



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Azúcar:
Un relato de raza y nación en la
televisión colombiana

Lina María Vargas Álvarez

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Bogotá, Colombia

2011

Azúcar:
**Un relato de raza y nación en la
televisión colombiana**

Lina María Vargas Álvarez

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magister en Estudios Culturales

Director:
Fabio López De la Roche, Ph. D en Literatura Hispanoamericana

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas
Bogotá, Colombia
2011

A Afrocolombia, en su año

Agradecimientos

Agradezco a los profesores Francisco Ortega, Fabio López De la Roche y Jaime Arocha, por sus valiosas contribuciones en diferentes etapas de este trabajo. De la misma manera, a las y los integrantes del grupo de trabajo de tesis de la Maestría de Historia, dirigidos por el profesor Ortega, por su atención, entusiasmo e interés.

A toda mi familia, Oswaldo, Constanza, María Ximena, Pablo y Sebastián, por su constante aliento. Y a Vladimir, por su apoyo... el de siempre.

Resumen

Azúcar: un relato de raza y nación en la televisión colombiana es un análisis de las representaciones sobre las personas y las culturas negras, y su relación con lo blanco y lo mestizo en un relato importante de la televisión colombiana de finales de los años ochenta y de principios de los noventa: La serie *Azúcar*, dirigida por Carlos Mayolo.

El estudio enmarca el problema de las representaciones desde algunos desarrollos de los estudios poscoloniales y los aportes de los estudios afrocolombianos y las teorías sobre análisis de medios audiovisuales, y tomó la pantalla de televisión como escenario de observación, desarrollando así una etnografía de la ficción.

Del estudio resulta que en *Azúcar* el mestizaje encubre tanto el problema racial como la agencia de la burguesía blanca en la reproducción de la racialización de la clase en el Valle del Cauca y que, si bien en la serie hay una lucha por desmarginalizar el estereotipo del negro, al llevarla a cabo a través de la exotización, termina constituyendo un eslabón más en la reproducción del estereotipo a partir de la construcción externa de la representación.

Palabras clave: Ciencias sociales y humanas, Estudios culturales, Estudios de la comunicación, Estudios Afrocolombianos, Televisión colombiana.

Abstract

Azúcar: un relato de raza y nación en la televisión colombiana (*Azúcar: a narrative of race and nation on Colombian television*) is an analytical study about representations of the black people and their culture, and their relations with the white and mestizo, narrated in an important television series: *Azúcar*, directed by Carlos Mayolo, aired between the late eighties and early nineties in Colombia.

The study approaches the issues of representation from developments of postcolonial studies, Afro-colombian studies and media analysis theories. Also, develops a form of ethnography of fiction using the television screen as an observation field.

The study concludes, in general terms, that in the *Azúcar* narrative the miscegenation covers or hides the racial problem, and the white bourgeoisie agency on the reproduction of class racialization in the Cauca Valley. Although the series try to not marginalizing the stereotype of the black, by carrying it out through the exoticization conforms a link in the stereotype reproduction from the external construction of the representation.

Keywords: Social Sciences, Cultural Studies, Communicational Studies, Afrocolombian Studies, Colombian Television.

Contenido

	Pág.
Resumen	IX
Introducción	1
1. El Medio	19
1.1 El “país del momento” durante la producción y emisión de <i>Azúcar</i>	20
1.2 La televisión colombiana: el caso de <i>Azúcar</i>	40
2. Lo negro representado	43
2.1 Lo negro en <i>Azúcar</i> : una visión plural	49
2.1.1 Lo negro plural	53
2.1.2 El cuerpo negro como representación social	58
2.1.3 Lo laboral	86
3. Construcción de lo nacional y de lo regional	95
3.1.1 El reconocimiento de una nación	96
3.1.2 Para conocer el Valle del Cauca. <i>María y Azúcar</i> : un contrapunteo. 101	101
4. Conclusiones	115
A. Anexo: Sinopsis de <i>Azúcar</i>	119
Bibliografía	123

Introducción

Este trabajo trata de las representaciones de lo afrocolombiano y lo negro¹ en un producto televisivo particular: la serie *Azúcar*, emitida entre 1989 y 1991 en Colombia. Como parte de la realidad social, las representaciones sobre grupos, colectivos humanos o personajes son elementos primordiales en la construcción de la identidad de las personas, pero también de los estereotipos y prejuicios que definen parte importante de las relaciones de poder. Es decir, tanto las representaciones en sí mismas, como los medios por los que son difundidas, son poderosos mecanismos con que cuenta la minoría social que detenta el poder político y económico para sustentar y asegurar las desigualdades sociales y culturales entre las personas y los grupos humanos (Van Dijk, 2003). Estas representaciones sobre las personas que han sido subalternizadas merecen un abordaje crítico desde la academia y otras esferas de la sociedad.

¹ Las denominaciones afrocolombiano y negro tienen sentidos diferentes. La primera hace parte de la tradición académica y política, y enfatiza en la herencia cultural de los pueblos africanos traídos a Colombia bajo la esclavización; la segunda es un término racial, que tiene en cuenta sólo la apariencia física como marcador social diferencial.

En general, la producción de representaciones sociales es una práctica para situar a las personas de diversos grupos en la estructura social, entre los cuales se encuentran los pueblos y comunidades afrodescendientes, marginadas histórica y culturalmente por parámetros hegemónicos. Lo anterior, teniendo en cuenta que los procesos de marginalidad social son legitimados desde la producción, circulación (distribución) y consumo de las representaciones sociales que ubican a personas específicas en un espacio social particular. De una manera más compleja, el problema de las representaciones se puede enmarcar desde tres aspectos:

En primera instancia, los estudios poscoloniales (Said, 1990) hacen hincapié en el carácter de la representación en tanto mecanismo de la estructura de la dominación (si bien pueden ser un modo de sujeción, también permiten un campo de acción por parte del subalterno). Dado lo anterior, y como resulta evidente, no puede existir representación sin representante (o “representador”) ni representado. Y, de la mano de lo anterior, no hay representación sin justificación ni marco ideológico, latente o manifiesto: el concepto de exterioridad de la representación (Said, 1990: 42) expone una vieja suposición occidental, según la cual algunos(as) no pueden representarse a sí mismos(as), por lo cual se les debe representar. Aquí, la representación tiene una acepción que llega a extenderse a la necesidad de suplir una supuesta minoría de edad del(la) representado(a) que, para el caso de las personas afrodescendientes, tiene además la carga histórica de que sus ancestros fueron considerados como bienes muebles, sin ninguna capacidad de agencia propia. En su artículo *¿Puede hablar el subalterno?*, Spivak (2003) concluye justamente que no es posible que el subalterno pueda hablar dadas las condiciones de participación que se imponen desde las estructuras de poder.

En segunda instancia, desde los mismos mecanismos de poder, es posible establecer que el concepto también significa presentar de nuevo (re-presentar). Es decir, la presencia-esencia de la persona es acogida por otra persona quien le otorga un lugar diferente, desde la óptica de esta última (el intelectual, para el caso específico de Spivak (Ídem). Cabe resaltar que, en la mayoría de las veces, el lugar del representado no sólo cambia sino que desciende, quedando en una situación de subordinación debido a la incomprensión de la *otredad*, sus lógicas, valores y parámetros culturales, y/o a la justificación ideológica que en general buscan quienes dominan.

Por último, la representación se puede entender en tanto “imaginario” o conjunto de imágenes acerca de un(a) otro(a). En su obra *Orientalismo*, Said (1990) explora de manera exhaustiva esta forma de representación, otorgando importancia a los textos y contextos en los cuales se alimentan estas imágenes, y la importancia de la legitimación de las mismas por parte de las personas. Gran parte de esos imaginarios alimentan la permanente construcción identitaria de las personas dominadas, como parte de mecanismos de inclusión aceptando y materializando las imágenes construidas por la representación; o bien como mecanismos de resistencia a tales imaginarios, cuando éstos son abiertamente rechazados, confrontados y criticados.

Un elemento clave como consecuencia de las representaciones sociales es el estereotipo². Las representaciones pueden ser, a la vez, estereotipos, cuando son caracterizaciones fijas –*fijadas*– de las cuales son objeto los(as) integrantes de un grupo social. Este concepto de fijeza es importante como rasgo colonial (Bhabha, 2002: 91), en el cual se concreta la estrategia de la naturalización:

² Para el caso de la gente negra en Colombia, el estereotipo es, junto con la invisibilización, una forma de discriminación racial. Ver: Friedemann, 1984 y 1993.

“La “naturalización” es por consiguiente, una estrategia representacional diseñada para *fijar* la “diferencia” y así *asegurarla para siempre*. Es un intento de detener el “resbalamiento” inevitable del significado, para garantizar el “cerramiento” discursivo o ideológico. (...) “estereotipar” quiere decir: reducir a unos pocos rasgos esenciales y fijos en la Naturaleza”. (Hall, 2010: 428, 429)

Estas caracterizaciones son expectativas creadas a la manera en la que Said lo expone: como deseos, represiones, inversiones y proyecciones frente al otro (Said, 1990: 26, 27). Aquí, es necesario recordar que la representación no es conocimiento de lo otro, sino invención de acuerdo a las expectativas, marcadas éstas a su vez por la intención de relacionar que tiene quien representa. El estereotipo puede ser entonces el paroxismo de la representación. Sin embargo, es necesario tener claro que:

“... es difícil concebir el proceso de subjetivación como un colocar *dentro* del discurso Orientalista o colonial al sujeto dominado sin que el dominante esté estratégicamente ubicado dentro de él también. Los términos en los que es unificado el Orientalismo de Said (la intencionalidad y unidireccionalidad del poder colonial) también unifican al sujeto de la enunciación colonial” (Bhabha, 2002: 97).

Las representaciones tienen como escenarios varios ámbitos de reproducción sociocultural: en primera instancia, las instituciones de socialización primaria y secundaria como la familia y la escuela, mediante procesos educativos, introducen las primeras percepciones (positivas y negativas) de las pertenencias identitarias de los niños y las niñas según categorías de clase, género, raza³ y etnia. Por su parte, los medios de comunicación de carácter masivo son ámbitos poderosos en los cuales las representaciones adquieren un carácter de legitimación por parte de la sociedad en general.

³ Utilizo el término *raza* como construcción social para establecer similitudes y diferencias entre las personas con base única en la apariencia física.

Lo afrocolombiano representado

Las gentes afrocolombianas han sido reiteradamente excluidas desde y por las representaciones que sobre ellas hace la sociedad. Colombia, así, se nos presenta como un país que excluye y discrimina en razón de la subvaloración étnica y cultural, y la determinación racial.

En Colombia ha sido empresa imposible establecer el número y porcentaje real de personas afrodescendientes⁴, debido en parte a la falta de interés estatal consecuencia del racismo de estado (en el censo nacional de población que fue llevado a cabo en 2005 se tuvieron en cuenta variables que responden al aspecto étnico y racial del pueblo colombiano⁵, pero las preguntas correspondientes no fueron planteadas a todos(as) los(as) censados(as)), y en parte a la internalización del hecho de que ser “negro” denota aspectos negativos: buena parte de las personas afrocolombianas a quienes se les pregunta acerca de su situación étnica y racial, responde que es mestiza. Citando un estudio realizado en 2006 por el Proceso de Comunidades Negras, Arocha afirma:

“El que para la población afrodescendiente, el Censo de 2005 hubiera arrojado un porcentaje cercano al 11% causó perplejidad, y ha sido objeto de análisis entre los cuales el del Proceso de Comunidades Negras es enfático en que las deficiencias en el entrenamiento de encuestadores y encuestadoras fueron definitivas. Esas personas deberían haber aplicado las preguntas sobre autorreconocimiento, pero no consultaron a entrevistados y entrevistadas, y las clasificaron según sus propias percepciones. De esa manera, “tipos mixtos” como

⁴ Denomino indistintamente *afrodescendiente* y *afrocolombiano(a)* a toda persona descendiente de las gentes africanas llegadas a lo que hoy es territorio nacional durante el régimen de la trata de esclavizados en la Colonia (siglos XV al XVIII). Es necesario tener en cuenta que éste es aún un término académico y político, el cual no es utilizado de manera regular por la generalidad de la gente; se caracteriza por tener más en cuenta los aspectos culturales de las personas que el fenotipo. Términos tales como negro(a), moreno(a), raizal, libre e incluso renaciente, son utilizados, dependiendo del lugar de origen, especificidades históricas y apariencia.

⁵ El trabajo *Mi gente en Bogotá. Estudio socioeconómico y cultural de los afrodescendientes que residen en Bogotá*, fue uno de los pioneros en realizar preguntas basadas en la filiación étnica y adscripción cultural de los y las encuestadas afrodescendientes en la capital colombiana.

los de *morenos*, *mulatos* y *zambos* quedaron excluidos como afrodescendientes, pero cuantificados dentro de otras categorías” (Arocha, 2010).

Otros estudiosos calculan un porcentaje mayor, como Urrea, Ramírez y Viáfara quienes, sobre datos de principios de este milenio, lo ubican aproximadamente entre el 20% al 22% del total de colombianos(as) (2004: 227). No obstante la falta de seguridad en las cifras, es evidente que el país cuenta con un gran número de personas afrodescendientes, ubicadas en su mayoría en las costas Caribe y Pacífica, en los valles interandinos, y en las grandes ciudades del interior del país (Bogotá, Cali, Medellín), muchas de las cuales han venido conformando movimientos sociales de reivindicación de los derechos de los(as) afrodescendientes y de visibilización social.

Lo que busco relevar es que aunque la población afrocolombiana sea numerosa, ha sido minoría desde el ámbito político, dada su lejanía de los espacios de poder (marginalidad).

Debido al número considerable de africanos llegados al puerto de Cartagena y distribuidos en las minas y haciendas de la Nueva Granada, y sus descendientes; y a la ideología de la Europa colonial, Colombia ha heredado desde aquella época colonial, los marcos definitorios de la diferencia social fundada en la casta, lo cual se manifiesta en una organización social y política racializada que margina a las personas no blancas del acceso a las posiciones sociales más favorables, generando desequilibrio social. El sistema de castas ubicaba a las personas de acuerdo con el grado de mezcla racial que había (o se suponía había) en su sangre: los negros, hijos de negro y negra eran los más “impuros”, los zambos, eran hijos de indígena y negro, y los mulatos, hijos de español y negra (Arocha, 2010: 59). El amplio espectro del sistema de castas incluía una gran

diversidad de mezclas entre negros, indígenas y españoles, y se sostenía que entre mayor fuera el grado de sangre blanca, mayor era el grado de pureza racial.

El carácter histórico del problema racial ha fijado los parámetros para definir las relaciones de poder actuales, y las representaciones simbólicas de las personas basadas en la apariencia de las mismas. Colombia, al no haber contado con un racismo de Estado explícito, no ha podido hacer frente de manera concreta a los graves problemas de marginalización socio-racial de un gran número de ciudadanos(as) (Arocha, 1998). Por lo mismo, el plano simbólico es un ámbito de gran desarrollo de los prejuicios raciales y étnicos, donde unas personas pueden ejercer la discriminación y alimentar estereotipos de manera velada (Van Dijk, 2003), aunque no por ello ineficaz.

Un hito histórico importante alrededor de la visibilización de los pueblos afrodescendientes en Colombia lo marcó la nueva Constitución Nacional de 1991, la cual establece que Colombia es una nación pluriétnica y multicultural, y por lo tanto ya no es paradigma de nacionalidad la existencia de un solo pueblo, un solo dios, una sola lengua. Desde 1991 se acepta legalmente la diversidad étnica y cultural del país, lo cual implica una eventual integración no homogeneizante. Para las culturas afrodescendientes, la Constitución tiene su expresión concreta en la Ley 70 de 1993, en la cual se establecen las características propias de estas culturas y se regulan las formas de sobrevivencia de las mismas.

La promulgación de la Ley 70, sin duda, propugnó por una mayor visibilización de las gentes afrocolombianas; no obstante, también profundizó algunas representaciones

de lo negro en el país y brindó herramientas para fortalecer —y crear— algunas auto-representaciones⁶.

La efectividad de las representaciones se establece en el nivel de legitimidad (credibilidad) de dichas representaciones y en cómo éstas afectan tanto las relaciones sociales, la movilidad social y el acceso a bienes y servicios de los(as) afrocolombianos(as), como la transformación y permanencia de identidades (en tanto construcciones históricas, sociales y culturales) basadas en marcadores étnicos y raciales. Así mismo, lo que he denominado efectividad se relaciona con los usos y consumos de lo afrocolombiano, en tanto portador de un capital simbólico aprovechable, y como una expresión de las relaciones de poder entre las personas afrocolombianas y no afrocolombianas.

De lo anterior puede colegirse que la imagen de lo afrocolombiano es muy importante como producto de las representaciones. Esta imagen, cuando es “positiva”, se utiliza en general como apoyo para la auto-construcción identitaria de los y las afrodescendientes, aunque muchas imágenes que se pueden calificar como negativas también hacen parte de esta construcción. La corporalidad (el cuerpo, su manejo y su posición en escenarios sociales) hace parte central de la definición identitaria de lo afrocolombiano, y aunque en principio las representaciones sean producto de las relaciones verticales de poder, también hacen parte de la resistencia cultural, y el cuerpo es un elemento primordial para ejercer esta resistencia⁷.

⁶ Es imperativo aquí mencionar que las auto-representaciones o representaciones de los afrocolombianos sobre sí mismos han sido muchas y muy importantes. Nina de Friedemann (1984: 520 y ss) menciona importantes aportes de grandes literatos e intelectuales afrocolombianos como Manuel Zapata Olivella, Candelario Obeso, Jorge Artel, Carlos Arturo Truque, Arnoldo Palacios, entre otros.

⁷ La relación con los alcances y las reivindicaciones de las luchas afronorteamericanas frente a la belleza negra fue importante en Colombia. Sin embargo, sólo hasta la década de 1960 la población afroamericana,

Una academia que oculta

No obstante la importancia capital de su abordaje crítico, desde una perspectiva transdisciplinar, el estudio de las representaciones, así como de muchas de las producciones culturales de los pueblos afrocolombianos, no ha sido asumido como un campo valioso dentro de los estudios afrocolombianos o sobre la gente negra por los(as) científicos sociales en el país (Friedemann, 1984). Tal es el grado de ausencia de estas temáticas en Colombia, que en un último compendio documental realizado en 2004, el esfuerzo de recopilación del estado del arte de los estudios acerca de las problemáticas afrocolombianas estuvo dirigido exclusivamente a las temáticas de carácter social y político en el sentido más clásico de estos términos. Según uno de sus editores, aún hace falta la recopilación de estudios ambientales y de uso de recursos naturales, y de los estudios de tradiciones y expresiones orales y estéticas de las culturas afrocolombianas, así como estudios urbanos contemporáneos y rurales para el área del Caribe colombiano (Pardo, 2004: 12). Como es evidente, aunque en todas las temáticas abordadas el tema de las representaciones es transversal, no se expone ni siquiera la necesidad de enfocar un campo de estudio en este aspecto específico.

Por otra parte, si bien la academia se ha acercado a la temática de las poblaciones negras o afrocolombianas desde hace más de medio siglo, sólo hasta hace pocas décadas el negro cobra preponderancia como unidad de análisis independiente (Restrepo, 2004: 134). Con algunas excepciones (Friedemann, 1984: 553 y ss), los trabajos de corte sociológico y económico estudiaban las sociedades negras invisibilizándolas, es decir, brindándole un carácter de campesinado o de obreros, sin acudir a otras identificaciones, como la étnica o racial.

en el contexto de la lucha por los derechos civiles y el movimiento *Black Power*, expuso su negación a los patrones de belleza europeos (Robinson, 1998) con la consigna *Black is beautiful* (Lo negro es hermoso).

De manera simultánea a esta tendencia de la academia colombiana, y en agudo contraste con la invisibilización social de los afrocolombianos, hay que anotar que la sociedad colombiana desde hace varios años ha venido asistiendo a un *etnoboom* (Arocha, 2005: 28), fenómeno de supuesta visibilización étnica de grupos indígenas y afrocolombianos en la escena nacional, al introducir ciertos valores étnicos reducidos a símbolos minimizados dentro de los círculos económicos nacionales e internacionales. En términos de José Jorge de Carvalho (2001), se asiste a una fetichización de los productos culturales de tradiciones no blancas y no mestizas, en donde la descontextualización de las mismas les resta el sentido original y constantemente construido por los pueblos representantes de dichas tradiciones. De esta manera, lo afro, así como lo “indio” se le presenta al mercado y a la sociedad en general — afrodescendiente y no afrodescendiente, por supuesto— como un recurso exótico a explotar.

La temática de las representaciones de lo *afro*: un campo por abordar

De Instauranda Aethiopum Salute (De Sandoval, 1956, original de 1627) bien puede considerarse como el primer tratado que sobre las personas africanas esclavizadas se hizo para lo que hoy es Colombia. Su influjo sobre la consideración acerca de estas personas, y una naciente categorización de las mismas con fines económicos fue una base para las posteriores representaciones que sobre los esclavizados hicieron amos, sacerdotes, representantes del poder colonial e integrantes de todas las castas en esa sociedad. En este tratado, De Sandoval da pistas para reconocer los integrantes de las diversas naciones, tanto desde su aspecto físico como de su temperamento, todo lo cual

era de importancia para la determinación de las “piezas de Indias” más adecuadas para los distintos ámbitos del trabajo esclavo:

“Son estos guineos de que al presente tratamos, los negros que más estiman los españoles, por los que más trabajan, los que les cuestan más, y los que comúnmente llamamos de ley, de buenos naturales, de agudo ingenio, hermosos y bien dispuestos; alegres de corazón y muy regocijados, sin perder ocasión en que si pueden, no tañan, canten y bailen, y esto aun en los ejercicios más trabajosos del mundo; pero cuando lo toman de propósito, es con grande algazara y gritería, y con modos tan extraordinarios e instrumentos tan sonoros, que hunden a voces a cuantos les alcanzan a oír, sin cansarse de noche ni de día, que admira cómo tienen cabeza para gritar tanto, pies ni fuerza, para saltar tanto. Algunos usan de vihuelas que se asemejan a las nuestras, con cuerdas de carnero, toscas y a su modo; hay entre ellos muchos y buenos músicos. Son estos guineos los que más ley tienen con los españoles y los que mejor les sirven, y sus cosas les agradan, pues aun estando en su gentilidad, suelen los principales preciarse de aprender nuestra lengua y de vestirse por regocijo y fiesta, a la española, con los vestidos que los nuestros les han dado, o ellos les han rescatado, alabando y engrandeciendo entonces nuestra santa ley, y detestando y sintiendo mal de la suya (...)” (De Sandoval, 1956: 64).

He querido hacer mención de la obra más importante del padre Alonso de Sandoval para significar la profundidad histórica de los textos que han producido integrantes de las clases hegemónicas frente a los negros esclavizados y sus descendientes. Otra fuente importante de estereotipos sobre lo negro la constituyen los estudios con supuesta base científica, elaborados por europeos residentes en América, cuya procedencia ya les brindaba una alta legitimidad:

“El estereotipo biológico del negro, al igual que el social, fue dotado de un código de virtudes y vicios físicos suministrado principalmente por residentes europeos en América y en el marco de la esclavitud. (...) en su comparación física con el blanco, se presenta al negro más vigoroso, menos sensible al dolor, más apto para reproducirse y desempeñar faenas fuertes, pero asimismo con una imagen deshumanizada. Cuando se alude a los «vicios» éstos

se anotan así: «piel oscura, rasgos peculiares, cuerpos cubiertos de una especie de lana, en vez de pelo, olor bestial y fétido, cuando tenían piojos, eran negros, diferentes a los de los europeos que eran piojos blancos»⁸. Esta especie de pre-adaptación bio-social africana, concebida por la estereotipia como un modo aún «salvaje» o «bárbaro» de vivir y ver el mundo fue enmarcada en una escalera de evolución física y cultural en la cual Occidente ascendió más peldaños que África. (...) En este panorama se desarrollaban las discusiones sobre evolución, igualdad y desigualdad de las variedades humanas y se concebían los nuevos destinos sociopolíticos de las colonias europeas en África y América” (Friedemann, 1984: 514-515).

Dichos textos fueron constantemente legitimados, y sus contenidos fueron naturalizados hasta ganar un carácter de palabra inmóvil sobre la cual no hay nada que objetar. Siendo una construcción social, las representaciones de lo afro pasan por múltiples ámbitos. Desde la generación de políticas públicas hasta el chiste callejero, lo afrocolombiano ha sido reiteradamente estereotipado, marginado o exotizado, según convenga al discurso hegemónico.

El baile y el deporte: *Black is beautiful* desde los medios de comunicación de masas

Como antes he mencionado, las representaciones de los afrocolombiano en los medios de comunicación no han sido objeto de análisis sistemático por parte de los círculos académicos colombianos. Esto, aparentemente en contravía de la importancia de los medios y las nuevas tecnologías en la socialización moderna. En diversos niveles, la prensa, la radio y la televisión han impreso imágenes y discursos en las personas, quienes los deconstruyen e interpretan de diversas maneras.

⁸ Long, Edward. 1774. History of Jamaica. Londres. Citado en Friedemann, 1984: 515.

El ya mencionado *etnboom*, proceso de visibilización miope de los aportes (en general desde la plástica, la artesanía y la música) de personas indígenas y afrocolombianas ha tenido como una de sus escenarios la televisión, generando lo que el antropólogo Jaime Arocha llama una etnicidad televisada (2005: 29) que, en concordancia con la lógica descontextualizadora de la televisión como medio de comunicación, genera *flashes* de lo bonito, lo mostrable, lo vendible, lo exótico, lo consumible para “tomar respiros” de la norma eurocéntrica, para la diversión y esparcimiento de la sociedad colombiana, que, aquí y una vez más, sería representada por una audiencia que no es ni negra ni indígena, es decir, en sí misma “exótica”⁹.

