el responsable de esta captura afectiva.

El ejemplo de esta película, aparentemente trivial, es sugerente en la medida en que su construcción de un mundo social llamado Colombia parece indicar que no es sólo al nivel de lo político —de aquello que “involucra la visibilidad de los actos de institución social”— que se afianza el poder en el país, sino mediante un sentido común que en este caso explica, justifica y arraiga el escepticismo y la pasividad ante el espectáculo de la política¹⁵. Este sentido común es negativo en relación con los proyectos políticos en general. Como hemos visto, no “come cuento” ante los llamados del Estado, pero es marcado por una notable incredulidad ante cualquier iniciativa colectiva, más allá de un núcleo central clientelista, de cierto transaccionalismo en el que el “vivo vive del bobo”. Ejerce una influencia determinante en la subjetividad política, no en la construcción de identidades políticas que se insertan en proyectos específicos, sino al desprestigiar este mismo proceso, al sugerir la *imposibilidad de la política* en Colombia hoy. Es lo que se siente ante la política, lo que se siente ante los demás, lo que sencillamente “todos sabemos” del mundo social. Y esta desconfianza, este miedo y esta incertidumbre, con la cautela y conservatismo que fomentan, desempeñan un papel importante en la reproducción cotidiana de Colombia como una entidad más o menos estable.

Por cierto, el tipo de subjetividad social representado en la película no es, ni podría ser, representativo de esa mítica colectividad, el “pueblo colombiano” —que si así fuera sería precisamente la superchería ideológica que impregna la narrativa. Pero este caso señala la importancia del sustrato afectivo de las iden-

tidades colectivas en cualquier intento de comprender la construcción de algo parecido a la hegemonía. Por una parte, demuestra que incluso cuando los discursos políticos han sido desprestigiados, incluso cuando el Estado imaginado carece de toda credibilidad, la sociedad —figurada como la nación— y el poder —entendido como el “estado de las cosas”— siguen reproduciéndose en el plano de los afectos. Por otra, al explorar los contornos de esta manera fragmentada e inconclusa de sentir la sociedad, vislumbramos también la posibilidad de que en algún futuro el Estado, el vehículo privilegiado de las elites locales, acabe siendo la víctima de su propio invento. En una sociedad donde muchos dan por sentado que el Estado “no sirve” y que el país es de “ellos”, la posibilidad del populismo, sea de izquierda o de derecha, siempre está al acecho.

Notas

- ¹ Véase, por ejemplo, *La cultura política de la democracia en Colombia*, 2005 o Damarys Caniche y Michael Allison “Perceptions of Political Corruption in Latin American Democracies” (2005).
- ² “The political is linked to the acts of hegemonic institution. It is in this sense that one has to differentiate the social from the political. The social is the realm of sedimented practices, that is, practices that conceal the originary acts of their contingent political institution, and which are taken for granted, as if they were self-grounded. Sedimented social practices are a constitutive part of any possible society; not all social bonds are put into question at the same time” (Mouffe, 2005: 17).
- ³ Como ejemplo, la letra de una propaganda de Café Sello Rojo, difundida por la radio durante tanto tiempo que hay muy pocos niños en el país que no la conozcan: “Abrázame Colombia, que tengo miedo, abrázame Colombia, que sé que puedo, abrázame Colombia, para volver a confiar, abrázame Colombia, que quiero amar, tú eres mi historia y todo en lo que creo, abrázame Colombia, ¡arriba ese ánimo!”.
- ⁴ En este trabajo no propongo generalmente distinguir entre los afectos, las emociones o los sentimientos, pero al enfatizar “en el cuerpo” quiero distinguir entre los sentimientos como “actitudes sociales” y lo afectivo como algo que se experimenta de forma no reflexiva.
- ⁵ Una prueba de la ubicuidad de López como referente cultural es su presencia entre los iconos en Windows Messenger, acompañado de uno de sus lemas cómicos más conocidos: “¡Deje así!”.

N. Morgan. El mundo es de los vivos...
Estudios 16:31 (enero-junio 2008): 85-109

- ⁶ En las ciudades colombianas las localidades están generalmente divididas en estratos, del 1 (más pobre) al 6 (más rico). Este esquema tiene un papel importante en la planeación urbana, y también en el costo de los servicios públicos, ya que los estratos más altos subvencionan a los más bajos.
- ⁷ Término utilizado en la costa caribeña para referirse a la gente del interior.
- ⁸ Que la rivalidad histórica entre “cachacos” y “costeños” sigue viva fue evidente cuando las dimensiones regionales de la “parapolítica” (la connivencia entre miembros del congreso y las fuerzas paramilitares) fueron realizadas en ciertos medios. Véase, por ejemplo, García Segura (2007).
- ⁹ Rolo: bogotano.
- ¹⁰ Chicanear: lucirse
- ¹¹ Véase, de nuevo, el estudio *La cultura política de la democracia en Colombia* (2005).
- ¹² Carretudo: exagerado, mentiroso.
- ¹³ Mamertismo: izquierdismo dogmático.
- ¹⁴ Verraquera: valentía y tenacidad ante los problemas.
- ¹⁵ “[T]he political [...] involves the visibility of the acts of social institution” (Mouffe, 2005: 17).

Bibliografía

- Caniche, Damaris y Michael Allison (2005) “Perceptions of Political Corruption in Latin American Democracies”. *Latin American Politics and Society* 47: 3: 91-111.
- Castro-Gómez, Santiago (2006) *La hybris del punto cero*. Bogotá: Instituto Pensar.
- Cunin, Elisabeth (2003) *Identidades a flor de piel*. Bogotá: ICANH.
- Fals Borda, Orlando (2003) *Ante la crisis del país*. Bogotá: El Áncora.
- Gaitán, Jorge Eliécer (1979) [1945] “El país político y el país nacional” en *Obras completas*. Bogotá: Imprenta Nacional, Cámara de Representantes, Vol. 1.
- García Segura, Hugo (2007) “Entre cachacos y costeños”. *El Espectador*. Bogotá, 28 de enero, A-3.
- Giddens, Anthony (1984) *The Constitution of Society*. Berkeley: University of California Press.
- Laclau, Ernesto (2005) *On Populist Reason*. London: Verso.
- Mouffe, Chantal (2005) *On the Political*. London: Routledge.
- Orjuela, Luis (2003). *El carro*. Colombia: Dago García Producciones Ltda-Caracol TV (Color 35 mm, 93 min.).
- Rodríguez-Raga, Juan Carlos, Mitchell A. Seligson, Juan Carlos Donoso, Clemente Quiñones y Vivian Schwarz-Blum (2005). *La cultura política de la democracia en*

N. Morgan. El mundo es de los vivos...
Estudios 16:31 (enero-junio 2008): 85-109

Colombia, 2005. Center for the Americas at Vanderbilt, Proyecto de Opinión Pública de América Latina. En: <http://sitemason.vanderbilt.edu/lapop/COLOMBIABACK> (visitada el 13 de noviembre de 2008).

Uribe, Álvaro (2006) “La democracia es pluralista y la patria es una”, en http://www.presidencia.gov.co/discursos/discursos2006/mayo/muchas_gracias.htm (visitada el 4 de mayo de 2008).