Los medios de comunicación de masas son apropiados para la reproducción de las representaciones y, más aún, de los estereotipos. En primera instancia, la diferencia se exagera en la televisión, la radio y, con menos intensidad, en la prensa (dado su carácter más “culto” y letrado, a despecho de la existencia de prensa popular y prensa amarillista). La persona negra se caricaturiza con facilidad, por una parte, debido a un parámetro más flexible de lo políticamente correcto, ya que muchos programas en medios no pretenden obtener la legitimidad como entes importantes de socialización ni asumir una responsabilidad social al respecto. Por otra parte, al uso de lo sonoro y lo audiovisual genera otros estímulos sensoriales. Al estar en la cotidianidad de las personas, y brindar información (no sólo en el sentido noticioso), las representaciones son más fácilmente naturalizadas.

En este sentido, estamos de acuerdo con que

⁹ José Jorge de Carvalho habla de “exotización” para referirse a esta práctica de consumo simbólico de “lo otro”, una vez descontextualizada y “limpia”, al lado de la fetichización (2004). Hay que anotar aquí que este ejercicio permite “salir” al blanco de vez en cuando de sus lógicas, pero no permite la vía contraria. De esta manera, el concepto se relaciona con la importancia que Homi Bhabha ha evidenciado respecto al *placer de ver* para la construcción del estereotipo, es decir, la vigilancia del poder colonial en el sentido del control, pero también del placer (Bhabha, 2002: 101).

“La afirmación de que las identidades se forman dentro y a través de las representaciones es importante para cualquier debate sobre la cultura, la identidad y la televisión, pues la televisión es el más importante mecanismo comunicativo en orden a diseminar esas representaciones que son constitutivas de —y están constituidas por— la identidad cultural” (Barker, 2003: 65).

Sin embargo, a toda costa evitamos caer en consideraciones facilistas sobre la televisión, sus contenidos y la recepción que sobre éstos hacen las personas. El sociólogo de la comunicación Érik Maigret (2005) expone el modelo desarrollado por Stuart Hall, en el cual los códigos de la recepción de los contenidos de la televisión se entienden desde los posicionamientos sociales. Las personas, de acuerdo con su lugar en la estructura de clase —luego los y las marxistas, en particular norteamericanas, incluirían los lugares de las personas en estructuras de género (sexo), edad y raza— despliegan sus respuestas a los contenidos de la recepción de los medios de una manera particular. Dentro del modelo mencionado, denominado Codificación / Descodificación, Hall halla tres posiciones posibles para la recepción o decodificación, que son: i) el modo hegemónico, según el cual la persona recibe de manera directa todo el mensaje de manera correspondiente al sentido que el emisor le imprime; ii) el modo negociado, en el que la persona logra realizar ciertas modificaciones en el sentido original de la emisión, de acuerdo con su contexto más inmediato, y iii) el modo oposicional, en el que la persona contradice el sentido de los códigos presentados en la emisión, con otra serie de códigos, a veces ideológicamente opuestos al sentido original. Aunque, según Maigret, Hall suele inclinarse demasiado a que el modo hegemónico es el ampliamente preponderante, resulta importante la aclaración frente a que las dinámicas de la recepción se encuentran signadas por una postura concreta en la estructura social que define la dirección de la

descodificación, y que permiten desarrollar las agencias de las personas al enfrentarse a un medio de comunicación. (Op. Cit.: 250 y ss.).

Por otra parte, es necesario adquirir conciencia frente al hecho de que los mensajes hegemónicos no son totalmente uniformes, y presentan contradicciones internas. En la recepción, las personas de hecho pueden tomar partido y generar posturas dentro del mismo constructo hegemónico, lo cual puede ser siempre interpretado como una falsa “sensación” de libertad o democracia. Al tener una posibilidad de escoger posiciones y aplicar valoraciones morales respecto a lo emitido, las personas, apoyadas por las múltiples mediaciones que definen su proceso de recepción, logran también elegir si aceptan o no (y con qué reparos) las representaciones que se les proponen, de la misma manera en que quienes las producen también lo hacen desde su propia posición:

“(…) toda representación es una selección: no se transfiere de manera indiferente cualquier elemento del mundo, sino que siempre es una elección de ciertos elementos, los cuales se refieren menos al objeto representado que al interés que este objeto posee para la persona que realiza la representación o para la sociedad. Por ello la representación no es una copia; producir un signo representativo es materializar un punto de vista, que necesariamente incluye un juicio valorativo (...)” (González, 2001: 78)

La metodología: un acercamiento a *Azúcar*

La propuesta metodológica no se centra en un análisis de la recepción de la serie, dado que las hipótesis alrededor del manejo de las representaciones enfatizan en la construcción del producto, cuáles y cómo son los estereotipos que allí se presentan, y cuáles sus contextos de aparición; y no en las implicaciones de la recepción de la serie,

es decir, en las múltiples interpretaciones que los y las televidentes pudieron tener acerca de las representaciones al ver la serie, sus condiciones socioeconómicas y culturales, sus intereses y grupos etarios, y los contextos en los que vieron la producción.

Si bien en un comienzo el estudio pudo ser comparativo, al tomar diferentes series colombianas que de alguna manera produjeran y distribuyeran representaciones sobre lo negros, un elemento de carácter práctico que incidió en la elección de una sola serie de televisión es la gran dificultad de conseguir el material, teniendo en cuenta que estas producciones son de propiedad privada (caso de RCN y Caracol), lo cual hizo virtualmente imposible conseguir otras series y telenovelas, como por ejemplo *La pezuña del diablo* (1983), *Los Colores de la Fama* (1988), *De pies a cabeza* (1993), *Francisco el Matemático* (1999), y *Luzbel está de Visita* (2001), producciones que también ofrecían elementos interesantes para estudiar las representaciones a través de sus personajes afrocolombianos o negros. Al respecto, vale decir que debido a los intereses comerciales de RCN, fue imposible conseguir la serie *Azúcar* completa, por lo cual realicé un análisis sobre una muestra de episodios, en la cual imperó el criterio de que se reflejaran las tres generaciones sobre las cuales trata la saga familiar de *Azúcar* para efectos de la comparabilidad.

La metodología abordada se enfocó en lo que podemos llamar una **etnografía de la ficción**, al asumir la pantalla como escenario de observación etnográfica. Las observaciones estuvieron guiadas por una matriz previamente diseñada, en la cual se ubicó lo observado de acuerdo a las siguientes categorías de análisis:

1) El cuerpo afro. Esta categoría es la más compleja, y se dividió en subcategorías: el cuerpo del varón negro, el de la mujer negra, el del niño negro y el del(la) adulto(a) mayor. En cada una de estas subcategorías se atendió a las variaciones en su

vestimenta y manejo corporal de acuerdo al contexto. El contexto, por su parte, es el doméstico, el laboral y el festivo.

2) Los valores morales que se incorporaban en los personajes. Frente a los personajes, se observó su carácter moral y las variaciones de acuerdo a ciertas situaciones de la narración.

3) Los diálogos y monólogos explícitos de índole racial. Aunque son pocos, se atendió al lenguaje verbal, en particular de algunos personajes.

4) La comunicación no verbal de connotación racial. Se atendió a los gestos faciales y corporales de atención, disgusto, interés o rechazo de los personajes, cuando se pretendía enviar un mensaje sobre la raza.

Una vez sistematizada la observación de los capítulos de la serie, el análisis se llevó a cabo teniendo en cuenta los marcos teóricos ya mencionados, todo lo cual dio como resultado el presente documento.

1.El Medio

Las condiciones bajo las que se producen los programas de televisión, el contexto en el que se emiten y las circunstancias y el entorno en el que se reciben e interpretan por parte de la teleaudiencia, son aspectos que requieren comprensión al momento de abordar un análisis de las representaciones sociales y culturales que allí se manejan. En este aparte se presentan los principales aspectos que marcaron el contexto de la producción de *Azúcar*, incluyendo algunas consideraciones importantes acerca de lo que estaba ocurriendo en el país en ese momento.

Estas consideraciones nos permitirán reconocer un contexto general en el cual la recepción de *Azúcar* se llevaba a cabo, pues este trabajo busca indagar por las estructuras sociales objetivas en las que se encuentra el televidente (Herrán, 1994: 47)¹⁰ y no por las condiciones de la recepción del programa. Es claro que un análisis completo e integral de las producciones de televisión debe abordar algunos aspectos de su impacto en la audiencia, pues las producciones televisivas tanto de ficción¹¹ como las que —se asume— reflejan la realidad (noticieros, espacios de opinión y programas periodísticos), se encuentran en relación dialógica con su público, lo cual garantiza una acogida amplia y, por lo tanto, su permanencia y rentabilidad. Sin embargo, abordar un

¹⁰ En su propuesta para abordar los estudios de recepción desde el análisis de mediaciones al “salto al sentido”, Claudia Herrán Monedero aplica la teoría bourdieana del hábitus y propone ver tanto las condiciones objetivas que estructuran el sujeto como las representaciones que el sujeto crea a partir del mundo social. Para nuestro caso, sólo nos acercaremos a las condiciones externas de la estructura.

¹¹ Aquí, la ficción debe ser entendida en el sentido de programas argumentales, y no documentales.

trabajo serio de análisis de recepción de televisión implica desarrollar una metodología concreta que logre ingresar en los espacios en los cuales las personas ven la televisión y observar el contexto en el cual las personas llevan a cabo lo que Orozco (1994) ha denominado televidencia. Así, al ser abordado en un momento posterior a su emisión, este trabajo no puede acercarse al análisis de la recepción. No obstante, las consideraciones propuestas en este aparte nos permitirán contar con una comprensión mayor del contexto en el cual las representaciones de *Azúcar* accedieron a las personas quienes siguieron la historia, a través del “género” más que de la mediación:

“Hablo del género como ese lugar *exterior* a la “obra”, desde el que se produce y se consume, esto es se lee y se comprende el sentido del relato y que, por diferencia al funcionamiento de la “obra” en la cultura culta, se constituye en la “unidad de análisis de la cultura de masas”.” (Martín Barbero, 1988: 156).

1.1 El “país del momento” durante la producción y emisión de *Azúcar*

Tres grandes hitos políticos, sociales y económicos marcaron la realidad colombiana del final de la década de los años ochenta y el inicio de los noventa: la exacerbación de la violencia causada por el control del narcotráfico, el movimiento político que estableció la nueva constitución colombiana en 1991 y la apertura económica.

Para finales de 1989, Colombia se encontraba en el momento más álgido de la guerra del narcotráfico contra el Estado colombiano, siendo este año en el que se llevaron a cabo algunos de los ataques terroristas más fuertes en la historia del país: la bomba en el Departamento Administrativo de Seguridad —DAS—, el asesinato del

candidato presidencial liberal Luis Carlos Galán Sarmiento, la bomba en el vuelo 203 de Avianca, asesinatos de magistrados y de policías (especialmente en Medellín, Antioquia), el atentado a las instalaciones del diario El Espectador (sólo dos años después del asesinato de su director). Estas acciones consolidaron el régimen de terror que el capo Pablo Escobar denominó su guerra contra el Estado colombiano.

Causado por la indignación que los golpes de esa violencia desatada por el narcotráfico generaron en la población civil colombiana, cuyo tope fue el asesinato de Luis Carlos Galán, y en el momento político que llevó al gobierno de Virgilio Barco y al M-19 a negociar la desmovilización de este movimiento, lograda en 1990, surgió un movimiento estudiantil coyuntural cuyo objetivo central (coincidente con ciertas fuerzas políticas de oposición y grupos de base de la sociedad civil) era modificar de manera substancial la Constitución Nacional. De esta manera, se fundó el movimiento de la Séptima Papeleta que, aprovechando las elecciones legislativas de marzo de 1990, hizo un llamado a los electores a exigir el debate democrático y amplio que llevara a modificar la Constitución Nacional vigente desde 1886, para hacerla más incluyente y democrática, y así contar con un instrumento contundente para atajar la violencia estructural que aquejaba al país y eliminar sus múltiples causas.

En esta efervescencia, enmarcada además por el crecimiento de reivindicaciones sociales desde la década de los años ochenta, César Gaviria Trujillo se posesionaba como presidente de Colombia para el período entre 1990 y 1994. Gaviria asumió desde su administración una apertura política que transformaría estructuralmente al país, en particular en materia económica y laboral, además de tener como telón de fondo el proceso de debate y construcción de la nueva Constitución Nacional. En este marco, su administración aceleró y concluyó los intentos de la administración Barco por generar una apertura económica; con el fundamento de la política económica neoliberal, Gaviria

terminó de abrir los mercados del país para fomentar las exportaciones y estimular la inversión extranjera —para lo cual se creó el Ministerio de Comercio Exterior—; y se concentró en los procesos de privatización de las empresas públicas del país¹². No obstante la importancia de las decisiones relativas a las relaciones internacionales, vale destacar la incidencia de la descentralización en las dinámicas políticas colombianas, aún definidas por un claro centralismo que diferenciaba de manera tajante la capital del país de las regiones de provincia. Esta descentralización, si bien intentó fortalecer las regiones tradicionalmente más marginadas por el desarrollo administrado desde el centro del país, a través de las transferencias que el gobierno central les debe dirigir para destinar recursos para la salud, la educación y los servicios públicos, también alimentó las clientelas políticas regionales y la concentración de los recursos en los poderes locales.

En este contexto concreto se enmarca a *Azúcar* como parte de los procesos de producción de la televisión nacional. Caracterizaremos este producto cultural desde los aspectos creativo, político e ideológico-cultural. Al finalizar el capítulo, presentaremos una corta reseña de esta serie.

i) *El aspecto creativo*

Este aspecto se ocupa de cómo se marcan y qué caracteriza los contenidos de las representaciones sociales en las series y las telenovelas. Si bien es claro que este aspecto responde a la producción de una historia y su correspondiente guión en el

¹² Para una profundización de la afectación de esta apertura en los aspectos mencionados, así como en el financiero, cambiario, comercial y tributario, ver Garay (s.f.): <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/economia/industrilatina/008.htm>

producto televisivo, desarrollados por una o un grupo de personas singulares, no puede ser visto como un producto independiente a la lógica del mercado, y tampoco al contexto en el cual se va a emitir la producción. Por ello, este aspecto está íntimamente ligado a los demás, en particular al ideológico y al tecnológico.

Azúcar es una serie de larga duración, que fue emitida semanalmente; no obstante esta periodicidad, está anclada en la lógica de la telenovela y del melodrama, dada su temática original, la trayectoria de la historia y su búsqueda de efectos emotivos y sentimentales en su teleaudiencia. Por ello, entendemos a *Azúcar* como una telenovela, en particular si tenemos en cuenta una de las principales características de este tipo de producto cultural, evidenciada por Jesús Martín Barbero en sus análisis sobre la televisión: la estrecha correspondencia que mantiene con la narración. Apoyado en Walter Benjamin, Martín Barbero resalta la relación entre narración, experiencia y memoria, y afirma que “(...) no puede tener entonces la misma “estructura” lo que es para ser leído y lo que es para ser contado. Y el melodrama tiene un parentesco demasiado fuerte, estructural, con la narración” (Martín Barbero, 1992: 46). Más aún, involucra en la diferencia entre la novela y la narración —y la telenovela como una narración— la lógica de las culturas orales y lo que llamó Bajtín la “literatura dialógica” (Martín Barbero, 1988: 160), que entraña un involucramiento del televidente con la producción televisiva.

A continuación presentamos un breve contexto de las telenovelas y series de finales de los años ochenta en el país (sus contenidos y temáticas), enfatizando en el carácter que las diferencia de otras producciones en América Latina, aunque, como se verá, la relación entre producciones nacionales y extranjeras resulta en una abrumadora mayoría de las primeras. Así mismo, analizamos la forma en la cual estas producciones configuran, a través de la ficción, las representaciones sobre la realidad del momento que

no son —con contadas excepciones— abordadas de manera integral por programas de otros géneros más afines, como por ejemplo los programas de opinión o los noticieros (Rey: 2002); y para el caso específico de *Azúcar*, intentamos exponer cómo influyó el lenguaje cinematográfico en esta producción, teniendo en cuenta la experiencia de su director, Carlos Mayolo, en este campo.

Azúcar formó parte de un conjunto de telenovelas, series y dramatizados que continuaron la indagación de historias acerca de la consolidación de las culturas regionales —y su reconocimiento por parte de una mayoría nacional— privilegiándolas por sobre otras historias. Ello, en el marco de la descentralización de la televisión nacional, con la aparición de los canales regionales de televisión desde comienzos de la década de los años ochenta. Si bien hacia finales de esta década la tendencia regionalista se consolidó, con telenovelas como *Gallito Ramírez* (1986), *San Tropel* (1988), *Caballo Viejo* (1988), y *Quieta Margarita* (1988), ya en la década de los setenta se realizaban producciones de carácter costumbrista, destacándose la adaptación de obras de la literatura nacional, como *La marquesa de Yolombó*, del antioqueño Tomás Carrasquilla (historia llevada a la televisión en 1978), *El alférez real*, obra del vallecaucano Eustaquio Palacios (producción para televisión en 1974) y *María*, de Jorge Isaacs (cuya primera versión para la televisión se realizó en 1972), obras que involucraban la representación de las relaciones de poder enmarcadas en la economía esclavista de hacienda y de minería. Siguiendo esta temática, a principios de la década de los ochenta se realizó *La pezuña del diablo*, del cartagenero Alfonso Bonilla Naar (1983). La producción creativa de los libretistas, entonces, se centró en desarrollar las adaptaciones necesarias para llevar a la pantalla algunas de las más importantes creaciones literarias de autores colombianos, quienes retrataron la vida cotidiana de hitos históricos y sociales de los albores de la nación o de sus antecedentes coloniales.

Por su parte, las realizaciones a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta arriba mencionadas, daban cuenta de la construcción de las regiones de Colombia económicamente más relevantes en la historia del país durante el siglo XX, como el eje cafetero; o de la costa Caribe, sobre la cual se explotó un imaginario de lo nacional relacionado con la construcción literaria y artística del realismo mágico. Lo relevante de estas producciones, incluida *Azúcar* (1989), es el carácter contemporáneo que se le imprime a su trama, lo que las diferencia de las realizaciones de la década de los setenta, en las cuales se buscaba representar algunos aspectos de un pasado concreto sobre el cual se construyó la nación colombiana¹³.

La dimensión creativa en la televisión de los años ochenta abrió nuevas perspectivas y elementos para la construcción imaginaria de la nación, incluyendo — además de las grandes bases de los conocidos discursos alrededor del *ser* colombiano, sobre lo cual nos ocuparemos más adelante—, algunas descripciones de la realidad económica y social del país en esa misma década, con no poco carácter pedagógico, lo cual podría contribuir a una mayor identificación de las y los televidentes con las historias presentadas. Esta posibilidad de identificación, cuyo factor más importante era la simultaneidad en el tiempo al desarrollarse las historias en el siglo XX, caracterizó la contribución de la televisión en el proceso de la construcción de una comunidad imaginada (Anderson, 1993) en el contexto de un país de regiones fuertemente fraccionadas y dislocadas, en constante búsqueda de comunes denominadores para su población en general.

¹³ Este pasado fue representado como lejano y ajeno, bajo el manto de la ficcionalidad que supone la adaptación de una obra literaria, borrando la continuidad que podría presentarse entre aquel pasado y el momento histórico concreto en el cual se presenta la realización ante los televidentes. Esta noción de distancia implica también la diferencia cultural, ilustrada en la frase “el otro habita en el pasado” (Rufer, 2010: 16) que, a la vez que genera extrañamiento temporal y espacial, “inventa” un ciudadano moderno unificado.

Alfonso López Michelsen (quien fue presidente de Colombia entre 1974 y 1978), en el prólogo del libro *La televisión en Colombia. Una historia para el futuro*, manifiesta que “Telenovelas como *Café, con aroma de mujer, Gallito Ramírez, San Tropez, Caballo viejo* y *Quieta Margarita* hicieron época, tanto por la calidad de los libretos como por la actuación de los protagonistas y el saber colombiano que atendía la demanda de los valores patrios” (Caracol T.V., 2004: 11). La afirmación sobre la existencia de un “saber colombiano que atendía la demanda de los valores patrios” merece detenernos en dos presunciones básicas que no deben ser entendidas como exclusivas del político colombiano: en primera instancia, imprimirle una legitimidad al quehacer de los libretistas y realizadores como “el saber colombiano”, construcción abstracta e inexistente, pone de manifiesto la importancia que se le da a los medios masivos de comunicación en general, y a la televisión en particular, como fuente de los imaginarios colectivos de la nación y como escenario para su divulgación. En segundo lugar, en la afirmación se asume que la producción atiende a una “demanda de los valores patrios”, lo cual implica que en la televisión colombiana —por lo menos en los casos citados por el prologuista— se realizan unos productos audiovisuales de acuerdo con las expectativas de la teleaudiencia que, en este caso, no se configura como grupos de personas concretas sino como un llamado nacional sobre un supuesto consenso acerca de los valores de la patria.

Tanto el saber colombiano como la demanda de unos valores patrios, sobre los cuales se debe notar que no son mencionados o enunciados, pueden entenderse como elementos de construcción de la hegemonía cultural colombiana. La interpretación brindada por López Michelsen a estas producciones ubica a las culturas allí representadas como las expresiones llamadas a encarnar lo nacional, a definirse como las culturas colombianas, que son depositarias de los valores patrios, en un intento de

constituir lo nacional a partir de representaciones limitadas de culturas regionales particulares que se referían a sí mismas como un todo y no como parte de una nación completa. De esta manera, el saber colombiano se enfoca en la visión estereotipada de las culturas más reconocidas en Colombia —más aún hacia afuera del país—, a saber, la “paisa” y la “costeña”, a costa del olvido o invisibilización de muchas otras culturas regionales del país que poco o nada han sido representadas en el medio televisivo¹⁴.

Sin embargo, el anterior no constituyó el modelo fundacional de la televisión colombiana. Ésta, en sus comienzos, siguió la lógica de la radio nacional, de otorgar espacios con el fin de llevar la “cultura” de élite a las masas (que en ese entonces correspondían a los círculos de clase media que lograron acceder a los créditos para la compra de los primeros aparatos de televisión). Grandes obras del arte dramático y, aún más, de la literatura universal, fueron llevadas a la pantalla chica de la misma manera en que fueron realizadas en radionovelas décadas atrás (Ronderos, 1991).

De esta manera, en su inicio la televisión colombiana se dedicó a producir y emitir versiones de obras de literatura universal, en producciones híbridas entre el denominado radioteatro y los montajes teatrales adaptados a este medio. Esta televisión estuvo marcada por tres aspectos importantes: el de entretenimiento, el pedagógico y el comercial.

El contraste entre lo que se puede llamar entretenimiento y el sentido pedagógico del medio televisivo fue claro en las primeras emisiones de la televisión nacional, estando el teleteatro quizás más ligado al elemento formativo de los albores de la televisión que al

¹⁴ En la revisión sobre los primeros cincuenta años de la televisión colombiana en el libro editado por Caracol (2004), se evidencia la falta de interés de las programadoras y productoras de televisión por realizar programas de ficción cuyo escenario no sean las regiones centrales del país. El archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina y el sur del país (Nariño, Putumayo, Caquetá), son ejemplos de regiones olvidadas dentro de la construcción de la nación colombiana a través de la televisión.

entretenimiento, producido este último en los programas mixtos con concursos, comedias, musicales, seguimiento a eventos deportivos (destacándose en los primeros años la emisión de las carreras de caballos en el hipódromo de Techo, al occidente de Bogotá) y una serie de variedades, mezcladas con propagandas de los patrocinadores.

El elemento formativo estuvo ligado a producciones de opinión (como *Controversia*, entre 1959 y 1966), periodísticos y noticieros, programas de crítica cultural (entre los que se destacan los dirigidos y presentados por la crítica de arte Marta Traba, en las décadas de los cincuenta y sesenta) y los teleteatros, precursores directos de los dramatizados y las telenovelas (Caracol T.V., 2004). El teleteatro implicó realizar los montajes para televisión de obras clásicas de autores europeos, con algunas pocas excepciones de obras colombianas, que ofrecían producciones complejas en su lenguaje y en su sentido, cuyo prerrequisito de un capital cultural seguramente implicó la exclusión de grandes partes de la audiencia¹⁵. Obras de Esquilo, Aristófanes, Lope de Vega, Shakespeare, Bernard Shaw, Bertold Brecht, García Lorca y Arthur Miller, entre muchos otros extranjeros, fueron presentadas entre 1955 y 1966, así como algunas de las más representativas de la literatura nacional, como *María*, *La Vorágine* y *El Coronel no tiene quien le escriba* (Ídem: 28).

Quizás como una forma de romper la tendencia demasiado europeizante de las primeras producciones de ficción en la televisión colombiana, y por las crecientes posibilidades técnicas que permitieron salir del molde establecido por las escenografías demasiado emparentadas con las obras de teatro, en años posteriores se incluyeron temáticas más cercanas a la realidad nacional:

¹⁵ La ausencia de estudios de recepción de la televisión o de audiencia en los inicios de la segunda mitad del siglo XX hace imposible realizar un análisis al respecto. Sin embargo, aclaro que el sentido que se le brinda a la exclusión en esta afirmación se dirige más a la comprensión amplia de las obras producidas que a la recepción misma de los programas de televisión, en una suerte de analfabetismo funcional.

“La adaptación de obras de la literatura colombiana y latinoamericana (...) ha formado parte de la historia del dramatizado, como lo fue su aproximación a temáticas sociales como el secuestro, el poder de los medios, el narcotráfico, la pobreza o la delincuencia. Este abordaje social hizo que durante años, el dramatizado fuera uno de los lugares de escenificación de un país, abrumado por problemas que parecían sobrepasarlo y que paradójicamente encontraban poco eco en los denominados programas de opinión.

La opinión se hizo ficción y lo público tomó la forma de estas series que, semanalmente, en capítulos de una hora, iban desarrollando la madeja de nuestros conflictos y de nuestras tensiones” (Rey, 2002: 153- 154).

Así, se comienza a caracterizar de manera clara lo que sería el contenido principal de la televisión de ficción en las últimas décadas del siglo XX¹⁶. *Azúcar* inicia su emisión el martes 19 de septiembre de 1989 y termina el martes 23 de julio de 1991. Su aparición hace parte del segundo momento en la “evolución de los dramatizados” definida por Martín Barbero y Rey, ubicada a finales de los ochenta y principios de los noventa, y signada tanto por las temáticas arriba expuestas como por la llegada de jóvenes directores de cine quienes se estrenan en la producción televisiva, como Lisandro Duque, Sergio Cabrera y Carlos Mayolo. Para el caso de este último, la experiencia en el cine aportó una riqueza visual y conceptual, abriendo los planos, saliendo a exteriores, dejando atrás la influencia que el teatro había marcado en la televisión colombiana, pero sin olvidar la construcción de los personajes de la historia como uno de los elementos imprescindibles. Grandes actores y actrices, muchos de los cuales también habían trabajado en el cine nacional, entre quienes se destaca Vicky

¹⁶ Si bien no de manera exclusiva, esta nueva característica se debe a la iniciativa privada del ejecutivo de la programadora RCN Guillermo Restrepo, quien interesado en la literatura nacional, compró los derechos de María (adaptada por García Márquez), La Vorágine, La Casa de las dos palmas, La otra raya del tigre y Siervo sin tierra (Mayolo, 2008: 185).

Hernández, participaron en esta producción. A más del enriquecimiento de las propuestas narrativas y visuales para la televisión, estos autores traen consigo “una nueva forma de abordar desde el dramatizado la reescritura de la historia” (Martín Barbero y Rey, 1999: 136). Esta serie es descrita por estos autores como una “saga de tres generaciones, que nos llevan de la hacienda esclavista a los ingenios industriales, luchando contra la maldición de una mulata, maldición que recae sobre quienes rehúyen los derechos del mestizaje” (Ídem). Hay que anotar que la hacienda esclavista es aquí una suerte de “doble representación”, pues cuando se recrea la primera generación de la familia Solaz no hay esclavitud, pero las relaciones laborales y afectivas se basan en lógicas de subordinación heredadas de la colonia esclavista. Este es un aspecto muy importante para ilustrar el paso de las relaciones de producción pre-capitalistas a la modernización agroindustrial que se llevó a cabo en la región del Valle del Cauca, primero definida por la producción de la caña de azúcar para luego abrirse a nuevos mercados, como el de la industria vinícola, que fue significativa en el sur occidente del país.

Un aspecto importante a tener en cuenta en la calidad y contenidos de las producciones colombianas de finales de los años ochenta es la diferencia que marcan con las producciones importadas de México¹⁷ y la ubicación en los horarios de la parrilla de programación, adjudicándose las primeras a los horarios de mayor consumo, es decir, las franjas nocturnas. Los contenidos de las producciones extranjeras son de carácter más intimista (el aspecto central son las relaciones amorosas de una pareja protagonista)

¹⁷ Las productoras y distribuidoras de televisión en Colombia se han centrado en la importación de telenovelas exclusivamente mexicanas y venezolanas (con ciertas excepciones, como las brasileras, emitidas esporádicamente). Sin embargo, en el período de nuestro interés (finales de los años ochenta y principios de los noventa) de la muestra recogida de principales telenovelas a partir de la información disponible en <http://ambientetelevision1989.blogspot.com/2009/06/parrilla-de-programacion-inravisoin.html> sólo se registran dos telenovelas extranjeras (*Destino* y *Al final del arco iris*, ambas mexicanas) emitidas de lunes a viernes en el horario del medio día.

y exploran poco otras dimensiones de la vida social de sus países de origen, centrándose en general en los conflictos inter-clase que envuelven dichas relaciones. Es necesario hacer énfasis en que las franjas del medio día, en las que se ubican en general las pocas producciones extranjeras, han sido adjudicadas teniendo como base una teleaudiencia que se supone constituida en su gran mayoría por mujeres dedicadas a las labores domésticas. La presunción sobre este público objetivo y la oferta audiovisual correspondiente están marcadas por una perspectiva en la que se enfatizan los roles de género conferidos a las mujeres ofreciendo programas que explotan temáticas muy limitadas, algunos de los cuales resultan de bajo costo (telenovelas importadas, ya vistas en otros países), al estar dirigidas a un público que si bien es consumidor no cuenta con mayor autonomía sobre los gastos.

Al contrario, la franja nocturna (8:00 y 10:00 p.m.) ha estado mayormente destinada a producciones locales —además de las telenovelas de emisión diaria, consideramos las series semanales— que tratan temáticas más variadas y además exploran nuevas posibilidades del lenguaje audiovisual, superando el del clásico melodrama. De esta manera, además de las producciones que se encuentran en la categoría melodramática del Drama/Romance (como por ejemplo *El cacique y la diosa*, 1988; *Te voy a enseñar a querer*, 1990; *Sombra de tu sombra*, 1991 y *Puerto Amor*, 1991), encontramos variaciones de la historia romántica dentro de categorías como Romance/Aventuras (*Calamar*, 1989), Romance/Musical (*Quieta Margarita*, 1988 y *Música maestro*, 1990), Drama/Suspense (*El segundo enemigo*, 1988 y *¿Por qué mataron a Betty si era tan buena muchacha?*, 1990) y Drama/Social/Histórico, de los cuales la mayoría son adaptaciones de obras de la literatura colombiana y latinoamericana (*Amar y vivir*, 1988; *La rebelión de las ratas*, 1989, *Cuando quiero llorar no lloro*, 1991; *María*, 1991; *Los pecados de Inés de Hinojosa*, 1988, *La vorágine*, 1990 y

La casa de las dos palmas, 1990). Si bien estos últimos no pueden ser catalogados como telenovelas, su inclusión dentro de las producciones ficcionales es indispensable para comprender el giro creativo que se estaba dando en el momento.

Azúcar entró enfrentada a una serie llamada *¿Por qué mataron a Betty si era tan buena muchacha?*, producida por RTI y emitida por el Canal 1. De esta manera, se ofreció a los televidentes la posibilidad de elegir entre dos historias muy diferentes (aunque es claro que la simultaneidad ha sido una característica de la recepción de la televisión, en particular con el uso del control remoto de los aparatos de recepción), que reflejaban la realidad del momento a partir de dos perspectivas: *Azúcar*, la historia de una saga familiar, una narración clásica que daba cuenta de la conformación de una región del país desde la visión de la administración familiar de una hacienda azucarera; y *¿Por qué mataron a Betty si era tan buena muchacha?*, un *thriller* policíaco de suspenso, mucho más íntimo.

ii) *El aspecto político*

En este aparte nos ocuparemos de exponer los fines de los medios de comunicación y los procesos relacionados de control y poder, desde el momento histórico del surgimiento de los medios masivos de comunicación en Colombia, relacionado con el control estatal sobre los medios, los recursos técnicos y los contenidos emitidos.

La Radiodifusora Nacional emerge en 1940 como el medio de comunicación masivo por excelencia del Estado, usado básicamente para educar al pueblo y homogeneizar la nación (Páramo, 2003). En este sentido, es muy importante resaltar que los sujetos receptores de este tipo de medios, en ese momento histórico, se tenían en cuenta sólo como un repositorio de las nuevas ideas surgidas desde la propuesta del

medio; es decir, a la audiencia de la radio, así como a los primeros públicos de la televisión, se les consideró como sujetos vacíos de historia, sentido y expectativas, en el lugar kantiano de la minoría de edad. Así, respecto al problema de la recepción, la política de la radio estatal fue ignorarlos, en tanto *objetos* de un proyecto formativo:

“Gerardo Valencia [jefe de programación de la Radiodifusora Nacional] y Bernardo Romero [director del grupo escénico de la Radiodifusora Nacional] se hallaban en la Radiodifusora desde sus comienzos, y su filiación se inclinaba decididamente hacia el ala liberal. Empero, como puede constatarse, su idea de Radiodifusora, la que buscaron desarrollar en pos de su cometido fundacional, era inevitablemente autoritaria y autárquica, llena, justamente, de aquel ideario seudofascista que predicaba la decadencia de la cultura y la necesidad de redimirla, aun a espaldas de la audiencia” (Páramo, 2003: 318).

Así, se ordenaba a través de la radio la construcción de una hegemonía cultural del país, trayendo a través de las ondas radiales la idea de un país unificado y además educado y culto, que cuando no emitía música clásica reproducía los aires colombianos con influencias más hispánicas, los cuales en general provenían de las culturas del centro del país. Ante tal hegemonía, es preciso destacar que surgió una dinámica paralela desde la radio comercial, que podía tener un mayor espectro de receptores, y sobre la cual operaba una lógica bien diferente a la educativa, formativa y de control social de la radio estatal (Castellanos, 2003). Frente a la idea “culturizante” de esta última, la radio comercial propuso un contrapunto que visibilizó las expresiones culturales de otras regiones del país (particularmente la costa Caribe), especialmente con sus propuestas musicales. Sin embargo, estas programaciones alternativas (en el sentido único de los contenidos de la programación, ya que fueron producto de intereses comerciales desde un principio) fueron altamente criticadas desde la radio estatal, que no escatimó

esfuerzos para tildarlas de poco cultas y nada útiles para el proyecto de nación que se intentaba construir (Ídem).

La televisión hereda de la radio el objetivo primordial de educar a las masas, aunque la cultura popular rural y urbana, y las masas, para hacer la diferenciación de García Canclini y Martín Barbero entre estas dos categorías, coexisten aún un poco, en términos de que lo campesino aún no era masivo al estar disperso en la geografía nacional.

La emergencia de la televisión en Colombia fue particular, debido a que se dio bajo un gobierno militar que si bien utilizó las banderas de la modernización en Colombia para traer la nueva tecnología de la comunicación al país, también propendió por utilizarla como mecanismo de propaganda. Así, la televisión colombiana se configuró, teniendo en cuenta el contexto en el que aparece, en el medio legítimo por el cual el gobierno de Rojas Pinilla estableció los ejes sobre los cuales determinar la nación y las características de su población¹⁸. No obstante, el Estado instauró desde 1963 el modelo mixto de televisión, pues los costos del nuevo medio hacían imposible un manejo por completo concentrado en el Estado; de este modo, el modelo consistía en la titularidad pública del sistema (los canales) y la gestión (la producción y emisión de programas) tanto privada como pública, ya que algunos programas eran producidos por la empresa estatal. Este modelo brindó siempre amplio poder al Estado tanto sobre los contenidos como sobre el uso e implantación de nuevas tecnologías. Así mismo, el Estado operó como ente de control respecto al equilibrio entre la producción colombiana y las producciones extranjeras, lo cual implicó una presión favorable a la creatividad y a la

¹⁸ Otros países tienen herencias diferentes respecto a los modelos fundantes de sus sistemas de televisión. Mientras en Colombia las directrices de la televisión estaban en manos de un Estado centralista y militar, en Chile el medio televisivo cuenta con un bagaje muy diferente, pues su manejo estuvo a cargo de las universidades, lo cual marca de manera clara la dirección de los contenidos y la filosofía misma del medio.

construcción de un sello característico de las producciones vernáculas, como lo evidencia

Germán Rey:

“... el modelo mixto, artesanal en sus comienzos y semi-industrial y limitado desde los setenta hasta mediados de los noventa, ofreció un campo de experimentación que sirvió como vivero de un melodrama nacional con identidad propia y con diferencias evidentes frente a los modelos de telenovela hegemónicos” (Rey, 2002: 148).

En 1991 aún operaba este modelo mixto de televisión, en el que el Estado tenía el control de todos los canales del medio y adjudicaba licencias para las programadoras privadas como Caracol Televisión y RCN, productora de *Azúcar*. Sólo hasta 1997, el Estado privatiza dos de los canales, con lo cual estas dos grandes programadoras obtienen las licencias para su operación completa.

iii) *El aspecto ideológico y cultural*

Este aspecto es uno de los más importantes para reconocer los elementos que definen la carga ideológica y cultural de las producciones de televisión, los cuales se concretan en estereotipos, imaginarios y modelos de reconocimiento para las audiencias. Como hemos visto, tanto la radio como la televisión han sido medios privilegiados para la comunicación de las ideologías durante el siglo XX; la hegemonía cultural, no obstante, ha contado siempre con medios de difusión que, si bien requerían un mayor capital cultural que la radio y la televisión, cumplieron eficazmente su cometido. Además de la prensa, la literatura ocupó un lugar importante como medio para la enunciación acerca de tradiciones de reconocimiento de valores regionales y nacionales, en particular en el

período post-independentista, de búsqueda y consolidación de identidades nacionales (Sommer, 2004)¹⁹. Es importante anotar aquí que las tradiciones sobre lo ideológico y lo cultural tuvieron en cuenta la idiosincrasia de lo regional, pero se ocuparon de allanar diferencias al momento de configurar un modelo cultural para el país.

Si bien casi siempre se aborda el problema de la televisión desde la perspectiva de su recepción —sus implicaciones pedagógicas, psicológicas y sociológicas—, una aproximación desde los contenidos de sus productos, en tanto creaciones culturales que a través de la imagen y el sonido implican siempre una representación de lo real, permite realizar análisis acerca de este medio en tanto herramienta capital para la generación de discursos e imágenes de gran poder social y cultural sobre sus receptores. Sea desde las narraciones ficcionales (argumentales), documentales o noticiosas, siempre se presenta la realidad desde un punto de vista particular. En atención a ello, en este aparte intentaremos identificar las posibles mediaciones relacionadas con la serie *Azúcar*, en tanto su objetivo principal es desvelar las representaciones que esta serie presenta acerca de las personas afrodescendientes y de sus culturas, en un contexto de construcción de sentido acerca de una región particular y su relación con la nación colombiana. Las matrices ideológicas y culturales identificadas sobre las cuales se puede abordar esta serie son el mestizaje como influencia, el racismo estructural de la sociedad colombiana y, como matriz institucional, el proceso de la Constituyente (1990-1991).

¹⁹ El trabajo de Sommer, cuyo original en inglés data de 1993, ha sido inspiración de variados e interesantes análisis acerca de distintas novelas realizadas a lo largo y ancho de América Latina durante el siglo XIX. Una completa compilación de estos estudios se encuentra en: Friedhelm Schidt-Well (Ed.). 2003. Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX). Madrid: Iberoamericana.

a) *El mestizaje como influencia.* Esta matriz cultural se refiere a la legitimación del ser mestizo como la apología a la nación colombiana y es crucial en el análisis de la serie *Azúcar* (ver Cap. III). El mestizo constituye un ser complejo que puede estar “en el medio”²⁰, que se logra confundir entre la masa y que no está definido tanto por lo que es como por lo que no es. En *Azúcar* el mestizaje opera como una maldición; una carga que, antes que ser negada, debe ser asumida definitivamente para poder superarse. La resistencia a la “mezcla” racial y de clase genera la continuidad de esa maldición, cuya superación se encuentra dentro de sí misma, en la aparente facilidad de la inclusión no sólo racial sino también de clase.

Ahora bien, y en consonancia con la idea de construcción de la nación desde el mestizaje, es importante señalar, de acuerdo con Cunin, que “... el mestizaje no significa ausencia de racismo: supone una mezcla de discriminación e integración apoyada en el uso social de las categorías raciales, mas no su desaparición. El mestizaje no impide el racismo contra lo más negros y la valorización de lo más blanco” (Cunin, 2003: 101-102). De hecho, desde una ideología del mestizaje, es lo que no ha sido integrado en una masa mestiza lo que adquiere relevancia, ya sea negativa para el caso de lo negro, ya sea “positiva” para el caso de lo blanco.

b) *El racismo estructural de la sociedad colombiana.* El racismo se entiende como estructural, pues sus mecanismos de reproducción están relacionados directamente con el manejo del poder de las élites dominantes, a través de los medios e instituciones sociales. Tal como enuncia Van Dijk, “... un estudio de la reproducción del racismo es, a

²⁰ Homi Bhabha (2002) desarrolla el concepto de “*in between*”, en un contexto colonial imperialista un poco diferente al que se expone en *Azúcar*, propio de la realidad latinoamericana. El estar “a medio camino”, en el contexto latinoamericano, difiere de manera cualitativa con esa concepción, en particular porque en éste se valoriza al mestizo como una “raza” libre de la colonialidad, llamada a conformar naciones independientes.

su vez, un estudio de la reproducción de la cultura de élite dominante” (Van Dijk, 2003: 37). En Colombia, el racismo ha sido marcado, aunque no se fomentó de manera abierta ninguna política de segregación racial, como tampoco ocurrió en la mayoría de los países latinoamericanos.

“... si bien el estatus jurídico de «indios» desapareció, se abolió la esclavitud y se decretó, mediante la nueva Constitución de 1991 el carácter multiétnico y pluricultural de Colombia, con derechos específicos tanto a las poblaciones indígenas como a las «comunidades negras», el ejercicio pleno de la ciudadanía y los beneficios de pertenecer a esa comunidad imaginada que llamamos nación, no se han logrado totalmente para estas poblaciones sometidas cotidianamente al ejercicio de un racismo sutil, de baja intensidad, trivial y tan incorporado en las relaciones interpersonales que se ha vuelto casi imperceptible” (Serrano y Viveros, s.f.: 4).

Como matriz cultural importante para el análisis de *Azúcar*, es necesario tener en cuenta el manejo del racismo dentro de lo que Adorno llamó una estructura de múltiples estratos (Adorno, 2002: 15 y ss.), en cuanto, al menos, los mensajes ocultos y los mensajes explícitos en televisión. Aunque su enfoque es un tanto maniqueo y se centra en la “manipulación” del auditorio por parte de la industria cultural, resulta importante para ver cómo el discurso del racismo en *Azúcar* opera en los mismos diálogos y en los mensajes ocultos (ver Cap. II).

c) *La Constituyente (1990-1991): Matriz institucional.* El año de 1991 es un hito en la historia de Colombia al redactarse una nueva constitución, que, en su esencia, buscó ser más incluyente que la anterior²¹. Este logro no ha estado exento de críticas:

“Zambrano (2004), refiriéndose al caso colombiano, sostiene que lo que tenemos en la práctica actual es una Constitución incluyente y una hegemonía de lo nacional excluyente. Una Constitución que al nivel discursivo defiende la diversidad y la inclusión, pero homogeneizando, ruralizando y tratando como estética esta diversidad que propone incluir. A nivel de la política real, esta inclusión no cuenta mucho; la hegemonía cultural se conserva, invisibilizando los conflictos actuales y los sujetos históricos que surgen —conflictos y sujetos cada vez más complejos. Así se fortalece el Estado neoliberal, sustentando la producción y administración de la diferencia dentro del orden nacional, sin producir ningún cambio radical con ello. Frente a esta práctica y realidad, la monoculturalidad estatal ha logrado mantenerse intacta”. (Walsh, 2009: 78-79)

Teniendo presente la importancia de la televisión en la producción y re-producción de imaginarios sobre la nación²², existe aún una ausencia de relación que los análisis de las telenovelas de finales de esta década le han brindado al proceso de re-escritura de la Constitución Nacional llevado a cabo en 1991, y que tuvo una amplia resonancia en la esfera pública del país, lo cual debió permear los contenidos de estas producciones, muchas de las cuales buscaban ser el reflejo de las condiciones sociales del momento.

²¹ Algunos autores manifiestan la importancia de los alcances de una nueva constitución, aunque advierten sobre la necesidad de continuar en estos esfuerzos para no perder las garantías que ésta aseguraba (Arocha, 1998).

²² Según el mismo Carlos Mayolo, *La Tv es terca, homogenizante y hegemónica* (Mayolo, 2002: 241).

1.2 La televisión colombiana: el caso de *Azúcar*

*El azúcar para ser blanca necesita de la sangre negra,
de la semilla negra y de la tierra negra*

Esta frase da inicio a cada episodio de la serie *Azúcar*, realizada y emitida por RCN Televisión entre 1989 y 1991. Narra la saga de la familia Solaz, dueña de un ingenio azucarero desde la década de los años treinta del siglo XX hasta los años ochenta, en el departamento del Valle del Cauca.

Como es evidente por esta frase preliminar, la novela tiene como sustrato las relaciones interraciales existentes en la Colombia de ese entonces, heredadas directamente de las dinámicas sociales producto de la esclavización sobre todo en el área de influencia de la minería (West, 2000) y las haciendas en las tierras bajas del Pacífico. Así, estas relaciones se desenvuelven en un contexto en el cual el trabajo agrícola y doméstico es llevado a cabo por gente negra o mulata, cuyas habitaciones hacen parte de la misma hacienda, estableciendo unos grados de familiaridad por convivencia entre ellos mismos (de una manera más horizontal, en calidad de subordinados), así como entre ellos y sus patrones. Por su parte, los dueños, equiparados aquí a los amos esclavizadores, son blancos. La consolidación del ingenio del cual es dueña esta familia fue posible gracias a la acumulación de tierras y bienes raíces por parte de la aristocracia colonial, y la naciente industrialización en Colombia, aquí encarnada por sucesivos personajes ajenos a la familia Solaz y en general oriundos de fuera de la región del Valle del Cauca: un joven antioqueño (en la primera parte de la narración) llamado Francisco Javier Marulanda, el gerente del ingenio y el norteamericano John Cummins, esposo de la nieta del hacendado, quienes siempre

buscan optimizar el trabajo de los obreros –los corteros de caña de azúcar- e implementar nueva maquinaria.

Azúcar, así, se convierte en un retrato histórico de la industria agrícola en el Valle del Cauca y de las complejas relaciones sociales y culturales que se tejieron en este contexto. Existe una preocupación manifiesta, al comienzo de la historia, acerca del control de una supuesta pureza racial de la familia blanca hacendada, que se ve quebrada por la relación establecida entre el patrón Manuel María Solaz y la sirvienta Sixta Lucumí, quienes conciben un hijo, Maximiliano Solaz, quien funda el componente mestizo de la serie. Ello se repetirá con Rosa Canela, la hija de los primos Mariana e Ignacio Solaz, nietos del patriarca. Es importante que estas relaciones hayan sido vistas de manera negativa por tres grupos particulares, en defensa de intereses diferentes, si no contrarios: las mujeres de la familia Solaz, en cabeza de Raquel, tía de Matilde, la esposa de Manuel María, pero también ésta y su hija Caridad, quienes esgrimen la defensa de la moral y del ideal del orden socioracial pero además resienten un engaño del varón sobre su esposa en contra de los preceptos religiosos; las mujeres negras quienes trabajan para esta familia, quienes ven en esta relación un interés particular y egoísta de movilidad social por parte de Sixta, y la consecuente ganancia de poder que podría perjudicarlas de manera personal; y un elemento final compuesto por varones extranjeros, a quienes la serie les brinda la voz para manifestar el riesgo social que puede implicar la ruptura del supuesto orden socioracial. Aquí, es de resaltar la posición del norteamericano, quien expresa de manera abierta un discurso de la diferencia supuestamente natural entre “negros” y “blancos”. Este *otro* también es exótico y, de hecho, blanco de algunas burlas provenientes de la mayoría de personajes, quienes

esgrimen su colombianidad; pero este exótico es aceptable y aceptado desde una suerte de eugenesia²³: el gringo es quien blanquea la familia Solaz.

El otro elemento importante de la serie es la situación social y económica de los corteros de caña de azúcar y su lucha contra la explotación de su fuerza de trabajo y por condiciones laborales dignas. La serie presenta una crisis en el ingenio, con un paro laboral de los corteros y la subsiguiente intervención exitosa del nieto de Manuel María, quien funge como puente entre las diferencias raciales (en calidad de mulato miembro de la familia) y de clase (en calidad de trabajador de rango intermedio, pero con poder sobre la hacienda y los bienes patrimoniales de los Solaz).

No obstante las anteriores anotaciones, realizar un análisis de las representaciones sociales alrededor de la figura de los “negros” implica en principio hacer caso omiso de muchos otros elementos importantes de este macro-retrato regional. A continuación, me detendré en el análisis de lo correspondiente a la trama y los personajes directamente involucrados con las representaciones relacionadas con los personajes negros, afrodescendientes o mulatos²⁴.

²³ La eugenesia manifiesta una superioridad racial de la estirpe humana blanca sobre las demás, siendo los indígenas y los negros razas indeseables (Ver Arocha, 1998: 355-357). Laureano Gómez (1928) y Luis López de Mesa fueron grandes ideólogos de la eugenesia en nuestro país.

²⁴ Para el análisis de esta producción, manejaré la denominación de negro/a al referirme a la persona o cultura afrocolombiana. Será así puesto que en el contexto de la producción televisiva son éstas las denominaciones (en particular la de negro) utilizadas dentro del guión, lo cual le imprime una intencionalidad más racial que étnica a la presentación de las relaciones interracial.

2. Lo negro representado

De acuerdo con las nociones de representación exploradas en el primer capítulo, defino la producción de representaciones sociales como una práctica para situar a las personas de diversos grupos en la estructura social, entre los cuales se encuentran los pueblos afrodescendientes, marginados históricamente a través de mecanismos hegemónicos. En este sentido, los procesos de marginalidad social son legitimados desde la producción, circulación y consumo de las representaciones sociales que ubican a personas particulares en un espacio social específico.

No obstante, la legitimación de las representaciones, que obedece a una lógica de “rotulación del Otro”, debe contar con un proceso simultáneo de aceptación general no sólo por quienes las producen y circulan, sino también por quienes las consumen, entre quienes están los representados. Para ello resulta útil reconocer la efectividad de la hegemonía en la incorporación y aceptación generalizada de ideologías que marcan diferencias sociales, hasta elevar un consenso de aprobación sobre las imágenes que estas ideologías producen y distribuyen:

“Toda la aproximación de Gramsci a la cuestión de la formación y transformación del campo ideológico, a la conciencia popular y sus procesos de formación, desestabiliza de manera decisiva este problema. (...). Demuestra que el supuesto “ser” que amarra todas estas formaciones ideológicas no es un sujeto unificado sino contradictorio, y una construcción social. Así pues, nos ayuda a entender una de las características más comunes y menos explicadas del “racismo”: la “sujeción” de las víctimas del racismo a las mistificaciones de las ideologías racistas que los encarcelan y definen. Demuestra cómo unos

elementos disímiles y frecuentemente contradictorios se pueden entretrejer con distintos discursos ideológicos e integrar en ellos; pero también, la naturaleza y valor de la lucha ideológica que busca transformar las ideas y el “sentido común” de las masas. Todo esto es de la más profunda importancia para el análisis de las ideologías racistas y para la importancia, dentro de éste, de la lucha ideológica. (Hall, 2010: 284).

Es como mecanismo de la ideología hegemónica que las representaciones tienen sentido y son útiles. Como se aprecia en Viveros (1998), la construcción de las subjetividades y las identidades colectivas, desde posiciones subalternas o dominantes, pasa por aceptar algunos discursos, imágenes y afirmaciones hegemónicas sobre las personas, en lo que Gramsci²⁵ denominó “consentimiento espontáneo”²⁶.

Teniendo como telón de fondo los anteriores enunciados, este capítulo se ocupa de explorar las principales representaciones desarrolladas en la serie *Azúcar*, en particular desde el uso y re-formulación de estereotipos sobre lo negro y lo afro dentro de la producción. Frente a este ejercicio, es importante tomar conciencia de la necesidad de superar el simple inventario de estereotipos, de acuerdo con el llamado de atención que levanta Homi Bhabha en relación a la esterilidad de estos inventarios, e incluso respecto a los efectos nocivos de su exposición simple y llana:

“La analítica de la ambivalencia pone en cuestión las posiciones dogmáticas y moralistas del sentido de la opresión y la discriminación. Mi lectura del discurso colonial sugiere que el punto de intervención debería pasar del reconocimiento rápido de imágenes como positivas o negativas, a una comprensión de los *procesos de subjetivación* hechos posibles (y plausibles) mediante el discurso estereotípico. Juzgar la imagen estereotípica sobre la base de una normatividad

²⁵ Reena Mistry (1999) expone una aplicación de algunos aspectos de la teoría gramsciana sobre la hegemonía, en un análisis de las representaciones de lo negro en producciones cinematográficas y televisivas británicas y estadounidenses.

²⁶ Sin embargo, es imperativo reconocer que muchas de las personas sujetos de estos discursos los reelaboran de manera que, si bien los aceptan y reproducen, también les otorgan valores diferentes de los que originalmente les fueron concedidos.

política previa es descartarla, no desplazarla, lo que sólo es posible al comprometerse con su *efectividad*: con el repertorio de la identificación colonial (tanto el colonizador como el colonizado)". (Bhabha, 2002: 92).

Por esta razón, intento destacar en particular las ambigüedades y diferentes profundidades de los personajes principales que evidencian posturas acerca de la racialización de las relaciones que se escenifican en la serie, en particular las de clase y las de género.

Antes de abordar el análisis de las representaciones, presentaré algunas consideraciones generales respecto al nodo central de éstas, es decir, el problema racial. En primer lugar, hay que anotar que el problema racial se explota con mayor profundidad en las dos primeras generaciones de la saga familiar de *Azúcar*, puesto que la historia parte del hecho de la confrontación de la diferencia racial —y de clase— para sembrar el tema central de la historia: el mestizaje. Es en el inicio de la historia que abundan más las expresiones relativas a la diferencia racial, desde manifestaciones abiertas en las que personajes blancos hacen comentarios acerca de los contenidos simbólicos de lo negro, centrándose en referencias relacionadas más con la moral y el comportamiento que con otros contenidos, como la estética. Es así como se expresa la relación entre lo negro y lo diabólico, la hechicería y la oscuridad, por una parte; y por otra, entre lo negro y la falta de ética del trabajo (incluyendo aquí comportamientos considerados inapropiados dentro del trabajo doméstico, como el chisme) y la indisciplina laboral. Como veremos en el apartado dedicado a las representaciones de lo laboral, sólo en este último aspecto la narrativa de la historia contradice las manifestaciones verbales de algunos personajes blancos, pues en ningún momento se presentan imágenes o escenas alusivas a la pereza o la falta de tesón en el desarrollo de la labor por parte tanto de los varones

corteros de caña, como de las mujeres en el trabajo doméstico dentro de la hacienda familiar. Mucho menos, en la forma en que hombres y mujeres asumen el trabajo alrededor del *performance* en la discoteca. Por el contrario, las afirmaciones acerca de la relación de personas negras con fuerzas ocultas y el uso de habladorías — exclusivamente por parte de las mujeres— para lograr algunos objetivos personales, sí tienen un correlato directo con algunas escenas de la serie, que las refuerzan.

En segundo lugar, uno de los aspectos más importantes a destacar respecto a la forma en la cual la serie expone los discursos sobre la raza, el racismo y la discriminación, es el frecuente desplazamiento del sujeto que enuncia el problema racial. En *Azúcar* son pocos los personajes que manifiestan abiertamente expresiones y actitudes racistas. Aunque con muy pocas líneas acerca del orden sociorracial, se destacan el sacerdote López y la tía Raquel como los sujetos que encarnan de manera abierta la defensa de un orden nacional y regional en el que los cánones sociales, políticos, económicos y simbólicos deben ser blancos y burgueses, temiendo las consecuencias del mestizaje sobre el bienestar económico y moral de la familia Solaz en particular, y de las familias blancas poderosas de la región, en general. No obstante la incorporación de discursos racistas en estos dos personajes (el sacerdote desde el orden religioso y moral, y la mujer desde el orden social y económico), la serie parece evitar instalar en los personajes colombianos el tema racial de una manera franca y abierta, proponiendo una suerte de aceptación del mestizaje en la base histórica de la serie al naturalizarlo —aunque no necesariamente ubicándolo en el plano del deseo—. Esto es evidente en las pocas oportunidades en la que estos personajes hacen estas manifestaciones, lo cual no quiere decir que el problema racial se evite.

De hecho, el desplazamiento de las manifestaciones del racismo al que aludí más arriba se da hacia los personajes extranjeros, en particular a los estadounidenses o

“gringos”, así llamados en la serie. El recurso de alejar de los agentes blancos colombianos la responsabilidad sobre las manifestaciones verbales, gestuales o actitudinales del racismo refuerza el sentido sobre la aceptación general de los orígenes multirraciales de la población de la región del Valle del Cauca y ayuda a conformar un “otro” común a todos los personajes colombianos en la historia. Por lo mismo, refuerza la falsa idea de una comunidad imaginada en la que el problema racial no define el orden social, lo que sí ocurriría en otras latitudes: Ricardo Cummings (personaje norteamericano) manifiesta una gran contrariedad al enterarse de la composición multirracial de la familia Solaz, a la que ha ingresado recientemente casándose con Mariana, quien fuera novia de su primo mulato Ignacio, comentando: “Eso aquí [en el Valle del Cauca] es muy distinto; en Alabama los negros están a un lado y los blancos en otro... Pues aquí va a empezar a ser así: los negros allá y los blancos aquí” (*Azúcar*, Cap. 35). De una manera inversa a otros desplazamientos del problema racial, en los que el sujeto subordinado, o bien se presenta como agente de su propia marginación²⁷, o bien se encuentra aislado de cualquier relación interracial²⁸, en *Azúcar* se evidencia de manera abierta el problema racial pero desde un lugar más cómodo: el del extranjero, a quien se le deja hablar directamente, quien no tiene lazos emocionales o de sangre ni con la nación colombiana, ni con la región vallecaucana, y a quien puede no reprochársele su posición moral contra el mestizaje. A este elemento foráneo la narración le brinda la voz para expresar de manera abierta la diferencia entre negros y “blancos”, desde una perspectiva de un “otro” realmente calificado. Para los personajes

²⁷ Lina de Mar Moreno, en su análisis acerca de las representaciones de lo afro en la obra de Tomás Carrasquilla, evidencia la forma en que, a través de la representación del negro servil, el desplazamiento sobre el problema del racismo se lleva a cabo presentando al esclavizado como un ser que aprueba e incluso justifica su dominación, en particular en las obras *Salve*, *Regina* y *Entrañas de niño* (Moreno, 2010: 76).

²⁸ Es ilustrativo el caso de *María*, de Jorge Isaacs (1984), en particular el relato sobre la vida de los esclavizados Nay y Sinar (Ver Navia, 2004).

mestizos de la serie, el “gringo” es igualmente exótico al negro, pero al contrario que éste, aquél es aceptable y aceptado desde una perspectiva eugenésica: es el que blanquea a la familia, digno de admiración.

En contravía, el “gringo”, más que repudiado, es objeto de burla por parte de los negros —en particular los varones— a la manera de los sujetos que no han tenido acceso al poder pero que utilizan la burla y el chiste como mecanismo de resistencia simbólica a la marginalización social, económica y política reales (Scott, 2000). Una de las principales confrontaciones entre el protagonista negro Ignacio Solaz y el “gringo” Ricardo Cummings, se da en una ocasión y un lugar en extremo simbólicos, pues se trata de la discoteca “La Rumba”, espacio definido como *de negros y para negros*, y el alegato de Ignacio contra Ricardo se presenta en una canción de su autoría, dentro de su repertorio como cantante casual de este lugar. Entre otras frases, y después de presentar su genealogía, se destacan: “No le como cuento a gringo que vive de plusvalía” y “Este valle es mío, tú eres un *llegao* gringo”.

Esta declaración pública reviste varios componentes, teniendo en cuenta que la historia ha presentado al gringo como el rival de Ignacio; una figura que amenaza tanto su futuro afectivo, es decir, la posibilidad de continuar un viejo romance con su prima, como su futuro laboral y el de los compañeros corteros de caña en la hacienda. Estas dos amenazas abarcan una mayor, la que recae sobre la misma herencia familiar de los Solaz, que Ignacio puede ver disminuida ante la presencia de Ricardo como legítimo esposo de su prima. El primer componente, entonces, está determinado por la necesidad de ubicar el lugar de Ignacio en la familia y la razón por la cual se ve amenazado, haciendo énfasis en la exposición de su genealogía familiar dentro de la canción, discurso que se presenta no sólo ante el gringo sino ante Santiago Solaz, padre

de su amada y medio hermano de su papá, con el fin de legitimar su posición en la familia Solaz.

El segundo componente enfatiza en el carácter negativo con el que se califican las acciones que el personaje extranjero pretende desarrollar en la hacienda azucarera en el marco del capitalismo industrial²⁹. Por último, se encuentra el componente de la identidad regional, que se revela muy fuerte en todos los personajes de *Azúcar*, tanto negros como blancos y mestizos. Si Ignacio Solaz tiene alguna propiedad, es sobre su identificación como vallecaucano; su lugar de nacimiento y crianza es definitorio en su personalidad, y le permite redimirse frente a la amenaza real de ser expropiado de sus bienes, con un elemento puramente romántico: si no es la nación, al menos es su región de origen.

Vale destacar que, si bien Ignacio sí siente amenazada su posición como sujeto amado por una mujer y comprende las motivaciones racistas de Ricardo para alejarlo de su recién fundada familia nuclear, tal como se evidencia en varios diálogos entablados con personas cercanas a él como Zelodia o Lucio, no explicita en su alegato su posición de varón o de negro para arremeter contra el gringo.

2.1 Lo negro en *Azúcar*: una visión plural

Los medios de comunicación de carácter masivo han sido reconocidos como ámbitos poderosos en los cuales las representaciones adquieren un carácter de legitimación por parte de la sociedad en general. Varias y diversas aproximaciones al tema de las representaciones de afrodescendientes u otros subalternos en la literatura, el cine y la

²⁹ Ver aparte III de este capítulo.

televisión (Said, 1990; Hall, 1997, 2010; Barker, 2003; Van Dijk, 2003; Moreno, 2010) o en la conciencia colectiva de una nación (Freyre, 1977), permiten instalar un listado de estereotipos persistentes en el tiempo y transversales en el espacio: sin importar la historia concreta de las colonias europeas en América ni la diversidad de los pueblos de los que eran originarios los esclavizados, el relato imperial británico, español, portugués, holandés o francés creó unas figuras arquetípicas alrededor de las personas africanas esclavizadas y sus descendientes, su carácter, comportamiento y valores.

De esta manera, las figuras arquetípicas en *Casa Grande y Senzala*, de Gilberto Freyre (1977) son el ama negra, quien cría y cuida; el muleque, compañero de juegos; el negro viejo, narrador y fuente permanente de historias; la mucama, uno de cuyos principales roles sociales es el de ser iniciadora sexual; y la cocinera.

En las grandes narraciones afronorteamericanas se repiten estos personajes. La literatura los ha descrito en novelas como *La cabaña del tío Tom*, de Harriet Beecher Stowe; *Las aventuras de Tom Sawyer* y *Las aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain; y más recientemente, *Raíces*, de Alex Haley (1978). Por su parte, los cinco estereotipos básicos en el contexto del cine norteamericano, fuente importante de estereotipos en los medios de comunicación en el siglo XX han sido:

“Toms: negros buenos, sumisos, estoicos. Coons: animadores bufones, aficionados al juego, “golfos”. Tragic Mulattos: mujeres mulatas, bellas, sensuales, exóticas, “manchadas” para siempre con sangre negra. Mammies: criadas gordas, fuertes, mandonas pero leales y serviles para con la familia blanca. Bad Bucks: petimetres, renegados musculosos, matones, obsesos sexuales” (Bogle, 1973³⁰, citado por Barker, 2003: 135).

³⁰ Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films. NY: Viking Press

Stuart Hall presenta algunas variaciones de esta clásica categorización, evidenciando la permanente ambivalencia que caracteriza a los estereotipos sobre los esclavizados africanos:

“Hay, por ejemplo, la familiar *figura del esclavo*: confiable, amoroso en una forma simple, pueril: la entregada “Mammy” poniendo los ojos en blanco, o el leal peón o criado, apegado y devoto a “su” amo. La producción artística más conocida —*Lo que el viento se llevó*— contiene abundantes variantes de ambas. La “figura del esclavo” en modo alguno se limita a las películas y programas *sobre* la esclavitud. Algunos “Piel roja” y muchos asiáticos se han asomado a la pantalla con este disfraz. Una profunda e inconsciente ambivalencia atraviesa este estereotipo. Devoto e infantil, el “esclavo” es además poco digno de confianza, impredecible e irresponsable, capaz de “volverse desagradable” o de conspirar en forma alevosa, secreta, solapada y brutal una vez su amo vuelve la espalda: e inexplicablemente es dado a escaparse al monte a la menor oportunidad. Los blancos nunca pueden estar seguros de que este pueril simplón —“zambo”— no esté haciendo mofa de los modales blancos de su amo a sus espaldas, aun haciendo una caricatura exagerada de refinamiento blanco” (Hall, 2010: 302).

Sin embargo, si bien la ambivalencia podría entenderse como una fisura en el discurso colonial, justificador de la esclavización en la Colonia y de la permanente inferiorización que aún campea en las representaciones de los afrodescendientes contemporáneos, guarda la coherencia interna que permite justificar el orden sociorracial: o infantes eternos e ingenuos, o salvajes peligrosos, los negros siempre necesitarán de la guía del blanco civilizador. La autonomía del sujeto afro y su carácter de respetabilidad nunca se asoma por las rendijas de la ambivalencia de los estereotipos vigentes.

Por otra parte, hay que agregar que el ejercicio de la representación en la televisión refuerza obligatoriamente los elementos esenciales del estereotipo, dada la naturaleza del medio audiovisual. En este medio se amplifica la figura humana, su estética y su relación con el ámbito de lo moral, resaltando otra construcción cultural en la puesta en escena o publicación que le da más fuerza al estereotipo:

“El efectismo de la puesta en escena se corresponderá con un modo peculiar de actuación. Que está basado en la “fisonomía”: una correspondencia entre figura corporal y tipo moral. Se produce así una *estilización metonímica* que traduce la moral en términos de rasgos físicos cargando la apariencia, la parte visible del personaje, de valores y contravalores éticos” (Martín Barbero, 1988: 142).

Quizás un indicador importante del efecto potenciador del estereotipo por parte de la televisión es el siguiente comentario publicado en la sección TV Buzón, de la Revista Elenco No. 568, del 4 de octubre de 1990:

“Entre gustos... Somos muchas las personas que nos sentimos complacidas con varias de las telenovelas que están al aire. Azúcar, por ejemplo, es fantástica con todo su destacado elenco. Vicky Hernández, fabuloso (sic) en su papel, lo mismo que Alejandra Borrero. Linda la voz del moreno de la guitarra y Alfredo de la Fe, ni se diga. Éxitos para todos los integrantes de ese grupo. Edda Paredes, Bogotá” (Revista Elenco No. 568, pág. 7).

En particular, se destaca el hecho de nombrar a las y los artistas por su nombre, excepto justamente el de Hansel Camacho, chocoano que en 1990 ya era un músico reconocido de salsa, y fue compositor de los temas musicales de la serie, así como su principal intérprete. Si bien las demás personalidades gozaban ya de un amplio reconocimiento en el ámbito artístico, la mención del “moreno de la guitarra” no deja de llamar la atención entre las menciones particulares de las demás personas, todas mestizas.

Por otra parte, para nuestro análisis resulta interesante que el ejercicio representacional desarrollado en *Azúcar*, además de recurrir a las ambivalencias propias de estos estereotipos (el negro perezoso / trabajador; la negra solapada e ignorante / cuidadora de los niños blancos), busca invertir algunos roles de personajes negros y personajes blancos, generando un conflicto entre las expectativas sociales y la narración. De esta manera, el director de la serie (Mayolo, 2008: 185), basado en una idea original

acerca de una maldición que afectaba a una familia, buscó exponer algunos de los estereotipos más comunes acerca de lo negro y trocarlos por características morales que no corresponden a las expectativas histórica y socialmente dirigidas a las personas negras. El ejemplo más evidente de ello es la inversión de los caracteres de los hermanos de la serie (el negro virtuoso y el blanco inútil), lo cual exploraremos más adelante.

De acuerdo con la propuesta de la serie, las diferentes representaciones y estereotipos serán expuestos en este capítulo dentro de las siguientes categorías: lo negro plural, en la que se exploran los estereotipos acerca de las culturas afro presentadas en la producción; el cuerpo negro como representación social, la cual desarrolla los aspectos relacionados con el cuerpo y las corporalidades afro en hombres y en mujeres, los roles de género y las calidades morales de las y los afrodescendientes en la serie; y lo laboral, que explora los estereotipos relacionados con el trabajo y el ocio.

2.1.1 Lo negro plural

Si bien hemos afirmado el carácter simplificador del ejercicio de definir los estereotipos, debemos comenzar por la construcción estereotipada no de las personas negras o afrodescendientes, sino de la misma cultura afro. Teniendo en cuenta que "...el prejuicio y la discriminación no se atribuyen a unos rasgos individuales de personalidad, sino a las normas, valores o ideologías sociales y culturales de los grupos dominantes" (Van Dijk, 2003: 44), la imagen de lo afrocolombiano se presenta siempre desde una perspectiva relacional. La narrativa de *Azúcar* es compleja puesto que, a la par del desarrollo de la construcción de una imagen global de la cultura afro, más cercana a la cultura caribeña, se exhibe, aunque de manera velada, otro correlato local, con las particularidades de una cultura negra del Pacífico colombiano.

De esta manera, la relación entre la cultura mestiza o blanca y las culturas afro tiene ciertas variaciones, de acuerdo con la tipificación de estas últimas. En el mismo sentido, además de la presentación “natural” de una cultura mestiza colombiana, revelándola como la cultura hegemónica de la nación, se suma a la jerarquía de lo blanco una escala en la cual existe la imagen dominante de una cultura negra globalizada, alcanzable y consumible, sobre la de una cultura negra más “nuestra”, pero a la vez más desconocida y exótica. A lo largo de esta escala se presentan algunas “variaciones” de lo negro, estableciendo, de paso, la cultura popular como un espacio contradictorio y desigual: ¿Es en *Azúcar* el negro del Pacífico colombiano la imagen del buen salvaje incrustada en la mentalidad colonial desde las descripciones que sobre los africanos hiciera el Padre Alonso de Sandoval?, ¿cómo se presenta al trabajador agroindustrial negro y al urbano?, ¿cómo perciben los personajes la cultura afroantillana a través de la música y la corporalidad más global? En suma, ¿cómo se conforman las contradicciones internas en las representaciones de lo negro en *Azúcar*?

Las culturas negras en Azúcar: lo global y lo local

Azúcar, desde su comienzo, propone la definición cultural negra en el Valle del Cauca desde la cultura afroantillana, en detrimento de la exposición de algunos elementos característicos de la cultura afrocolombiana, en particular del Pacífico. El origen cubano de la música propuesta a través de toda la serie, por ejemplo, es uno de los elementos definitorios acerca de los contenidos culturales de los personajes negros, al presentarse como música incidental en varias de las escenas en las cuales aparecen estos personajes, lo cual no ocurre en las escenas que dominan los personajes mestizos o blancos. Ya sea en la exposición del ámbito laboral durante las faenas de la zafra de la

caña de *Azúcar*, o del ámbito festivo u ocioso, la música predominante es el son producido en Cuba y la salsa más global, de origen estadounidense, y los personajes afrocolombianos se presentan con una alta empatía con los personajes cubanos que aparecen en la serie. Si bien esta empatía se manifiesta casi exclusivamente alrededor del tema de la rumba —como goce o como trabajo—, es muy importante dentro de la serie y define culturalmente al negro del Valle del Cauca como buen bailarín, compositor y cantante. De esta manera, los personajes afrodescendientes principales de la segunda generación, Ignacio y Lucio, de vez en cuando cantan y bailan en el principal lugar de rumba de la localidad, y la protagonista mulata de la tercera generación (María Canela, hija de Ignacio) se dedica desde su oficio de artista a la interpretación de música salsa.

Justamente es este elemento el que brinda de manera clara un valor importante en la definición cultural del negro en la serie: la colectividad y el sentido de lo público. Esta cuestión se manifiesta en el programa de manera negativa desde la sanción, con frases como la que le dirige Santiago Solaz a su yerno, el norteamericano Ricardo Cummings: “[Te voy a llevar] a un sitio que se llama La Rumba, eso está lleno de negros y de negras³¹ ... claro que es *peligrosón*”, para luego agregar, en otro lugar común: “No te preocupés [por la seguridad] porque estos negros cuando están tocando son felices” (Cap. 34). Como en ningún otro grupo, el carácter de lo festivo, lo colectivo y lo público ha sido remarcado en las culturas de origen africano desde análisis históricos y culturales (Benítez, 1999), y permite establecer ciertas generalidades alrededor de la forma en que los colectivos afrodescendientes se definen en comparación con otros grupos culturales.

³¹ Hay que anotar que este lugar no es exclusivo de gente afrodescendiente. Dentro de los grupos musicales que allí se presentan hay un buen número de músicos mestizos, los cantantes principales (excepto Ignacio y Lucio) son también mestizos, como Alfredo de la Fe (cubano) y Rita Robert (argentina), así como la actriz colombiana Vicky Hernández, en su papel de la Medio Mundo. De la misma manera, las personas que aparecen como clientes son tanto blancas como negras.

Otro elemento importante de la cultura afrocaribeña, que también se presenta de manera explícita en la serie, es la espiritualidad y religiosidad, que aparece en *Azúcar* como marco del argumento principal y fundacional de la serie: la maldición que la negra Sixta dirige contra la familia Solaz. Junto con la música incidental de tambores y voces de origen yoruba, propios de las prácticas de la Santería Cubana, se exponen algunas figuras del panteón católico en las paredes de la casa de la mujer —aunque, por supuesto, estos elementos de la religiosidad también hacen parte de la cultura afrocolombiana—, y una relación evidente con elementos de la naturaleza (como hojas de plantas), que evocan el carácter primitivista que se le ha asignado a las tradiciones de origen africano en el ejercicio de otorgar estereotipos³².

Como contraparte de esta cultura más global, centrada en el consumo del son cubano y la salsa originada por los migrantes del Caribe en Estados Unidos durante la década de los años setenta³³, los elementos arriba mencionados presentan algunos aspectos de la cultura rural de los pueblos negros del Pacífico sur colombiano. Su exposición es mucho menos evidente, y se relacionan con momentos concretos en la narración de la historia, como por ejemplo la puesta en escena de una fiesta de currulao en el primer capítulo de la serie, con ocasión de las primeras comuniones de los niños y niñas de la hacienda. En esta fiesta sólo participan activamente las personas negras al interpretar la marimba, los guasás, los bombos y los cununos, y bailar al ritmo del currulao, mientras la familia dueña de la hacienda y algunos invitados no negros se limitan a ver bailar y tocar una de las músicas tradicionales de esta región.

³² Es importante enfatizar en la importancia de estos elementos en las culturas afrodescendientes. Sin embargo, dejarlas sólo como parafernalia para reforzar las imágenes de hechicería, refuerza el estereotipo que relaciona lo negro con las fuerzas oscuras y el alejamiento del bien.

³³ Grandes grupos de salsa, provenientes del Pacífico colombiano, se consolidaron en la década de los ochenta. El Grupo Niche, fundado en 1980 y Guayacán Orquesta, en 1985, son reconocidos exponentes de la salsa comercial en Colombia.

Así, las manifestaciones de la cultura afro del Pacífico aparecen relacionadas más con momentos concretos en la historia o con características particulares de algunos personajes en instantes dramáticos de la narración, que como un elemento transversal a lo largo de la serie, como en el caso de los elementos globales ya mencionados. La cultura negra del Pacífico colombiano, entonces, se presenta como parte de un asunto subjetivo e individual de las personas y no como algo compartido, lo cual le resta sentido identitario a las prácticas culturales que allí se expresan.

No obstante, es evidente que la cultura tradicional negra del Pacífico no ha estado en Colombia muy relacionada con el proceso de urbanización, que sí se vincula con la cultura global de la salsa. Mientras la línea argumental de *Azúcar* se contextualice dentro de la historia de la industria agrícola en el Valle del Cauca y el progresivo desplazamiento de los miembros de las nuevas generaciones de la familia a la ciudad, la cultura negra del Pacífico colombiano se verá ajena e irá perdiendo sentido frente al afán de la exposición del proceso del mestizaje. Por otra parte, es necesario tener en cuenta que en la tradición sociopolítica colombiana se ha presentado la cultura del Pacífico colombiano como ligada al territorio provincial y no a las ciudades, como ocurrió con los lineamientos constitucionales que le dieron vida a la Ley 70 de 1993, o Ley de Comunidades Negras, que se basaron en un concepto de cultura negra tradicional relacionada con los territorios ancestrales en las cuencas de los ríos del Litoral Pacífico, a despecho de las culturas negras que se abrieron camino en las ciudades del territorio colombiano incluso desde la Colonia³⁴. Esta apreciación ha motivado a autores(as)

³⁴ La Ley 70, no obstante el peso dado a los derechos territoriales en las áreas rurales, también otorgó espacio para la participación de las organizaciones negras con asiento en campos y ciudades a través de instancias como las Comisiones Consultivas de Comunidades Negras (Art. 45), que se encuentran en mora de evaluaciones y autoevaluaciones sobre sus procesos, dinámicas y objetivos. La academia colombiana, a su vez y con mucha más fuerza desde la última década, ha ido comprendiendo la importancia y los efectos

como Elisabeth Cunin a sugerir que la visibilización del negro del Pacífico ha contribuido a la invisibilización del negro de otras regiones del país (Cunin, 2003: 46).

2.1.2 El cuerpo negro como representación social

Hemos trabajado sobre nosotros mismos, como lienzos de las representaciones
(Hall, 2010: 292)

Este aparte presenta las representaciones y los estereotipos desde el lugar más común sobre el cual se ha representado a la persona afro: su cuerpo y, más aún, su corporalidad.

“El cuerpo mismo y su diferencia eran visibles a todo el mundo y así proveían la “evidencia incontrovertible” para una naturalización de la diferencia racial. La representación de diferencia” a través del cuerpo se convirtió en el sitio discursivo a través del cual gran parte de este “conocimiento racializado” se producía y circulaba”. (Hall, 2010: 427).

Es en el cuerpo, dado su carácter de entidad física, y por consiguiente por su visibilidad, donde es más posible ubicar la operación del estereotipo como fobia y como fetiche (Bhabha, 2002: 98 y Hall, 2010: 437, 438). El estereotipo es simplificación no sólo por lo que podríamos denominar “economía social” de las relaciones interpersonales dentro de un sistema social concreto, sino también debido a la fuerza del mito del origen puro, tan aludido en las teorías sociales racistas, como criticado por Homi Bhabha:

de la progresiva habitación de más personas afro en las grandes ciudades, en particular como consecuencia del desplazamiento forzado por el conflicto armado interno del país.

“El mito de la originación histórica (pureza racial, prioridad cultural) producido con relación al estereotipo colonial tiene por función “normalizar” las múltiples creencias y sujetos escindidos que constituyen el discurso colonial como consecuencia de su proceso de renegación” (Bhabha, 2002: 99).

Así, la renegación es mediante la fijación de un objeto (fetiche) que enmascara la diferencia y restaura una presencia original. Esto gira en torno al deseo de una originalidad que siempre se encuentra amenazada por las diferencias de raza, color y cultura (Ídem: 100).

Antes de abordar las caracterizaciones del cuerpo en la serie *Azúcar*, es necesario desvelar algunos aspectos importantes acerca de las representaciones del cuerpo negro en general en el ámbito colombiano. En primera instancia, si bien el acercamiento académico que realizo de la persona afrocolombiana lo hago desde la perspectiva de la afrogénesis, es decir, teniendo en cuenta la importancia histórica y cultural de las poblaciones afrodescendientes en el país, reconociendo así la influencia y presencia de huellas de africanía, debo anotar que el primer acercamiento social al cuerpo se realiza desde una perspectiva netamente racial: la piel es negra, y ese es el primer marcador de diferencia que permite abrir expectativas particulares al verlo. Por ello, me referiré al cuerpo negro y no al cuerpo afrocolombiano³⁵ o afrodescendiente.

La primera dimensión del cuerpo negro es que en sí mismo no requiere de más marcadores diferenciales a otros cuerpos (en general mestizos o blancos). La piel, el pelo y las formas faciales características de la diversidad fenotípica del ser humano son variables de diferenciación social sensibles a la mayoría de personas, más aún en sociedades herederas de sistemas de organización socioeconómica por castas, donde se

³⁵ Sin embargo, aclaro que en una primera vista al cuerpo es posible establecer marcadores culturales además de raciales, como por ejemplo la vestimenta, el peinado y la postura corporal.

establecían diferencias de estatus socioeconómico marcadas por las características fisionómicas. Esa es la dimensión evidente, reforzada entonces por las particularidades históricas de las relaciones sociales, que afinan la observación que hace la gente sobre las características físicas de las demás personas.

Pero el cuerpo negro tiene otra dimensión, que también parece ser particular. Vale decir aquí que sobre todos los grupos humanos recaen estereotipos, prejuicios y expectativas sociales (positivos y negativos, siempre relativos), alimentados por las fuerzas que se ejercen alrededor del orden social. El cuerpo negro, más que otros y además de ser autoreferente, es vehículo de los estereotipos morales que le han sido atribuidos desde la cultura occidental a la gente afrodescendiente: la pereza, la lascivia y el primitivismo, son valores morales que obligatoriamente pasan por el cuerpo y su manejo. Lo contrario ocurre con valores como la inteligencia, la benevolencia y la constancia, que no son atribuidos a la gente negra pero sí a otros pueblos y sus descendientes.

Así, es necesario reiterar que las representaciones de lo afrocolombiano (relacionadas con el carácter casi unívoco y altamente racializado de las percepciones) están íntimamente ligadas al cuerpo negro y las expectativas que sobre él imprimen hombres y mujeres afrocolombianas y no afrocolombianas.

Esta relación entre cuerpo y representación de la raza encuentra su cumbre en la cosificación del cuerpo del negro y de la negra. La cosificación resulta de construcciones estereotipadas del *otro* a tal punto que su ser es convertido en un objeto que casi no comporta voluntad propia; como los estereotipos y las representaciones del otro aceptadas mayoritariamente, se generan altas expectativas sociales cuyo cumplimiento es valorado de manera positiva en la sociedad. Frente al cuerpo —y la persona— negro

o afrodescendiente, existe además un carácter histórico en la dimensión de la cosificación, consistente en la mercantilización no sólo de la fuerza de trabajo de la gente africana, sino también del mismo ser de estas personas víctimas del sistema esclavista, quienes no se pertenecían a sí mismas, sino a los amos que las compraban.

La cosificación sobre el cuerpo negro alude la mayoría de las veces, a una construcción de las representaciones de la sexualidad afro: en Colombia, el cuerpo negro es el cuerpo adulto, maduro, de hombres y mujeres con capacidades reproductoras. Por esta reiteración es que es importante verificar (en éste y nuevos estudios) la presencia o las ausencias de los cuerpos infantiles negros o afrocolombianos en las representaciones³⁶. Así mismo, es necesario establecer con mayor detalle las caracterizaciones del cuerpo viejo afro (cuando éste aparece), pues al menos en la serie objeto de este análisis parece haber marcadas diferencias entre el masculino y el femenino: éste último sería vehículo de la moral afro, mientras que el de los varones, además de esta característica, contaría aún con algunos valores asociados al goce en el baile, el consumo de alcohol y la fiesta³⁷.

La importancia del cuerpo negro es tal, que algunos autores relacionan la construcción identitaria de los actuales afrocolombianos en términos de corporeidad. Hay una suerte de proyecto corporal – personal – identitario (Wade, 2002: 266), que pasa por aspectos como las competencias para el baile, por ejemplo, las cuales han sido

³⁶ La representación del infante negro tiene en las prácticas religiosas de la gente del Pacífico colombiano importantes exponentes: los angelitos negros. Si bien están separados de su carácter corporal, pues se trata del alma de las niñas y los niños quienes han fallecido y sobre las que no hay que llorar ni lamentarse pues van directo al cielo por su pureza, la representación de la inocencia infantil gana en fuerza cuando se la compara con la representación de la relación natural entre el cuerpo de la persona joven y adulta negra y los placeres terrenales.

³⁷ Otro aspecto importante de la tradición afrocolombiana alrededor de las personas adultas mayores es el cuidado y el respeto que se les debe por parte de la comunidad en general. En Azúcar este aspecto no se resalta de manera enfática, aunque la relación entre Ignacio y Zelodia, e Ignacio y Lucio, tiene de alguna manera este cariz.

generalizadas como elemento de identidad e identificación clave para las personas afrodescendientes. Como lo observa Mara Viveros, la competencia para el baile es uno de tantos estereotipos y expectativas sociales frente a la gente negra, pero dentro de algunos grupos afrodescendientes logra generar presiones internas para el cumplimiento de dichas expectativas:

“El cuerpo y sus capacidades en el ámbito de la sexualidad, la música, la danza y los deportes son percibidos, por ellos y por los otros, como una ventaja comparativa de los negros, razón por la cual mal harían en renunciar a los valores que se asocian con ser *quebradores*³⁸ y restablecen el equilibrio de su posición subjetiva frente a los varones de otras regiones” (Viveros, 1998: 54).

No obstante, la autora introduce una relativización de lo anterior frente a las construcciones más abiertas de grupos de jóvenes, quienes están más dispuestos y aceptan mejor nuevos discursos igualitaristas (de género y de etnia) y a nuevos valores asociados a éstos (Idem).

Respecto al cuerpo negro femenino,

“Desde la perspectiva de las emociones y los símbolos, en el cuerpo de la mujer negra confluyen los imaginarios, las fantasías, los miedos y los deseos de hombres y mujeres para quienes rigen otros códigos, otras leyes y otros referentes corporales” (Camacho, 2004: 176).

³⁸ “Quebrador” es una alusión a la potencia sexual del varón en el departamento del Chocó. En el trabajo de Viveros, ella logró demostrar la importancia e interiorización de muchos estereotipos adjudicados a los varones negros, quienes los manejaban como valores positivos para lograr una posición de ventaja social subjetiva (el estatus aquí conferido es parcial) frente a las mujeres negras y no negras, y a los varones no negros.

Mientras el cuerpo masculino se ha asociado con potencia sexual y deportiva, el femenino con disposición sexual y buenas competencias para el oficio doméstico³⁹ (existe una relación entre lo femenino y el sabor, en el cuerpo y en la cocina, como veremos en el análisis de *Azúcar* a este respecto).

Por otra parte, hay una relación entre cuerpo y naturaleza, contraria a la dicotomía intelecto – civilización. Representación de vieja data, que aún es difícil de superar. El supuesto primitivismo de la cultura afro se trasladó a la concepción de cuerpo primitivo y exótico (Idem: 177), cuya persona carece de moral. Pero esa percepción de primitivismo alimenta otros elementos, como la mayor relación entre mujeres negras y hechicería⁴⁰ que mujeres blancas (o no negras) y hechicería, dada su cercanía y conocimiento de la naturaleza, lo cual también les brindaba ventajas comparativas y un manejo de un capital simbólico que, así fuera por momentos, les facilitaba acceder a posiciones de poder relativo sobre la gente no negra. Según Maya (1998), en la colonia neogranadina no era inusual que las personas de la sociedad blanca tanto criolla como europea acudieran a demandar servicios de magia y hechicería para diversos fines. Tanto el carácter exótico y “natural” de la persona negra como su relación con la hechicería, las artes ocultas y su consecuente demonización, serán tratadas de manera detallada más adelante.

³⁹ Considero que la sociedad hegemónica —además de eurocentrista y “mestizante”, también machista— ha generado que los varones acojan para sí estas representaciones, convirtiéndolas en auto-representaciones de marcado carácter sexista, multiplicando las presiones sociales sobre los comportamientos sexuales de jóvenes y adultos. Por su parte, las mujeres son más críticas frente a las representaciones que sobre sus personas se han construido; lo anterior, explicado en parte también por el machismo hegemónico de la sociedad colombiana.

⁴⁰ La historiadora Adriana Maya ha abordado de manera profunda los procesos de resistencia femenina a la situación de esclavización, en la colonia neogranadina (1998).

1. Azúcar y la mujer negra

Una vez presentadas las generalidades alrededor de la representación del cuerpo de las personas afrodescendientes, es necesario exponer la postura tradicional acerca de las representaciones sobre la mujer negra en Colombia. De acuerdo con Camacho (2004),

“... la mujer negra es sobre todo una mujer imaginada y representada por distintos y contradictorios estereotipos, según variados objetivos y contextos, cabe elaborar un elemento adicional: las representaciones imaginarias de la mujer negra son difíciles de conciliar porque, en muchos sentidos, operan por negación o ausencia de los ideales femeninos tradicionales. Frente a estos, que tienen como referente empírico a las mujeres blancas europeas y sobre quienes los códigos morales y religiosos han sido intermitente y contradictoriamente aplicados, la mujer negra sigue encarnando no sólo la alteridad, sino una alteridad múltiple como mujer, negra y esclava. Así, en contraste relativo con las mujeres blancas o mestizas, la mujer negra personifica o es representada como de una naturaleza ambivalente, indescifrable, misteriosa, simultáneamente seductora e inquietante tanto para la imaginación masculina como para la femenina.” (Camacho, 2004: 171-172).

Aunque lo anterior se refiere a la mujer afro en particular, es importante anotar cómo en el caso latinoamericano lo ajeno y diferente ha representado lo femenino, debido a que el sujeto que enuncia ha sido mayoritariamente masculino: Así, en la conquista, los conquistadores representan lo masculino, y los conquistados, lo femenino. Por su parte, en la independencia opera un cambio: la “nueva” cultura latinoamericana representa lo masculino, y la herencia colonial, lo femenino (Hölz, 2003: 196). La posición de las mujeres negras en *Azúcar* en lugares que representan más un pasado colonial que republicano (y luego moderno, con la industrialización) es demostrativo de este punto.

Teniendo en cuenta esta heterogeneidad en las representaciones femeninas, a continuación podemos abordar un análisis de la exposición del cuerpo negro femenino en

esta serie, desde tres aspectos: el espacio doméstico, el trabajo y la exofilia⁴¹ desde la erotización. Estas categorías están íntimamente relacionadas entre sí, y analíticamente hacen parte de ámbitos diferentes: puedo decir que en todas aparecen los mismos elementos, pero la mirada sobre ellos es diferente. El espacio doméstico hace referencia a los lugares del cuerpo, en los cuales se le ubica desde la narración de la serie, y por lo tanto determinan el ámbito físico de la ocupación de los personajes, desde su identidad femenina, su identidad racial y su identidad de clase. La categoría del trabajo establece el espacio social de las mujeres en la serie, y se expondrá en el aparte dedicado a este tema; mientras que la exofilia atraviesa el espacio físico y el virtual.

1.1. La mujer afro en el espacio doméstico

El cuerpo femenino en *Azúcar* aparece, durante la primera parte de la serie, exclusivamente en espacios domésticos, nunca en el espacio público. El espacio doméstico está directamente relacionado con las actividades de las mujeres afro de la serie: Sixta Lucumí⁴², Zelodia y Lola son los personajes que son sujetos del análisis pues aparecen en gran parte de la producción. Vale anotar que no existen personajes negros femeninos bien definidos hacia la mitad y el final de la serie (excepto por la hija mulata de

⁴¹ Este concepto fue acuñado en 2001 por el antropólogo José Jorge de Carvalho, y se refiere a la simpatía consumista por lo exótico, en particular desde la perspectiva de la cultura blanca, patriarcal y burguesa occidental.

⁴² La referencia del apellido Lucumí es importante para la narrativa, pues ello enfatiza en la procedencia cultural de este personaje. “En cuanto a cautivos y cautivas africanos, pese a haber tenido nombres relativos a su afiliación étnica, a la hora del embarque forzado hacia las Américas, los tratantes los rebautizaron con un nombre cristiano y un apellido alusivo al lugar de embarque. Surgieron así los Juanes Congo o las Marías Carabalí que aparecen en documentos históricos, pero esas personas, a su vez, tuvieron que reemplazar esos apellidos reminiscentes de África por los de Mosquera o Arboleda y Quiñones y así acreditar la supuesta magnanimidad de los amos que habían aceptado manumitirlos y manumitirlas” (Arocha, 2010: 59). En el Pacífico sur colombiano, son comunes apellidos como Mina, Lucumí, Arará y los ya mencionados.

los protagonistas de la tercera generación), teniendo en cuenta que el mestizaje es uno de los temas centrales de esta historia. Para el análisis del espacio doméstico propongo los personajes de Lola y Zelodia bajo el criterio de su mayor permanencia en estos espacios y su definición en la historia en su calidad de empleadas del servicio doméstico.

Zelodia es una negra de unos cuarenta y cinco años de edad en el comienzo de la serie, terminando como mujer octogenaria. Es de estatura regular y corpulenta. Su pelo no es muy visible, pues lleva un turbante de color neutro que cubre gran parte de su cabeza cuyo cabello está peinado, aparentemente sin trenzas o moños. Ella aparece, al principio, con vestidos de color claro, y un delantal de color claro de amarrar en la cintura. Lleva sandalias tipo alpargata, y aretes grandes, en general aros. Cuando el personaje envejece, Zelodia lleva vestido negro y turbante del mismo color; en general, ya no lleva delantal.

Ella es la mujer quien cría a los niños y niñas, tanto negros como no negros: es la abuela – nana de la hacienda, sobre cualquier otro personaje. En palabras de Carlos Mayolo, el director de la serie, “Manuel María y sus hijos quedan en manos de Zelodia, **negra de toda la vida**” (Mayolo, 2008: 187).

Lola, quien aparenta la misma edad de Sixta (treinta y cinco años aproximadamente en el inicio de la serie), es delgada y de estatura regular. Su vestido es igual al de Zelodia y Sixta cuando hacen las labores domésticas, de un cuello muy ancho que llega casi a los hombros, con boleros sobre una blusa plana y una falda un poco más abajo de la rodilla recogida a la cintura. También lleva delantal, aretes grandes y sandalias sencillas de correas de cuero. Lola no tiene turbantes ni otros accesorios en la cabeza, lleva trenzas tejidas sobre el cráneo, y siempre lucirá vestido, hasta cuando termina en un hospital de reposo, víctima de sus envidias.

Estas mujeres negras quienes aparecen en la primera parte de *Azúcar* son empleadas del servicio doméstico. Esta caracterización favorece el que puedan estar cercanas a los demás personajes, y tengan acceso a lugares privados e íntimos de los mismos, tales como las habitaciones⁴³. Si bien son los varones los que gozan, en la serie, de cierto reconocimiento en el espacio público, el manejo exclusivo –y excluyente– del ámbito privado en la narración, por parte de las mujeres protagonistas, les confiere cierto poder relativo sobre los demás personajes, al tener acceso al secreto y ser activas (en particular el personaje de Lola) en la comunicación de chismes y habladurías.

El hecho de que el diseño de los personajes femeninos los presente confrontados, puesto que sus caracteres son únicos, definidos, y a veces contrarios, fomenta una representación individualista de la mujer negra, que no confía en sus compañeras. Existe entonces una representación sobre el individualismo, el egoísmo y la búsqueda del interés personal por sobre los intereses colectivos del grupo, que en general no coincide con las evidencias encontradas acerca de la solidaridad y las redes sociales establecidas en general por mujeres afrodescendientes (Espinoza y de Friedemann, 1993; Quintín, 1999; Arocha et. al, 2002: 132 y ss.; Abello, 2003).

Sin embargo, el papel de la mujer en la serie televisiva es equiparado a su rol histórico: la mujer en el ámbito privado de la reproducción física, social y cultural. Una de ellas (Sixta) será la reproductora de la especie (como veremos más adelante) y otra (Zelodia), será la reproductora social.

⁴³ El acceso de las mujeres negras dedicadas al servicio doméstico a los espacios privados e íntimos ha sido recreado como un factor importante en las relaciones entre la clase dominante y la subordinada en el marco de la esclavización, tanto desde la literatura científica (por ejemplo, *Casa Grande y Senzala* (Freyre, 1977), donde se relievra el carácter múltiple de la mujer negra esclava en Brasil: ama de llaves, nana de los niños y niñas del amo, mucama, iniciadora sexual y cocinera) como desde la literatura de ficción (por ejemplo, en *Raíces* (Haley, 1978) el autor hace hincapié en el acceso a la información restringida de los amos blancos dada la cercanía física a los salones y espacios de encuentro semiprivados en las casas de éstos).

Por su parte, el espacio privado es el de la casa de la hacienda de la familia Solaz, en sitios particulares: la cocina como espacio privilegiado de las mujeres negras, pero también el comedor, por ser el de servir la comida a los patronos; y algunos dormitorios, al realizar las mujeres la limpieza y poner orden en estos.

Niña Caridad, ¿y usted qué hace por aquí?

La cocina se presenta, en la hacienda de los Solaz, como un escenario exclusivamente femenino y además, negro. Ni los varones (negros o blancos) ni las mujeres blancas tienen acceso a este espacio, por lo cual durante el primer episodio Zelodia le pregunta extrañada a la niña Caridad Solaz, qué hace ella en la cocina (siendo un espacio ajeno y de alguna manera vetado para una blanca, niña⁴⁴ además). Este espacio prohibido para la niña se representa como tema recurrente con el hecho de que ella comete reiteradamente pecado al ir allí a robar el manjar blanco que prepara Zelodia. Esta es una representación importante, la de la mujer negra mayor, bonachona, que prepara dulces y alienta a las personas de la familia del patrón, y al mismo tiempo se convierte en la matrona de la comunidad negra que se crea en la plantación, y en este caso concreto, en el cañaduzal. Caridad, así como los televidentes en la serie, encontrará en ella un contrapeso frente a la imagen diabólica de los negros que le imprimirá la sociedad blanca principalmente a través de su familia y la Iglesia.

La cocina es un espacio amplio, con un fogón de leña en la parte de atrás del escenario y una mesa central, que es donde se ubican los personajes para dialogar. En

⁴⁴ Los niños y las niñas también han sido vetados de estos espacios, en particular los pertenecientes a la clase no trabajadora. El dicho propio del suroccidente colombiano "los niños en la cocina huelen a mortecina" es indicador de ello.

las paredes hay profusión de calderos ennegrecidos por el hollín y pencas de sábila, reconocidas popularmente como elementos que atraen suerte y abundancia a las casas, aunque esto no es un imaginario social exclusivo de los afrodescendientes. Sobre la mesa aparecen frutas y hortalizas, como el zapallo y la piña, y las mujeres aparecen siempre mientras conversan, manipulando los alimentos. En la cocina aparecen Lola y Zelodia varias veces, y Sixta Lucumí una sola vez, pues su fortaleza dramática se dirige a otros aspectos de la serie, y desarrolla otras representaciones. Entre más avanza la historia, la cocina pierde preponderancia como espacio narrativo, así como la casa de la hacienda; es importante anotar que Zelodia, la matrona, aparece a veces en la cocina, en su vejez, pero no realiza oficios domésticos: se convierte este espacio en el escenario “natural” de esta mujer negra —con todo lo que ello significa respecto al carácter sumiso y servil de la mujer—, al no tener ella más familia que la misma de sus patronos y la vecindad de los demás afrodescendientes ligados al ingenio.

Existe una gradual ausencia de las mujeres negras en los espacios privados de la casa de los Solaz, donde sólo está la familia blanca. El acceso a la casa sigue siendo restringido a algunos lugares específicos, y en especial la cocina, la cual siempre será *negra*, teniendo en cuenta que ningún personaje blanco entra en ella. El hecho de que el personaje de Zelodia haya cambiado un poco su estatus dentro de la historia, es decir, que su característica de consejera, cuidadora y autoridad moral respetada por negros y blancos vaya ganando terreno frente a su característica de empleada doméstica con una relación laboral ambigua, y sea en consecuencia considerada como una persona más cercana a la familia, no le da nunca acceso a los demás espacios. Esto no cambia con la llegada de Maximiliano Solaz (el hijo de Manuel María Solaz y Sixta Lucumí): la entrada

de los negros a la casa es individual y, además de los factores de raza, están los de clase, que aquí se entretajan con las relaciones de parentesco⁴⁵.

De acuerdo con todo lo anterior, existen dos representaciones básicas relacionadas con la mujer y el espacio doméstico: la sirvienta fiel, con algunos matices, dentro de los que se cuentan la mulata – iniciadora sexual; y la matrona – nana de crianza, reconocida en las colonias británicas en América como la “Mammie” (Barker, 2003: 135, y Hall, 2010: 302).

El estereotipo de la sirvienta fiel se nutre de la idea de la fuerza y resistencia física de la mujer negra, por un lado, y de un supuesto carácter sumiso, por otro; ideas ambas heredadas de la esclavización. La representación de la sirvienta fiel en *Azúcar* se encarna tanto en Zelodia como en Lola quienes desarrollan todas las tareas domésticas que les son encargadas. Sin embargo, la fidelidad no se encuentra aquí como una convicción personal o como fruto del desarrollo de la figura del buen salvaje⁴⁶, libre de cualquier animadversión. Es así como tanto el personaje de Lola como el de Zelodia demuestran reiteradamente su disgusto frente a los maltratos verbales de otros personajes blancos (en particular las otras mujeres), mediante gestos —torcer la boca y alzar los hombros, llevar los ojos al cielo— y algunas frases de aclaración, como la dicha por Zelodia en el primer episodio: “*Sólo sabe mandar, mandar y mandar, y olvidó que la época esa de la esclavitud ya pasó*” (refiriéndose a un desplante y los malos tratos de la tía Raquel, tía de la esposa del señor Solaz). La relación laboral, en un contexto más capitalista, se ve aquí atravesada por las relaciones históricas entre blancos y negros en

⁴⁵ Maximiliano e Ignacio Solaz (hijo y nieto del patrón, respectivamente) tienen su entrada a la casa y a la familia por consentimiento de éste. Como miembros de la familia, tienen un estatus social diferente a los demás negros y negras, lo cual se presenta en la serie con marcadores de distinción expuestos en su capital cultural y diferencias sutiles en su indumentaria.

⁴⁶ Entendida esta figura, característica de los acercamientos colonialistas, como el ser cuya alma no se encuentra corrupta por la modernidad, y tiene gran calidez e ingenuidad.

un contexto esclavista. Así, Zelodia interpreta de manera muy consciente (es decir, nada ingenua) el maltrato objetivo dispensado por la señora Raquel como un reducto de las relaciones sociolaborales propias del sistema esclavista. Si bien el personaje de la tía Raquel suele no hacer mención explícita al orden socioracial, en un episodio sí manifiesta que: *“El negro al pilón y el blanco de patrón”*.

La representación de la sirvienta negra cabe aquí, pero con el elemento general de la desconfianza de lado y lado: la sirvienta, quien además no cuenta con arreglos laborales claros —cabe decir, no es asalariada, sino que vive en la casa, por lo cual muchos de sus pagos serán en especie— desconfía de la “bondad” de sus patronos; sus patronos (y en particular, sus patronas), desconfían de estas mujeres, negándoles su autonomía y reproduciendo elementos autoritarios en sus relaciones personales.

Este último aspecto es muy importante en la trama de *Azúcar*, dada la importancia del carácter tiránico de la tía Raquel sobre las demás mujeres de la historia, con gran énfasis sobre las mujeres negras pero, en ningún modo limitándose a estas, pues Raquel siempre buscará ejercer el control sobre la hacienda, incluyendo la totalidad de sus habitantes. Sin embargo, no es ella la única mujer blanca que tiene un carácter fuerte y dominante en la serie: Caridad Solaz, la hija mayor del hacendado, la Medio Mundo, mujer de gran independencia, quien aparecerá en la serie durante la segunda generación, y la misma madre de Caridad, Matilde de Solaz. Este último personaje es muy importante para reflejar el recurso de las mujeres blancas subalternizadas por su marido al volcar su limitada autoridad sobre las mujeres negras. Este manejo del poder dentro de las relaciones de subalternidad se desarrolla en dos vertientes: la primera es la suerte de tiranía que las mujeres blancas amas de casa vuelcan sobre la servidumbre, evidenciado en Casa Grande y Senzala al describir el sadismo de estas mujeres víctimas de sus maridos sobre las mujeres esclavizadas (Freyre, Op. Cit.); la segunda, por otra

parte, es el otorgamiento social de ciertas facultades a las mujeres negras, que se constituía en una amenaza para las mujeres blancas. En *Azúcar*, estas facultades están relacionadas tanto con el atractivo sexual de las negras y mulatas, como con una relación con fuerzas desconocidas, casi siempre comprendidas como hechicería.

El otro estereotipo femenino que aparece en el espacio doméstico de la serie es el de la matrona – nana de crianza. Es el personaje que no entra en conflicto con los demás (aunque sí se muestra molesta frente a la grosería y el maltrato, por lo que no se humilla, como vimos con Zelodia). Este estereotipo es el contrapeso del anterior, y parece necesario para equilibrar la percepción de la confianza entre los personajes de la serie⁴⁷. Es la figura confiable, a quien las mujeres podían dejar a sus hijos e hijas para su cuidado y su primera y más básica instrucción. La sirvienta fiel se convierte en nana de los niños y niñas por generaciones, y llega a hacer parte de la familia, aunque siempre como un elemento exótico a ella, más bien en calidad de muestra viviente de la generosidad y caridad de la familia que la acoge, de acuerdo con los preceptos católicos que también son elemento muy presente en la historia narrada en *Azúcar*.

1.2. La exofilia desde la erotización de la mujer

“¡*Azúcar!* no necesitó del melodrama, pues éste era reemplazado por tabúes intocables, incestos de medio hermanos, maldición fatídica, piel de distintos colores rozándose” (Mayolo, 2008: 190).

⁴⁷ Como hemos visto, los personajes femeninos de esta serie encarnan de manera individual cada estereotipo, a veces dentro de cada personaje se encuentran representaciones contradictorias.

El mestizaje es el tema central de la serie *Azúcar*. Por lo tanto, existe una explotación de la representación de la mujer negra llena de sexualidad y disposición, toda concentrada en un solo personaje.

Sixta Lucumí es una mulata alta y de cuerpo fuerte y robusto, que debe tener treinta y cinco años aproximadamente al inicio de la narración. Lleva el pelo largo y crespo, siempre suelto aunque con una balaca de tela que combina (o bien es la misma tela) con el vestido. Aparece descalza en su casa y en el río, donde lava la ropa, y en sus apariciones se le muestran profusamente los muslos, la espalda y parte del pecho. Lleva trajes floridos o coloridos y aretes grandes, casi siempre de aro; así mismo, es la única que lleva maquillaje en ojos y boca. Cuando sirve en la casa, como las otras dos empleadas, tiene un delantal de color claro de amarrar en la cintura y usa sandalias de correas de cuero. Sin embargo, su personaje no se centra en el carácter servil. Como accesorio particular, lleva una pulsera dorada que fue regalo del patrón. Ella es nieta de un trabajador (Maximiliano) que tuvo la hacienda, y ese es uno de los argumentos que el patrón, Manuel María Solaz, aduce para decirle que “la quiere bien” y que la respeta.

Su apariencia física se ajusta a los estereotipos esperados de la gente negra trabajadora de la primera mitad del siglo pasado en tierra caliente. Esta vestimenta no difiere mucho de la utilizada —representada mediante dibujos— (Ilustraciones Comisión Corográfica) en los siglos anteriores. Vale decir, usan vestidos vaporosos, en contraste con la indumentaria de la gente blanca de clase alta; además, protegen poco los pies y requieren de sombreros de burda factura para protegerse del sol en las jornadas laborales. Si bien esta indumentaria se explica por la necesidad de proteger la piel y el cuerpo de los rayos directos del sol, y a la vez de evitar el agotamiento por calor, es importante prestar atención a los adornos que llevan Sixta y las demás mujeres negras,

quienes siempre aparecen con aretes de gran tamaño, que en apariencia no son funcionales.

La negra Sixta encarna de manera integral al objeto de la exofilia, en palabras de José Jorge de Carvalho (2001). El acercamiento a alguien a quien se desea pero a la vez se teme, por un lado; y el consumo de lo más apetecible de un ser humano o una cultura, sin reparar en la integralidad de ésta en general, y en su marginalidad social en particular, por otro lado, es lo que define la exofilia. En Sixta, Manuel María Solaz halla al ser sexual que le brinda placer y la posibilidad de tener un hijo varón, valor importante para un hacendado quien busca que su herencia quede en manos de su misma sangre y cuya esposa legítima no ha tenido un hijo varón. Ve a una mulata apetecible, comprensiva, quien entiende y acepta los límites del orden social en el cual vive, y aprovecha lo que el patrón Solaz le puede brindar a cambio de favores sexuales. Sixta cumple con lo esperado de una persona a quien se le ha cosificado sexualmente: es deseable (bonita, voluptuosa, buena amante) y tiene un alto grado de disponibilidad hacia su patrón.

Por esta razón, Sixta alcanza un alto grado de poder relativo frente a sus compañeras de trabajo, pues logra prebendas, como obtener un rancho privado, una menor intensidad en el trabajo y regalos por su relación íntima con el patrón.

Sin embargo, su poder no se limita al manejo de su sexualidad para el aumento —por lo menos relativo— de su calidad de vida, sino que ella encarna la representación de la bruja y/o hechicera negra, quien puede manejar fuerzas ocultas para obtener provecho propio o para perjudicar a los demás. Lo hace de manera evidente en la última parte del primer capítulo, en la cual maldice a todas las mujeres de la familia Solaz, las actuales y las de generaciones venideras, inaugurando el hito narrativo de toda la serie.

La parafernalia en su rancho, llena de elementos de la naturaleza y de la religión católica popular, apoya esta imagen de mujer enigmática y peligrosa. Así, el diablo mismo o el diablo adentro al que se hace referencia por parte de los personajes blancos de la historia, está encarnado en Sixta, ya sea por su sexualidad o por su manejo de artes ocultas, de cuyas características no hay alusión clara, excepto quizás por la musicalización de la serie, que puede ubicarnos en unas tradiciones afrocubanas, ya sea de santería o de palo monte.

Si bien en los archivos coloniales se cuentan numerosos casos denominados brujería cuyos protagonistas eran varones negros (particularmente fueron señalados los hombres dedicados a la botánica y la medicina, pero también se citan varones dedicados a ayudar en cuestiones amorosas, como lo ilustra Adriana Maya en su citado artículo), la figura de la bruja negra ha sido más frecuente que la del varón brujo o hechicero en las representaciones actuales, audiovisuales y gráficas acerca de las poblaciones afrocolombianas. Los llamados haceres y saberes de los africanos y sus descendientes fueron rápidamente estigmatizados por los poderes de la hegemonía blanca y europea:

“...algunos datos hallados en los archivos, permiten afirmar que durante el siglo XVII, los africanos esclavizados y sus descendientes en el Nuevo Reino de Granada mantuvieron una **epistemología local** cuyo supuesto fundamental consistía en que el ser humano y el mundo conformaban una unidad formada por espíritus que habitaban tanto el mundo de los vivos como el de los muertos. Por otra parte, que la palabra —de esencia divina— era el instrumento que permitía liberar las potencias que habitaban los seres. Gracias a esta última convicción, en el Nuevo Reino de Granada, permanecieron prácticas mágicas y curativas de origen africano cuyo uso y aplicación no fue restrictivo de la gente de ese continente. También fueron utilizadas por los mismos españoles.

Sin embargo, durante esa centuria, los intentos de repersonalización y resocialización realizados por la gente de África y sus hijos(as) en las **juntas**, fue definido por los inquisidores como **ritos y ceremonias del demonio o brujería**. Las prácticas adivinatorias y curativas fueron designadas como **sortilegios, hechicerías, suertes y yerbatería**.” (Maya, 1998:199).

De una manera explícita, la sirvienta Lola le hace alusión a la señora de Solaz de que Sixta ha invocado fuerzas superiores al ofrecerse al patrón para darle un hijo varón y obtener mayor poder sobre la hacienda. Este es un aspecto importante de la representación, pues muestra el poder simbólico de la negra y cómo lo esgrime, haciendo una inversión del imaginario tradicional en el cual el varón es quien fuerza las situaciones sexuales frente a las mujeres subordinadas.

Si la cocina de la hacienda es el ámbito de la reproducción social y cultural, recreada aquí por Zelodia con una aguzada ética del cuidado, al alimentar y cuidar las personas a su alrededor, el rancho de Sixta es el ámbito del pecado. Esto no sólo aparece representado por las acciones que allí se llevan a cabo (relaciones sexuales prohibidas y sancionadas socialmente, por lo menos desde una óptica moral), sino además por el peso simbólico que tiene la decoración interior del rancho. Las paredes tienen unos totumos colgando y un par de hojas de la planta llamada Garra de Oso, lo cual le imprime cierto aspecto primitivo al lugar. En una mesita cerca de la cama de Sixta se encuentran estampas de santos, aunque no se pueden contemplar con claridad. Una de ellas corresponde a un alma en el purgatorio, entre llamas, implorando clemencia mientras mira hacia arriba y levanta los brazos en actitud suplicante. Al lado de esta estampa hay un pequeño muñeco de trapo o de madera, y varias velas encendidas. Esta parafernalia induce a pensar en la relación histórica colonial entre negro(a) y brujo(a), creada en particular por la Iglesia católica y utilizada profusamente por toda la población (incluyendo a los negros) para infundir miedo, o tener poder simbólico si no se lograba el poder social, político o económico, o justificar castigos, según quien esgrimiera este imaginario. Desde el primer capítulo, Sixta quedará inscrita en la narración como una bruja negra, pues es quien maldice a toda la familia Solaz.

El impacto en *Azúcar* sobre la relación entre el pecado y la raza se concreta en la frase que el padre López, sacerdote cercano a la familia Solaz por varias generaciones, le dirige a la niña Caridad Solaz en el momento de su confesión: *“La carne es el demonio, y entre más oscura es la carne, más fuerte es el demonio”*. Esta frase motiva variadas lecturas, que quedan fijas en la historia de *Azúcar*: la primera es que el cuerpo (del) negro es el demonio, mientras esté sujeto a los placeres sexuales, mucho más que los cuerpos no negros, por alguna razón que no se explica; la segunda es que el diablo se mete en los negros por alguna razón (mediante una tendencia a los comportamientos licenciosos, o mediante ritos incomprensibles para la moral católica); y la tercera consiste en que el diablo es negro, por lo cual cualquier negro podría, eventualmente, ser el diablo. La ambigüedad de la frase que le dirige el sacerdote a la niña será destacada para dos relaciones erótico-afectivas que se desarrollan en la serie, caracterizadas por ser interraciales: las parejas conformadas por Sixta y Manuel María, y Mariana e Ignacio. Así, en la historia lo condenable no son los placeres de la carne en sí mismos, ya que no se problematizan sino cuando existen relaciones sexuales entre personajes de procedencia étnico-racial diferente, es decir, cuando se trata del mestizaje, visto siempre como un riesgo social.

2. La construcción del cuerpo masculino afro

La representación del cuerpo de los varones negros en esta serie es menos compleja que la de las mujeres. Sólo existen dos personajes protagonistas presentados de manera regular: Lucio (en la primera parte de la producción) e Ignacio, quienes comparten caracteres morales y físicos muy parecidos, por lo cual no permiten matizar personalidades y facilitan la generalización, convertida en estereotipo, del negro. Así, al

contrario de la representación de la mujer negra, en la que cada personaje encarna un estereotipo, presentando una “naturaleza” más compleja de lo femenino, la representación de lo masculino es simple, llana y aún más general. Para la serie, el carácter del negro es similar, facilitando que al hombre se le presente en masa, como veremos más adelante. La caracterización de los personajes individuales sujetos de este análisis hace parte del elemento amoroso y sexual⁴⁸, en contraste con la caracterización colectiva de los varones negros, que provee a la historia de la crítica social que se propuso en la narración frente a las condiciones laborales de los corteros de caña durante todo el siglo pasado. Sin embargo, como veremos, los estereotipos presentados en *Azúcar* son en general de índole positiva⁴⁹ y contradicen algunos prejuicios establecidos, como por ejemplo, el del negro perezoso o excesivamente lascivo.

Lucio de Souza Asprilla es, al comienzo de la serie, un adulto negro de unos cuarenta años de edad. Es cortero en los cañaduzales de la familia Solaz; corpulento, alto y fuerte. Viste traje de camisa de tela burda y pantalones de la misma tela, recogidos hasta la media pierna o la rodilla, y lleva botas de trabajo. Como elemento distintivo, usa un pañuelo grande rojo, tipo bayetilla anudada al cuello y que cae en la espalda formando un triángulo. A veces usa sombrero de ala ancha y pico, tejido en fibra vegetal. A medida que la serie avanza, Lucio cambia su indumentaria por un vestuario un poco más formal, pues su devenir laboral se desarrolla en el edificio principal del ingenio y no en la plantación, al obtener un estatus más elevado. Entonces, así como Ignacio Solaz, usa casco mientras desarrolla allí su labor.

⁴⁸ Lucio cumple el papel de sabio consejero, e Ignacio es quien protagoniza la historia romántica.

⁴⁹ Aclaro que el hecho del otorgamiento de características “positivas”, como la alegría, el apego a la familia y la fortaleza corporal aplicada a la producción, sólo evidencia la clasificación de los valores morales desde una ética blanca, burguesa y masculina. Es decir, frente a la construcción de representaciones, mientras se niegue la agencia a los históricamente subordinados, no será posible establecer caracterizaciones más “realistas”, o por lo menos más plurales de la gente negra.

Por su parte, Lucio, además de aparecer en los contextos de labor arriba mencionados, se presenta en la entrada de la hacienda, sentado, esperando la salida de su patrón; o bien en lo que parece un pórtico de un rancho o de un bohío —quizás el suyo—. Este último escenario parece no ser importante para la definición de los personajes ni para el desarrollo de la historia narrada, pues él está ubicado sobre un paisaje de fondo, una gran planicie del Valle, y no hay forma de ver otras partes de la edificación, ni elementos decorativos o funcionales que contextualicen este espacio. No obstante, la presencia de este paisaje en particular como telón de fondo no es desdeñable, pues representa la libertad, amplitud y extensión que se abre frente al hombre —que no necesariamente frente a los personajes femeninos, siempre capturados en un contexto más cerrado o absortas en oficios y quehaceres concretos y definidos, no muy relacionados con la idea de libertad—. Por lo tanto, vale decir que en el caso de Lucio la figuración del varón negro, aparte del ámbito laboral, se relaciona más con su comportamiento y elementos morales, que con el contexto social que lo rodea, como sí es muy claro con las mujeres.

Es precisamente este carácter individual y moral el que le permite a la narración de *Azúcar* exponer de manera provocativa algunas inversiones sobre las expectativas acerca de los personajes mestizos y los personajes negros, en particular en el caso del personaje de Maximiliano Solaz, quien representa al negro virtuoso, más allá de su subordinación:

La figura de Maximiliano Solaz, padre de Ignacio —y luego éste mismo— representan una figura no estereotipada del negro, tal como se hizo en algunas novelas románticas latinoamericanas del siglo XIX, como *Sab* (Gómez, 1997). La inversión de roles y el evitar la exotización del negro es necesario para operar la unión entre Ignacio y Mariana.

Es importante tener en cuenta que los casos “positivos” en las representaciones de los negros —que se salen del estereotipo— funcionan para velar el carácter estructural del racismo y ponen el problema (la flojera, la puerilidad, la lascivia) o bien al nivel del sujeto individual y su falta de disciplina, juicio, “empuje”; o bien en un aspecto cultural pero naturalizado de “lo negro” (Barker, 2003). Carlos Mayolo, en sus memorias recuerda justamente cómo de su propia infancia podría aportar elementos que dieran al traste con las imágenes preestablecidas sobre lo negro. En una frase que desvela el sentido completamente naturalizado de lo negro y de lo blanco, afirma que “Me acordé que a mí, chiquito, me llevaban a una hacienda que se llamaba El Papayal, donde había un hijo negro que tocaba el piano y uno blanco que era un inútil. El monstruo estaba vivo. El Valle y su mestizaje podía ser el terreno donde se desarrollase la historia” (Mayolo, 2008: 185). De la misma forma, debemos advertir que en algunos momentos de la historia, la inversión de roles se desarrolla también en algunos personajes femeninos: “«La bruja» le decían a Raquel en *¡Azúcar!*, en vez de «la negra»” (Ídem: 191). Siendo Raquel la matrona de la familia, cuyo mayor interés es el poder sobre las tierras de los Solaz, se espera más que el personaje de mujer negra sea el que tenga sobre sus espaldas el título de bruja.

2.1. El varón y el espacio público

De manera contraria a la representación de la mujer negra, los varones negros ocupan siempre espacios públicos dentro de la historia, adquiriendo un estatus social más importante en la representación nacional del negro, mas no así dentro de los objetivos de la narración de la serie, donde son las mujeres quienes controlan la trama. Existe entonces una valorización política sobre el hombre, quien puede ocupar espacios

reconocidos —como las oficinas del ingenio, el lugar del trabajo, los despachos de los patronos—, negados de plano a las mujeres negras.

Es quizás es este aspecto en el cual la representación del varón negro está más alejada de los estereotipos comunes alrededor suyo. Los estereotipos clásicos, como vimos, lo marginan del ámbito público, dado el carácter pueril que se le otorga: o son sujetos cómicos y entretenedores, o bien pillos indignos de cualquier confianza, o personas tranquilas ajenas a los conflictos comunitarios que los rodean. Si bien Lucio e Ignacio desarrollan en la mayoría de la serie un rol de hombre negro noble, tranquilo y sabio —Lucio más que Ignacio—, la narración de *Azúcar* les otorga un puesto importante como negociadores y partícipes de ciertas decisiones importantes dentro de la hacienda; incluso muchos corteros compañeros suyos comparten de vez en cuando esta posición en el espacio público. No obstante, es claro que el poder ostentado por las mujeres en el ámbito doméstico sigue contando con una mayor efectividad en cuanto al desarrollo de la trama en la historia, dado el poder del chisme y las habladurías.

2.2. La exofilia en el contexto artístico

En *Azúcar*, el tratamiento exotizante del cuerpo masculino no aparece relacionado con sus habilidades sexuales ni con las deportivas, sino más bien con sus destrezas en el campo artístico: la música y la danza —el baile urbano de la salsa— son elementos primordiales alrededor de la configuración del negro en *Azúcar*, lo cual no abarca sólo su cuerpo, sino también los valores morales relacionados y usados como control moral por la sociedad hegemónica: la propensión al consumo de alcohol y al establecimiento de relaciones erótico afectivas promiscuas, la baja disciplina y la consecuente falta de ética laboral.

Si bien la exofilia en el contexto de la danza es válida para las mujeres negras también, es importante resaltar que en la serie las mujeres negras no aparecen bailando individualmente sino siempre con una pareja de baile. El varón, en cambio, se representa como un “cuerpo que baila, y baila bien”, que se ve impulsado a demostrar sus habilidades dancísticas frente a un auditorio⁵⁰, y no sólo está representado como una pareja de baile adecuada. Por ello, el estereotipo atribuido tanto a hombres como a mujeres, acerca de las cualidades extraordinarias de la gente negra en el baile, ha sido aquí objeto del análisis particular del contexto masculino. Es Ignacio Solaz quien encarna este papel:

Ignacio es el nieto de Manuel María Solaz, hijo de Maximiliano Solaz (engendrado por Manuel María y Sixta, su anterior empleada en la hacienda) y una joven negra de la región. Tanto él como su prima (Mariana Solaz) viven la historia amorosa que desarrolla la serie; historia problemática desde tres perspectivas: i) el obstáculo moral del incesto, dado que son familiares cercanos, ii) el obstáculo racial, dado que él es hijo de un mulato y una negra mientras que ella es hija de dos personajes blancos, y iii) el obstáculo de clase pues, aunque Ignacio hace parte legítima de la familia Solaz, presenta una conciencia de clase trabajadora siendo el puente que negocia entre los intereses de su abuelo hacendado y los de los corteros de caña de la plantación de la misma hacienda, con quienes tiene relaciones estrechas de amistad y solidaridad.

Si bien este personaje es el héroe popular de la serie, su valor moral en la historia no presenta dificultades para mostrarlo como el representante de un cuerpo negro exótico. Él es un negro alto, acuerpado (característica que es reiterativamente resaltada

⁵⁰ En *Azúcar* eventualmente aparece Ignacio Solaz bailando solo (ver gráfico), en un contexto en el cual no busca demostrar sus destrezas, sino más bien expresar su sentimiento de alegría y bienestar. Sin embargo, estas son excepciones frente a la representación del cuerpo negro que se expone públicamente para el goce estético de los demás.

con camisas abiertas, camisetas sin mangas e incluso apareciendo torsidesnudo), de rostro con facciones no muy prominentes y cabello crespo. Este cuerpo podría, no obstante, ser el de cualquiera de los demás personajes varones jóvenes, que aparecen en la serie en calidad de extras. Sin embargo, además de aparecer como sus compañeros siempre con la ropa impecable (en el baile, en general aparece con camisa y pantalón blancos), Ignacio presenta indicadores de mayor estatus o prestigio social usando frecuentemente un reloj, casco dentro del edificio del ingenio y zapatos de cuero o botas.

El ámbito del baile es importante por dos razones básicas: en primer lugar, es un ámbito privilegiado para la “puesta en escena”⁵¹ del negro al ser la destreza en el baile uno de los estereotipos más generalizados, por lo menos en América. Gracias a que los personajes varones negros en *Azúcar* son los que se presentan como músicos y bailarines, el espacio público de los lugares de baile se configura en un espacio marcadamente masculino. En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, se puede decir que en este ámbito la producción de *Azúcar* propone un giro amplio frente a la mirada del espectador: cuando en la serie aparece la discoteca como escenario, el televidente pasa de ser un testigo mudo de una historia, a ser público de un espectáculo que se le presenta tanto a los demás personajes –quienes van a la discoteca a beber, escuchar música y ver el *show*- como a la teleaudiencia misma. El negro es un personaje de la historia, pero además puede ser un atractivo artístico en sí mismo, por fuera de la trama de la historia.

⁵¹ Antonio Benítez Rojo (1999) ha expuesto que las culturas caribeñas cuentan, por razones culturales e históricas, con un apego sensible por lo público, la teatralidad y el “*performance*”. Las acciones son amplificadas cuando se desarrollan en público, y a los negros y afrodescendientes se les ha relacionado con lo colectivo: el carnaval, la fiesta, los deportes de público masivo. Tratándose de una representación dentro de una producción televisiva –que por lo tanto no es una autorepresentación-, no hago hincapié en este sentido, pero sí me interesa exponer el hecho de que en estos ámbitos la escena es importante tanto dentro como fuera de la trama novelada de la serie.

Debemos recordar, por otra parte, la estrecha relación que existe en la construcción del afrodescendiente como un ser ligado a la música desde unas raíces socioculturales muy profundas:

“(…) observen cómo, desplazada de un lugar logocéntrico (donde el dominio directo de los modos culturales significaba el dominio de la escritura y, por consiguiente, la crítica de la escritura —crítica logocéntrica— y la deconstrucción de la escritura) la gente de la diáspora negra, en oposición a todo eso halló en su música la forma profunda, la estructura profunda de su vida cultural” (Hall, 2010: 292).

No obstante estas apreciaciones, es importante anotar que no son sólo personas negras las que bailan en la discoteca. Hay mujeres y hombres no negros quienes bailan e incluso cantan y tocan música (la serie presenta artistas reconocidos incluso en el ámbito internacional, como el violinista Alfredo de la Fe). Sin embargo, a lo largo de la serie los personajes relacionan el bar La Rumba, y luego El Séptimo Cielo, como lugares de gente “indecente” e incluso como sitio del demonio, para el primer caso. Estas alusiones, en boca de personajes no negros, se hacen con un apoyo visual sobre las personas negras, y en particular sobre los hombres quienes tocan diversos instrumentos de percusión, la guitarra, y cantan.

3. Lo invisible: la infancia afro

Un último aspecto alrededor del cuerpo, las corporalidades y los roles de género que es importante destacar es la invisibilidad del cuerpo infantil. El cuerpo negro, quizás dada la elevada importancia que se le imprime a la sexualidad, ha sido limitado al cuerpo joven y adulto, a despecho del cuerpo de las personas viejas y de los y las infantes. Sin embargo, la presentación de las personas viejas tiene un correlato en fuertes caracteres

morales, como los que hemos visto de las viejas nanas de crianza o los viejos sabios y serenos. Es, en suma, el niño negro y la niña negra quienes no tienen presencia, ni en los estereotipos de inspiración colonial e imperialista, ni en la serie *Azúcar*, con contadas excepciones.

En el caso de los estereotipos coloniales, no encontramos en los análisis ya mencionados de Bogle (citado en Barker, 2003) y Hall (2010) alguna referencia al infante esclavizado o liberto. Sólo Freyre apunta a una figura importante en la colonia brasilera, el muleque, quien se desempeña en su rol de compañero de juegos del “amito” (Freyre, 1977). En las demás categorizaciones de estereotipos de las personas negras no aparece la figura infantil, surgiendo entonces la idea de que la mayoría de los caracteres clasificados son de por sí ya inferiorizados, llevados a una infantilización: la sumisión, la ingenuidad, el primitivismo y la lealtad ciega hacia la figura dominante representada por el blanco son ya expresiones de un ser infantil que requiere, por sobre todo, del disciplinamiento y la guía permanente, pues se encuentra en un estado permanente de no-adulterez, en el sentido kantiano de la minoría de edad.

Azúcar, por su parte, presenta las únicas excepciones en la infancia de Maximiliano Solaz, hijo mulato del hacendado, e Ignacio Solaz, nieto de éste. En el caso del primero, el niño, si bien es hijo de Manuel María y acogido como tal dentro de la casa paterna, desempeña el rol de compañero de su hermano Santiago, revelando además su ingenio y virtuosismo en la música, en total contraste con el carácter pusilánime e irresponsable de su hermano en quien, en su calidad de hijo legítimo del patrón, se encuentran fundadas las esperanzas de la familia, las cuales se verán frustradas. En suma, la figura infantil queda velada por una gran excepción: la del niño virtuoso.

2.1.3 Lo laboral

Además del ámbito corporal, las representaciones más complejas alrededor del sujeto afrodescendiente en América están relacionadas con el ámbito laboral. Esto, como consecuencia directa de la lógica de la trata esclavista para soportar la economía de las haciendas y la minería, en la que el motor de la producción era la mano de obra esclavizada. No obstante, y como bien lo anota el antropólogo brasileño Gilberto Freyre, los negros esclavizados —y menos aún los libertos—, se dedicaron a múltiples oficios: “Músicos, acróbatas de circo, sangradores, dentistas, barberos y hasta maestros infantiles, todo eso fueron los esclavos en el Brasil, y no sólo negros de azada o de cocina” (Freyre, 1977: 378). En *Azúcar*, si bien el ámbito laboral se presenta focalizado sobre el trabajo de los corteros de caña de azúcar, se presentan asomos a otro tipo de oficios.

1. Del esclavismo y el sindicalismo

La preponderancia otorgada a la organización de los trabajadores de la hacienda, en la historia de *Azúcar*, es un elemento clave que pudo ser aporte directo de Carlos Mayolo, su director aunque no su libretista. Desde la perspectiva de Mayolo, interesan dos aspectos relevantes: el miedo a confrontar la decadencia de las haciendas y su particular modo de producción, ligado, como veremos más adelante, al miedo al mestizaje (Suárez, 2009: 150); y la construcción de clase del negro cortero de caña de azúcar, estableciendo símiles entre la producción capitalista establecida desde mediados del siglo XIX y consolidada en algunas pocas haciendas del Valle del Cauca ya hacia la tercera década del siglo XX (<http://www.cenicana.org>), y la producción esclavista colonial.

El primer aspecto fue explorado por Luis Ospina en su película *Pura Sangre*, de 1982 (Suárez, 2009: 149), en la que trabajó como actor Carlos Mayolo⁵². La temática de las grandes haciendas provinciales y su decadencia también se hace notar en las películas dirigidas por Carlos Mayolo *Carne de tu Carne* (1983) y *La Mansión de Araucaima* (1986), que además explora las relaciones erótico-afectivas interraciales (Suárez, 2009: 154 y ss.).

El aspecto relacionado con la construcción de clase del negro, estableciendo nexos históricos de la explotación sobre los esclavizados y —sobre todo— de sus descendientes, es un tema que no aparece en los filmes de Carlos Mayolo y su grupo con tanta claridad como en la producción televisada *Azúcar*. Como hemos visto, la construcción de un sujeto nacional, o más aún regional, es importante en Mayolo, pues es la vía por la cual se compone el ser mestizo que tanto le interesa resaltar; sin embargo, la construcción de un sujeto nacional, “desclasado” (Hall, 2010: 242), no llega a enmascarar por completo la relación entre raza y clase dentro de la producción agroindustrial propia del Valle del Cauca.

Azúcar, a este respecto, presenta un panorama bastante realista de la situación laboral de los corteros de caña. Sin embargo, la relación familiar entre el hacendado y el protagonista negro (abuelo y nieto, respectivamente), quien trabaja en el ingenio aunque no en calidad de cortero, sino de supervisor, evita abordar el problema patronal de la empresa de una manera más directa. Por ello, vale anotar que los personajes afro principales de la serie se debaten, respecto al ámbito laboral, entre las relaciones de

⁵² La relación profesional y creativa entre Carlos Mayolo y Luis Ospina es relevante aquí. Junto con Andrés Caicedo, hicieron parte del *Grupo de Cali* y de *Caliwood*, grupos de creación literaria y cinematográfica, así como de estudio y disfrute de estas artes; de esta manera, fueron co-participes de muchas obras, alternándose los roles desempeñados: ya como directores, productores o actores, trabajaron juntos en varias películas (Suárez, 2009: 147 y ss). Tanto es así, que en *Azúcar* mismo Luis Ospina tiene un papel actoral, así como el mismo Mayolo, en algunos episodios de la última saga de la serie.

poder —y las posibilidades legales de acceder a él— y las relaciones de pertenencia, por su vínculo familiar y cultural con las personas negras que habitan la hacienda La Aurora. Es importante, no obstante, el rol que desempeña la tía Raquel, como mandamás de la hacienda, y aún el de Caridad Solaz, pues ellas niegan el parentesco con Ignacio y se remiten al único interés económico sobre los bienes de la hacienda y la producción del azúcar, propendiendo por la tecnificación de ésta última.

Vale anotar que el tema de la tecnificación de la maquinaria agroindustrial, si bien narrativamente se justificó para exponer los conflictos entre los corteros de caña y los dueños de la hacienda⁵³, motivó reacciones como la siguiente, publicada en la sección TV Buzón, de la Revista Elenco No. 559, del 2 de agosto de 1990:

“Que estudien la realidad. La serie Azúcar es la invasión del amarillismo en la TV colombiana, fruto de la ignorancia histórica de los productores. A la mujer no la han respetado. Otra mentira son las relaciones paternalistas entre el dueño de La Aurora y sus trabajadores negros. **Los cortadores de caña nunca se opusieron a la maquinaria para la industrialización de los ingenios. Por el contrario, la historia verdadera enseña que sus reclamos impulsaron la introducción de los adelantos mecánicos.** (...) Sería bueno que los directores se dediquen a estudiar la realidad nacional. Manuel Collazos, Cali, Valle” (Revista Elenco No. 559, pág. 17).

1.1. El trabajo colectivo

En *Azúcar*, los varones son representados de manera colectiva como el grupo de corteros de caña, quienes son negros, mulatos y mestizos trabajadores en la misma cuadrilla en la que trabaja Lucio al principio de la serie. Luego, Lucio, Ignacio y otros hombres jóvenes negros aparecen en el ingenio, desarrollando labores relacionadas con

⁵³ No obstante, las causas de las huelgas en el ingenio de la hacienda La Aurora no se limitan a las reticencias sobre el ingreso de maquinaria y nuevas tecnologías, sino también por otras causas, como el pago oportuno del salario, según lo convenido en los contratos laborales.

la maquinaria industrial, los procesos de transformación de la caña en *Azúcar*, y el cargue y descargue tanto de la caña como de los bultos de *Azúcar*.

En la zafra, que aparece más al principio de la serie dado que la maquinización aún no está fuertemente implementada, el grupo se conforma aproximadamente por quince hombres entre los veinte y los cuarenta años, muy uniformes entre sí excepto por sus características fenotípicas. Su indumentaria es igual a la de Lucio, pero ninguno lleva la bayetilla roja, y casi todos usan el sombrero descrito más arriba.

Los corteros se desenvuelven en exteriores, pues su papel en la historia se limita al ámbito laboral. Ellos aparecen cortando caña o descansando sobre la zafra, mientras chupan caña de azúcar o beben lo que puede ser guarapo o jugo de caña. También aparecen cerca del edificio principal del ingenio. La parafernalia que los acompaña son los machetes y otros elementos de trabajo para el corte, y siempre los rodean máquinas como coches y tractores.

Por otra parte, y como otro colectivo, se encuentran los bailarines profesionales de las discotecas que aparecen en la trama: La Rumba y El Séptimo Cielo. Contrario a las mujeres negras quienes son visibles en estos espacios, los varones que se presentan aquí son más protagonistas del espectáculo (son cantantes y músicos), en el medio de la escena, y tienen un peso fuerte en la serie al tener un rol protagónico, como Lucio y más específicamente, Ignacio Solaz.

1.2. El negro perezoso en tanto invención

Como siempre que se describe a las personas negras desde un aspecto histórico y sociológico, no es posible hacer compatible la imagen del negro perezoso con la

evidencia histórica: los negros, desde su importación como mano de obra esclava, han sido motor de la producción agrícola, minera y luego agroindustrial del país. En *Azúcar*, teniendo en cuenta que retrata la historia de un ingenio azucarero, los negros y mulatos varones aparecen en la zafra trabajando, o en vehículos transportadores. El negro aquí es el negro trabajador, corpulento, de brazos fuertes. Esta es otra representación reiterada, que desde una visión negativa, los ubica como poco aptos para los ejercicios intelectuales y dotados para todo lo relacionado con el cuerpo: fuerza física y sexual, buen ritmo, facilidad para los deportes.

Las representaciones presentadas por Jaime Arocha en sus columnas en el periódico *El Espectador* (del 8 y el 23 de octubre de 2008), relacionadas con el cuerpo del varón negro están relacionadas con una fortaleza física casi descomunal y con una tolerancia al dolor a prueba de los peores tratamientos. Como bien lo afirma en esta columna, el autor evidencia la relación que este estereotipo guarda con el establecimiento de relaciones laborales basadas en la explotación del trabajo, antes esclavo y ahora asalariado, pero en las peores condiciones capitalistas.

Al respecto, es importante anotar que el director de la serie, Carlos Mayolo, se interesó en trocar las expectativas que sobre los varones negros y blancos se tienen en la sociedad colombiana: de sus recuerdos de infancia trae a la producción la imagen de un niño negro virtuoso en el piano y un niño blanco "inútil". El niño negro, en la serie, viene a ser Maximiliano, el hijo del hacendado Manuel María y de la empleada de la hacienda, Sixta. Las virtudes morales de Maximiliano se evidencian en la primera parte de la producción, y siguen vigentes en su hijo Ignacio, quien hace parte de la pareja romántica protagonista de la mayor parte de la historia. En contraparte, el niño blanco sería el hijo legítimo de Manuel María, Santiago, quien será un alcohólico empedernido

pero de buen corazón, manipulado por las mujeres de la hacienda, en particular su tía Raquel y su hermana Caridad.

Los dos personajes analizados, Lucio e Ignacio, son trabajadores responsables reconocidos por el patrón (quien, además, es el abuelo de Ignacio) y, aunque no hay una alusión a sus valores intelectuales, su importancia radica en su responsabilidad frente a las labores, y en la relación romántica que tienen con la tierra y su cultivo. El personaje de Lucio, además de presentarse como el más trabajador (“el mejor cortero de la región”), es también buen músico y bebedor, además de ser fiel y leal a su patrón, al igual que la figura de Zelodia. El gusto por la música y por el licor (en la escena en la cual Lucio está frente al Valle, se encuentra tocando guitarra con una botella al lado) es otra representación reiterada de los varones negros. La buena disposición y genio afable se deriva de lo anterior.

2. La mujer y el trabajo

Uno de los estereotipos más difundidos y reconocibles sobre la mujer negra es el relacionado con el oficio doméstico, la mujer negra “sirvienta”, de buen carácter y gran disposición para realizar las tareas que se le propongan. En Colombia, aún se promocionan productos de aseo con dicha imagen, como “Blanquita”, mujer negra bonachona que demuestra los beneficios de una reconocida marca de desinfectantes para el hogar. En general, los estereotipos sobre la mujer negra se basan más que en la idea original del primitivo que hay que civilizar⁵⁴, en la idea de la acomodación con los

⁵⁴ Barker (2003: 134) expone como ejemplo la descripción de Stuart Hall sobre la explotación de imágenes sobre la colonia en algunos productos europeos relacionados con el ámbito doméstico, en particular los productos ligados a la limpieza, como jabones. Estas imágenes buscaban resaltar la dominación del hombre

oficios obligados por la esclavización. Sin embargo, la dimensión laboral de las mujeres negras en la serie es mucho más limitada que la de los varones.

Existe, más que un desplazamiento de las mujeres negras en *Azúcar*, una invisibilización paulatina de la fuerza física de estos personajes, para volverlos más místicos y, si se quiere, fantasmagóricos (como Sixta Lucumí, quien a veces aparece como una visión). Desde la perspectiva del relato cronológico de la historia, que de alguna manera va mostrando los cambios socioculturales de la sociedad del suroccidente colombiano en el siglo XX, derivados de la industrialización y progresiva urbanización de la región, la historia social —y particularmente, laboral— de las mujeres negras queda marginada detrás de la de los varones negros, sobre quienes existen relatos relacionados con organización laboral, sindicalismo, industrialización e ingreso de maquinarias, etc. La historia relacionada con las mujeres se centra más en la maldición, los chismes y la fuerza mística, siempre desde una perspectiva individual, no colectiva.

Así, es importante el hecho de que en la serie *Azúcar* se desligue el elemento productivo de la mujer negra, así sea del trabajo doméstico en las casas. Esto, pues si bien la figura del negro perezoso no aparece en esta producción —cuestión que quizá busque aportar en ciertos cambios acerca de las representaciones de los afrocolombianos— el estereotipo de la pereza ha estado ligado al varón negro y no a la mujer negra. La mujer negra trabajadora aparece entonces poco, en la figura de Lola, quien durante más tiempo labora dentro de la casa, pero su figuración es resaltada por el aprovechamiento de la cercanía con la familia blanca para crear chismes y habladurías.

blanco sobre el hombre negro, por un lado, y la relación entre la realidad de lo negro y la necesidad de lo puro, lo limpio. Para nuestro caso, es el énfasis en la necesidad de limpieza y desinfección lo que es más relevante.

La mujer, sin embargo, aparece en instancias que para el curso de la narración son espacios de diversión, pero deben ser interpretados como lugar de trabajo de algunos personajes. Estos son los bares, en particular el bar La Rumba y luego El Séptimo Cielo, espacios importantes donde se desarrolla buena parte del relato de *Azúcar*. Aquí, las mujeres negras aparecen como bailarinas (aunque también hay clientas, quienes asisten con sus parejas y grupos). Sin embargo, el carácter laboral del ser bailarinas en los bares no es muy evidente, pues los personajes negros masculinos más importantes de la historia (Lucio e Ignacio) aparecen como cantantes en La Rumba, pero también como trabajadores en el ingenio, con marcadores claros del ámbito laboral.

No obstante el carácter borroso del trabajo de la mujer negra como artista en la discoteca, es un escenario que no puede ser subvalorado. Es muy importante resaltar el hecho de que en el ámbito laboral, la representación de la mujer tiene dos espacios definidos: o se encuentra en el ámbito doméstico, o bien en el ámbito de los servicios de entretenimiento, en el cual las mujeres bailarinas aparecen siempre sonrientes, exóticas al ser sujetas de la erotización: sus vestidos son muy pequeños y coloridos, su maquillaje es exagerado y sus aptitudes para el baile resaltan sobre las otras mujeres no negras, naturalizándolas.

3. Construcción de lo nacional y de lo regional

La propuesta temática de *Azúcar* gira en torno a la idea del mestizaje como medio y como fin de la construcción de una nación enriquecida, cuya metáfora primordial es la conjura de una maldición en la que se urge la superación de un *status quo* social de profundas raíces coloniales basado en la diferenciación racial. Al abrir cada episodio con la frase “*El azúcar para ser blanca necesita de la sangre negra, de la semilla negra y de la tierra negra*”⁵⁵ dictaminada precisamente por una mujer mulata, se determina con claridad el rumbo de la historia. Sólo con el establecimiento abierto del ser mestizo en la historia se podrá superar la maldición dirigida por un personaje subalterno (una mujer, una mulata, una pobre) a una familia blanca burguesa, con una clara herencia aristocrática.

La historia de *Azúcar*, así, pretende reflejar la realidad colombiana —y más específicamente la de la región del Valle del Cauca— con la exposición de las profundas fracturas y desigualdades del régimen socioeconómico y racial sobre el cual se basa la nación colombiana. Este capítulo expone la forma en la cual se representa la nación y la región en esta producción televisiva desde la perspectiva más amplia de entender la

⁵⁵ La construcción de la identidad regional en *Azúcar* se apoya en un producto que, según esa historia, le imprime cierto carácter al pueblo vallecaucano: la caña de azúcar y sus derivados. El mestizaje, entonces, es asumido como un proceso que permite el surgimiento de personas diversas, *impuras*, creativas y productivas, que tiene como metáfora la generación de un producto tan apetecido como rentable en la economía regional: el azúcar.

construcción del sujeto nacional moderno, presentando algunas consideraciones respecto al tratamiento de las relaciones interraciales con especial énfasis en el mestizaje como elemento cohesionador —principio y fin deseable de la propuesta narrativa de *Azúcar*—. Además, y para acercarnos de manera particular a la construcción imaginaria de una región concreta, desarrollamos una comparación entre la serie que nos ocupa y el que quizás es el relato más relevante del Valle del Cauca: la novela *María*, de Jorge Isaacs.

3.1.1 El reconocimiento de una nación

El mito del mestizaje ha sido la piedra angular de la conformación de las identidades nacionales en América Latina, lo que se evidencia en las líneas argumentales de la gran mayoría de relatos literarios sobre el origen de las nacientes repúblicas latinoamericanas en el siglo XIX (Schmidt-Well, 2003). Esta tendencia vendría a consolidarse con la invención de la raza cósmica, propuesta filosófica de gran reconocimiento latinoamericano durante la primera mitad del siglo XX, del mexicano José Vasconcelos. La fusión del ser humano en general, y del sujeto latinoamericano en particular, en una sola raza, se convirtió en uno de los principales elementos de la propuesta modernizadora de la región latinoamericana.

En este sentido, el mestizaje como proceso exitoso o deseable depende de las contingencias históricas y de los intereses de las élites poderosas que las rodean. Como proceso, sólo fue deseable en las colonias que Europa fundó en las diversas tierras y pueblos que conquistó, entre las cuales se ha destacado América Latina:

“El mestizaje era el camino hacia la perdición racial en Europa, pero era la vía hacia la redención en América Latina, una manera de aniquilar la diferencia y construir el sueño profundamente horizontal y fraternal de la identidad nacional. Era un modo de imaginar la nación a través de una historia futura, como un deseo que conserva su vigencia con el paso del tiempo y a la vez deriva su irresistible poder gracias a un sentimiento natural y sin historia” (Sommer, 2004: 56).

Dentro del sentido de esta empresa modernizadora latinoamericana, el mestizaje implica dos aspectos primordiales: por un lado, la construcción de un nuevo sujeto llamado a establecer un orden que, bajo la fachada de la igualdad racial, establecía una falsa democracia; y, por otra parte, la gradual y fatal marginación de los sujetos que no quedaban cubiertos por el manto del mestizaje, en particular, los indios y los negros. De acuerdo con los planteamientos de Rufer (2010), el mestizaje podría ser uno de los medios más eficaces para lograr la adaptación de ciertos grupos sociales en la modernidad:

“El mito de origen de la nación funda una doble negación: no reconoce a ciertos sujetos como sujetos de la modernidad y (como historia) no puede reconocer tampoco las condiciones contingentes de ese discurso. El vacío que funda el salto entre la grandeza de la tradición y la subjetividad nacional moderna pretende sepultar cualquier continuidad en la producción orquestada del despojo material y simbólico de gran parte del “pueblo”; y separa los “sujetos de la nación” de las “comunidades menores” premodernas. De ahí en más, a estas comunidades habrá que *prepararlas* y *adaptarlas* porque pertenecen a ese otro orden antropológico que es imaginado como distante en el tiempo” (Rufer, 2010: 21).

Aquella adaptación e incorporación de los sujetos a través de la figura del mestizo fue indispensable en la construcción nacional, aunque aún la ideología burguesa del progreso imponía sus jerarquías: “... el progreso dependía de mantener los signos claros; dependía de distinguir al indio del blanco, al hombre de la mujer, de tal suerte que en la batalla por América el mejor de los hombres sería el vencedor” (Sommer, 2004: 102).

Esta distinción entre los sujetos pasa por presentar de manera clara la voz de quienes representaban aquel progreso, silenciando al tiempo a quienes, si bien fueron y son necesarios para la construcción de la nación, no corresponden ni a la clase ni a la raza que históricamente ha detentado el poder. El silenciamiento en sí mismo permite un arraigo más firme de las nociones de nación y región. Por ejemplo, la exclusión en los espacios discursivos y simbólicos del Estado-nación, de las mujeres y los indígenas “reales”⁵⁶ (no la representación de los que simbolizan un pasado histórico precolombino, heroico y glorioso) (Schmidt-Well, 2003: 10), y también, por supuesto, los negros. Este acercamiento al mestizaje nos permite comprenderlo de la manera en que lo ha hecho Elisabeth Cunin, en el sentido en que corresponde a una práctica de dominación particular (Cunin, 2003: 27), que no supera el problema racial establecido en la estructura social colonial. Así, el sujeto mestizo logra establecer una posición de frontera entre lo blanco por un lado, y lo negro y lo indio por otro, pero su figura no basta para que la estructura social deje de basarse en una pirámide racial y de clase en la que tanto este sujeto mestizo como los sujetos negro e indio se encuentran en una desigualdad de condiciones sociales frente al sujeto blanco:

“El mestizaje no puede ser percibido como una negación del racismo: en lugar de eliminar el estigma, permite convivir con él. Vale la pena recordar que, en América Latina, el mestizaje es producto de una doble dominación, a la vez racial y sexual. Aunque se abre la posibilidad de escapar al estigma, el escape no constituye su negación” (Ídem: 161).

Como ya anotamos, el desarrollo de la problemática del mestizaje es imprescindible en la trama de *Azúcar*, así como lo fue en la mayoría de las producciones en las que Carlos

⁵⁶Por indígenas “reales” entendemos a los individuos y colectivos pertenecientes a pueblos indígenas, insertos en la realidad social de una comunidad o nación, y que son heterogéneos en el interior de sus comunidades y organizaciones.

Mayolo trabajó: “Mayolo comenta que su trabajo fílmico siempre iba orientado a sacudir a esa Cali que aún se creía no mezclada y que se rehusaba a aceptar el mestizaje” (Suárez, 2009: 156). Sin embargo, es en *Azúcar* que la doble dominación es más evidente, a través de los personajes de Manuel María Solaz, el varón hacendado y de Sixta Lucumí, su empleada en las labores domésticas de la casa de familia.

No obstante, si bien *Azúcar* como narración se funda en la importancia del sujeto mestizo, no se enfoca directamente sobre el tema a través de la trama, pues su aparición y legitimación es el *fin* de la historia. Si bien los personajes masculinos principales, Maximiliano e Ignacio Solaz, son los primeros mulatos de la saga familiar, hacen aún parte de la cultura negra que se confronta con la parte blanca de la familia, que reproducen en su mayoría la negación del sujeto negro. De esta manera, *Azúcar* no se centra en el mestizo y su devenir sino hasta la culminación de su narrativa, cuando la hija de Ignacio logra conjurar la maldición que recae sobre la familia con la aceptación general de su mestizaje, y el reconocimiento de sus raíces tanto negras como hispanas. Hasta entonces, la diferenciación racial —entre los personajes *negros* y los *blancos*— es el aspecto predominante de la narrativa de *Azúcar* y constituye un relato importante de la constitución cultural de la región del Valle del Cauca.

Lo anterior no implica que exista en *Azúcar* un ejercicio que lleve a establecer conjeturas esencialistas alrededor de las culturas *negras* o *blancas*, pues los productores del relato se cuidan de presentar una diversidad, en particular dentro de las culturas afro, que dista de imponer una sola lectura, como se aprecia en el capítulo II.

En este sentido, podemos afirmar que *Azúcar* sí expone algunos procesos de articulación de la diferencia cultural más allá de las narrativas de las subjetividades

originales o esenciales (Schmidt-Well, 2003: 14), como por ejemplo la amalgama de expresiones religiosas afroantillanas con las provenientes del Pacífico colombiano (menos identificables en la historia que nos ocupa), la presentación de la incorporación de los ritmos de origen caribeño insular y de los provenientes de las colonias puertorriqueñas en Estados Unidos en la región vallecaucana, e incluso la exposición de personajes de diversas regiones del país (como Boyacá, con “El Káiser” y Antioquia, con Francisco Javier Marulanda) incorporados en la cultura valluna. De esta forma, se evidencian las culturas fronterizas a las que Bhabha (2002: 30 y ss) hace alusión, al remarcar la preponderancia de este tipo de relaciones culturales por sobre la esterilidad y el peligro que entrañan las identidades más esencialistas⁵⁷.

Estos ejercicios dirigidos a salirse de los estereotipos más planos respecto a las identidades negras o blancas permiten a los productores de *Azúcar* explorar la importancia del secreto y del descubrimiento de la identidad de los personajes, característica primordial del género de la telenovela (Escudero, 1997). Lo interesante de la serie es que busca concretar el tema de la identidad más allá de las problemáticas subjetivas de cada personaje, caso común cuando no hay conflicto racial representado en este tipo de producciones.

De esta manera, en *Azúcar* opera el tema de la identidad desde una perspectiva mucho más compleja, dirigiéndose la narración sobre la construcción de identidades colectivas-regionales-nacionales, basadas en categorías raciales y de clase social, lo que

⁵⁷“Los conceptos mismos de culturas nacionales homogéneas, de transmisión consensual o contigua de tradiciones históricas, o de comunidades étnicas “orgánicas” (*como los fundamentos del comparativismo cultural*) están en un profundo proceso de redefinición. El odioso extremo del nacionalismo serbio prueba que la idea misma de una identidad nacional pura, objeto de una “limpieza étnica”, sólo puede lograrse mediante la muerte, literal y figurativa, de los complejos tejidos de la historia y las fronteras culturalmente contingentes de la nacionalidad moderna” (Bhabha, 2002: 21)(cursivas en el original).

se evidencia de manera clara en el capítulo 33 de la serie, cuando, apelando a su condición de clase y de raza, Lucio interpela a Ignacio porque éste no fue capaz de confrontar al nuevo marido de la mujer que ama, quien también aparece como figura amenazante para el control del ingenio, que aquí es una metáfora de la identidad regional y nacional frente al peligro de una figura imperial. En una conversación en la que Ignacio trata de matizar la problemática racial, manifestándole a Lucio que “con tantos libros que lees pensás que cualquiera que tenga el pelo clarito no es del partido o está contra vos” (nótese la importancia de la filiación política para la identidad colectiva), Lucio le responde, usando los mismos códigos: “... entonces andá, arrodillátele... decile que querés ser su esclavo (...) no seas bobo, Ignacio, hoy parecías el negrito de la *Banana Republic*” (Azúcar, Cap. 33).

3.1.2 Para conocer el Valle del Cauca. *María y Azúcar*: un contrapunteo

Como hemos vislumbrado, la construcción de las naciones, las regiones y las identidades colectivas relacionadas a ellas, tiene en las expresiones de las culturas populares importantes medios de amplificación y consolidación. En este aparte expongo las similitudes y diferencias que tienen dos grandes producciones nacionales, una de la literatura y otra de la televisión. Ambas relievan las características sociales, culturales y económicas del Valle del Cauca. Si bien son tanto producidas como ambientadas en épocas históricas diferentes, ambas presentan historias cuyo marco son las haciendas de raigambre colonial, que describen la diversidad racial, social y cultural de la región, y generan un fuerte sentimiento de identificación regional, utilizando recursos propios del

romanticismo como por ejemplo la exaltación de los paisajes naturales, la exotización de la persona no-blanca (en nuestro caso, de la persona negra), el apego a los valores nacionales y a las costumbres regionales, y el sufrimiento de los amores imposibles⁵⁸.

María fue escrita por Jorge Isaacs hacia 1865 y publicada en mayo de 1867, y es reconocida como una de las grandes obras del romanticismo colombiano⁵⁹. Este reconocimiento ha ubicado esta novela dentro de los programas de estudios en la educación media colombiana y su historia ha sido llevada a la televisión⁶⁰ y al cine al menos en diez oportunidades⁶¹. Su historia es un hito para las novelas colombianas, así como para las telenovelas: De la misma manera como las telenovelas brasileñas sobre la esclavización hacen referencia casi obligada a *Casa Grande y Senzala* (Muñiz Sodré: 1997), en Colombia podemos afirmar que la referencia más reconocida para el tratamiento del tema de la hacienda esclavista es *María*.

Poco más de un siglo después, en 1989, aparece en televisión la serie *Azúcar*, escrita por Mauricio Navas y Fernando Gaitán, dirigida por Carlos Mayolo y producida por RCN Televisión.

Estas dos creaciones narrativas, aunque bien diferentes, exponen características importantes para entenderlas como instrumentos poderosos dirigidos a instruir a su público acerca de la conformación de la nación colombiana. La novela romántica latinoamericana fue instrumento para la enunciación y definición de las nacientes naciones, y encuentra una fértil continuidad en las producciones de las radionovelas y las telenovelas una vez las nuevas tecnologías lo permiten. En este aspecto no es

⁵⁸ Las novelas latinoamericanas del siglo XIX supieron aprovechar, además, la figura del “noble amante negro” (Sommer, 2004: 168).

⁵⁹ Ver <http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias/isaajorg.htm>.

⁶⁰ Ver Capítulo I.

⁶¹ Ver <http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/109.htm>.

desdeñable el hecho de que tradicionalmente la novela ha estado ligada con el público femenino, más “sensible” a las tramas amorosas y a las narraciones ficcionales (en contraposición a la literatura técnica, científica y política, más dirigida, desde una perspectiva patriarcalista, hacia el público masculino y letrado). Frente a la televisión, un medio aparentemente contrario a la novela, vale resaltar que la idea de modernidad, unida de manera inseparable de la configuración de una identidad nacional, está ligada con los medios masivos de comunicación como la radio, la televisión y el cine (Rey y Martín-Barbero, 1999).

Así, en tanto instrumentos para la definición de sus públicos, las dos obras aquí observadas, son mediaciones, en los términos que Martín-Barbero y Muñoz (1992) explican:

“... la televisión es medio no sólo en el sentido instrumental -medible en los efectos que produce- sino en el más profundamente cultural de mediación entre la realidad y el deseo, entre lo que vivimos y lo que soñamos⁶². (...) Y la vigencia y fuerza de esta mediación provienen menos del desarrollo tecnológico del medio y de la modernización de sus formatos que del modo como una sociedad y los diversos grupos sociales se miran en ese medio, de lo que de él esperan y de lo que le piden (subrayados en el original)” (Martín-Barbero y Muñoz, 1992: 15).

Tanto la recepción de *María* como la de *Azúcar* implican una toma de conciencia sobre el lugar social del público, y el contexto particular de su producción. Veremos que tanto una como la otra se realizan en momentos críticos de la historia colombiana, y cómo la

⁶² Carlos Mayolo es consciente del carácter re-creativo de la televisión, y juega con ese rol desde la misma producción: Una de las personajes, la tía Alejandrina, interpreta la vida como una telenovela y, al mismo tiempo, inserta las narrativas de las novelas que ve como parte de su vida y de la familia Solaz. Encontramos aquí un carácter pedagógico en el consumo de las telenovelas, que le permite a este personaje confrontar las situaciones cotidianas. Este recurso de la intertextualidad se encuentra también en *María*, con el texto dentro de la novela, que cuenta la historia de los africanos Nay y Sinar.

segunda podría llegar a llenar los vacíos que la primera dejó como narración fundacional de nuestro país, como veremos más adelante. No obstante la importancia de la construcción identitaria, Rey y Martín-Barbero afirman que:

“... los medios masivos, cooptados por la televisión, se han convertido en poderosos agentes de una cultura-mundo que se configura hoy de la manera más explícita en la percepción de los jóvenes, y en la emergencia de culturas sin memoria territorial, ligadas a la expansión del mercado de la televisión, del disco o del vídeo” (Rey y Martín-Barbero, 1999: 31).

Germán Rey y Jesús Martín-Barbero escriben en un momento en el cual la televisión por cable empieza a tomar fuerza en Colombia y las culturas se van definiendo de una manera más global. Cuando un año atrás, en 1998, se ha realizado la “flexibilización” y privatización del sistema de televisión, con una tendencia a la reproducción de formatos internacionales de probado éxito económico. Sin embargo, la producción de *Azúcar* se realiza en un momento de producciones casi costumbristas, donde predominan las narraciones regionales (Escalona, Puerto Amor, Música maestro, Calamar⁶³), adaptaciones de obras literarias también de corte regional y épico (La Vorágine, La casa de las dos palmas, *María*) o de clara índole social (Cuando quiero llorar no lloro, más conocida como “Los Victorinos”, Romeo y buseta, Zociedad). Es en esta amalgama de narrativas que los autores encuentran un inicial desconocimiento del público frente a sí mismo (como miembro de una unidad nacional) para luego generar un re-conocimiento de las historias melodramáticas en una América Latina “mestiza”, que busca su identidad (Idem: 125). La aparición de *Azúcar* en este panorama no es fortuita, o mejor, no es independiente de una corriente que, además de buscar en sus contenidos los fragmentos que puedan llevar al público a una definición como sujeto nacional (reitero el sentido

⁶³Inevitable es llamar la atención sobre el peso de las producciones cuyo escenario es la costa caribe colombiana. Ver Cap. I.

fragmentado de esta construcción, pues las narrativas en general manejan referentes regionales), intenta generar nuevos lenguajes:

“Un segundo momento en la evolución de los dramatizados se sitúa entre 1988 y 1991 con la llegada a la televisión de varios jóvenes directores de cine como Carlos Mayolo, Lisandro Duque y Sergio Cabrera, y lo que ello va a implicar de experimentación narrativa y visual pero también de conflictos entre lenguajes: no es lo mismo el trabajo de elaboración de un film, unitario y cerrado sobre sí mismo, que el de una serie de episodios sucesivos y *abierta* a las incidencias de sus peculiares condiciones de producción. **Este momento se va a caracterizar también por una nueva forma de abordar desde el dramatizado la reescritura de la historia (...)** (resaltado mío). O *Azúcar*, esa saga de tres generaciones, que nos llevan de la hacienda esclavista a los ingenios industriales, luchando contra la maldición de una mulata, maldición que recae sobre quienes rehuyen los derechos del mestizaje” (Idem: 136).

El mestizaje y la identidad nacional: el amor romántico, el sexo, la raza y lo prohibido

Una lectura obligada del proceso de formación de la nación en América Latina implica el reconocimiento de la metáfora continuada de la unión romántica entre dos personas socialmente diferentes. Tanto *Azúcar* como *María* utilizan dicha metáfora a través de toda su narración, teniendo como corolario la reivindicación del sujeto mestizo en el primer caso; y la imposibilidad de un futuro promisorio en el segundo.

“Las novelas hispanoamericanas que relatan amores interraciales han sido con frecuencia versiones amorosas o erotizadas de la “misión civilizadora” del blanco. Hablan de un amante activo que pertenece, a un tiempo, al género masculino y a la raza blanca (la burguesía liberal), y el objeto sumiso de su atención galvanizadora viene siendo casi siempre una mulata (las masas que debían ser incorporadas al proyecto hegemónico)” (Sommer, 2004: 168).

Lo importante aquí radica en la desigualdad que se allana con una unión productiva (y/o reproductiva). En su narrativa, *Azúcar* apela al elemento expuesto por Doris Sommer: un

empresario adinerado y blanco, y responsable padre de familia, con lo que se agrega un importante elemento moral basado en la arraigada religiosidad católica colombiana. Este personaje sucumbe al deseo sexual sobre una subalterna negra de su misma hacienda, con quien, además, logra su sueño de procrear un varón que continuará su empresa (dado que las mujeres de su familia legítima no lo lograrían de acuerdo a las convenciones sociales, y un hijo varón posterior y legítimo, no sería digno de semejante rol).

No obstante el peso de la problemática racial en *Azúcar*, alrededor de su trama también existen varios elementos que complejizan el logro de la unión interracial, los cuales son definidos como tabúes que es necesario superar y desenfocan la problemática racial para dirigir los conflictos hacia problemáticas quizás más universalistas, como el incesto⁶⁴. De esta manera, el logro del amor romántico entre los personajes principales en la primera generación (Manuel María y Sixta) no es el centro del conflicto en *Azúcar*, aunque sí abre argumentalmente el problema que se tratará a través de toda la historia. La complejidad del vínculo romántico es más evidente en relaciones erótico afectivas fallidas presentes en las dos generaciones siguientes: la de Caridad y Maximiliano (hermanos de padre; ella blanca, él mulato), y la de Ignacio y Mariana (primos; ella blanca, él mulato).

En *María*, justamente este tema del incesto es el que es explotado, a despecho del tema de la unión interracial. Para no problematizar de manera abierta el mestizaje y el

⁶⁴ El tema del incesto ya había sido trabajado por Carlos Mayolo en años inmediatamente anteriores a la realización de *Azúcar*, en películas como *Pura Sangre* (1982) (en apoyo a la dirección de Luis Ospina), *Carne de tu Carne* (1983) y *La Mansión de Araucaima* (1986) (Suárez, 2009). De esta manera, la producción de Carlos Mayolo tiene un claro hilo conductor en década de los años ochenta: Una trilogía de haciendas decadentes (a las que se suma *La Aurora*, de *Azúcar*) tratan los temas del incesto, el mestizaje y lo prohibido, exaltando la sangre como elemento que funde las relaciones de los protagonistas. En ellas, el mestizaje se trata a través del vampirismo (y no de una maldición, como en *Azúcar*) en tanto consumo de sangre ajena, y de la decadencia social.

mulataje presentes en el Valle del Cauca, los obstáculos para la consumación de la relación amorosa entre María y Efraín se basan en sus relaciones de parentesco y en el hecho de que ella nació judía, aunque después se convirtió al cristianismo (al igual que el padre de Jorge Isaacs); así, en esta obra la tragedia reside tanto en el origen judío de la heroína (Sommer, 2004: 226) como en su relación fraternal con Efraín, y no en otros aspectos socioculturales más dramáticos y recurrentes en la naciente república que sirve de marco a esta historia. Si bien Isaacs retrata la vida de mestizos de clase baja, de negros esclavizados y de blancos criollos, no propone un encuentro para establecer una nueva generación mestiza, más apropiada a la realidad de las nuevas naciones latinoamericanas. Esto, muy al contrario de la realidad indiscutible de las relaciones interraciales dadas a lo largo y ancho del país naciente.

Desde esta perspectiva, *Azúcar* se debería entender como la reivindicación de la novela fundacional (tomando como referencia la propuesta de Doris Sommer, 2004) para Colombia; es decir, como la realización de lo que Jorge Isaacs comenzó con *María* (1867), frente a la meta-narración de la fundación de la Colombia mestiza. La incomodidad que presupuso para Isaacs abordar la realidad del mestizaje dentro de la sociedad esclavista en el suroccidente colombiano fue manejada al operar un desplazamiento de la temática de las relaciones entre negros y blancos hacia la problemática del amor incestuoso y de la impureza de la sangre —pero no desde una perspectiva clasista o mejor aún, desde la pigmentocrática—.

Como claramente lo ha mostrado Doris Sommer (2004), en América Latina las novelas fueron productos para la construcción nacional, la búsqueda de valores comunes que recogiesen el sentido de las repúblicas nacientes y sus diferencias con las vecinas; allí, los autores (y en menor medida autoras) crearon metáforas donde los amores

claramente burgueses —y en una medida especial los obstáculos y la misma imposibilidad de su consumación feliz— simbolizaban la dificultad pero necesidad política, social y económica para la integración nacional contra fuerzas externas casi siempre ligadas a los *status quo* anteriores:

“Mientras suscitan nuestra simpatía por los amores entre héroes y heroínas, estas obras también localizan un abuso social que obstaculiza el amor. Por lo tanto, apuntan hacia un estado ideal, tanto político como sentimental, que ha de producirse cuando se supere el obstáculo. De manera implícita, y a veces abierta, esas novelas exigen una solución posible para el romance fallido (léase también para el progreso nacional y la productividad)” (Idem: 227).

El caso de *María* contradice lo anterior. La misma Sommer resalta el hecho de que, a diferencia de las novelas producidas en los demás países latinoamericanos, *María* se aferraba al estado socioeconómico sustentado en la esclavitud, yendo en contravía de la tendencia general:

“... la novela [*María*] no es fundacional sino disfuncional al demoler cimientos y cancelar proyectos en una crisis insoluble; es una representación del fracaso que funda cierto tipo de identidad peculiar, una identidad basada en la nostalgia de un pasado coherente, reproductivo y estático” (Idem: 233-234)

María refleja desde una perspectiva conservadora la situación decadente de una de las regiones donde la economía esclavista tuvo mayor arraigo en el actual territorio colombiano; si bien Isaacs ilustra la decadencia de una clase hacendaria, no lo hace desde una visión crítica, sino más bien con una suerte de nostalgia más propia de una autobiografía que de una novela de ficción. Esto, pues Jorge Isaacs fue hijo de George Henry Isaacs, un hacendado conservador, judío inglés nacido en Jamaica, quien estuvo involucrado en varias empresas mineras en el Pacífico colombiano, y defensor del

sistema esclavista⁶⁵. La mirada analítica de Sommer contradice un amplio número de estudios (Uribe, 2005) que enaltecen la obra de Isaacs como una posición crítica frente a la esclavitud en las décadas anteriores a la abolición de esta institución en Colombia, debido al paréntesis narrativo que éste introduce en *María* en la descripción de la vida de Nay y Sinar como esclavizados. De acuerdo con esta autora, antes de hacer una crítica del sistema esclavista, lo que parece hacer Isaacs es presentar una descripción romántica y exotizada (en algunos apartes incluso es etnográfica) de los esclavos de la hacienda, como seres injustamente importados al continente como mano de obra, pero quienes no ofrecen dentro de la narración las posibilidades de confrontación cultural, social y económica que cabría esperar en estas situaciones. Es decir, Isaacs les niega su agencia. Si bien la exaltación de lo negro parece ser afirmativa, el proponer una historia de amor paralela a la de los protagonistas aleja las posibilidades del encuentro⁶⁶, sea amoroso o político, entre los esclavizados y sus amos.

“... Isaacs no desplazó una raza temible por otra más prometedora a fin de construir un mito nacional. Al contrario, parece indicar que no es posible un mito de amalgama, porque el mundo patriarcal que ansía no lo toleraría. Todo mestizaje necesariamente sería contraproducente, tan contraproducente como la exclusividad racial para los antiguos amos que se alzaron en devastadoras guerras civiles antes de compartir el poder con quienes fueron sus esclavos. En lugar de indios, Isaacs desplazó a las masas negras inasimilables y a los anacrónicos hacendados, vertiéndolos en su inocente pero imperfecta heroína judía, y por extensión, desplazándolos hacia partes de sí mismo.” (255-256).

⁶⁵Ver <http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias/isaajorg.htm>. Aunque es meramente coincidental, las biografías de Jorge Isaacs y de Carlos Mayolo se encuentran en cuanto a las empresas familiares de ingeniería, comercio y minería en el litoral pacífico, y en la relación con el padre, uno inglés y otro estrechamente relacionado con la cultura estadounidense, al residir buena parte de su vida en Estados Unidos.

⁶⁶Sab (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, escritora romántica cubano-española del siglo XIX, propone al menos como posibilidad el encuentro amoroso entre un esclavizado y su joven ama, con quien además de esta diferencia socio-racial existe una aparente relación de parentesco. Por su parte, Azúcar desarrolla de manera abierta la relación interracial entre varios protagonistas.

La propuesta narrativa de *Azúcar*, por el contrario, se basa por completo en el mestizaje, y su relación con el proceso moderno en Colombia.

“La Tv se mete con *Azúcar*, serie basada en una hacienda en el Valle, donde una hermana de mi abuela se había casado con un moreno o negro y tuvo dos hijos. Uno negro, al que le gustaba tocar el piano y el otro blanco, que era un inútil. (...) Me inventé una saga parecida —ahora me doy cuenta— a *Gigante*. Una sola estirpe e hijos disímiles de raza. A la larga, es la historia del Valle del Cauca donde todos tienen una tatarabuela negra. *Azúcar* movió y conmovió a los colombianos. Llena de canciones, iba contando la historia del mestizaje. Traté de hacer una cosa sincera con las desigualdades y color distinto de las pieles. Como decía el chachachá; *la Tv pronto llegará, yo te veré y tú me verás*. (Mayolo, 2002: 240).

Las relaciones interraciales aquí reflejadas fueron muy importantes dentro de la historia de la televisión colombiana, y el tema fue tratado de manera amplia en medios como *Elenco* (No. 561 del 10 de agosto de 1990).

En la práctica, la influencia de los medios masivos de comunicación, en particular los que generan ficción, fue importante para incorporar el tema de la diversidad étnica y cultural en Colombia en las amplias masas de la población televidente, quienes consumían una representación de lo nacional desde las particularidades regionales, enfatizando en las diferencias surgidas de la idiosincrasia (la costa Caribe fue ejemplo importante de ello) y recreando una suerte de costumbrismo posmoderno. De esta manera, desde la escenificación de las diferencias regionales en las costumbres, los usos, el acento y las corporalidades, se intentó hacer una demostración de la riqueza cultural de la gente colombiana, dejando de lado —o matizando— la exposición de las relaciones de poder configuradas desde las estructuras social, económica y política del

país. En estos casos, la ciudad opera como el ámbito que homogeniza la vida de las personas, encontrándose la diferencia más en el ámbito rural que en el urbano⁶⁷.

“Si para la inmensa mayoría del país, que es ya urbano, lo rural queda tan cerca —a una generación o menos— y tan dentro —no sólo por nostalgia sino por reflejo cultural—, no es extraño entonces que las telenovelas que intentan hablar de este país tengan como él un rostro cada día más urbano pero el corazón siga siendo campesino.

Enredada a esa contradicción, que desgarrar y a la vez articula nuestra modernidad, se halla otra: la de un país fuertemente centralizado pero desintegrado. Plural como pocos, Colombia no puede integrarse desde abajo, esto es, construyendo lo nacional desde lo regional, reconociéndolo y reconociéndose en esa pluralidad. Ahí apunta, por encima y más allá de las estrategias del *marketing*, el éxito de unas telenovelas que están logrando conectar con esa secreta necesidad nacional” (Martín Barbero, 1992: 77).

Vemos entonces que las dos producciones son relevantes dentro de su contexto, y pueden generar un diálogo con el público, mientras propongan una visión idealizada de la constitución de la nación. Me referiré ahora, para concluir, a los elementos particulares que les son comunes a las dos producciones.

En primera instancia, es claro que la Colombia retratada es un *país de regiones*. Las narraciones acerca de la constitución social, económica, política y cultural del país han pasado por la descripción obligada de regiones diversas, con grados igualmente diversos de “progreso”, de acuerdo con su cercanía a los centros de poder y/o al acceso a las vías de comunicación internacional. Tanto *María* como *Azúcar* presentan una parte de la historia del Valle del Cauca, en épocas diferentes, pero con una continuidad inalterada: la hacienda es el núcleo social donde se desenvuelven las relaciones familiares y laborales, y éstas están marcadas por un régimen social heredero de la

⁶⁷ *Azúcar*, para presentar la historia desde la segunda generación de la familia Solaz, se apoya cada vez más en escenarios de la Cali de los años setenta y ochenta.

economía esclavista. Así, se retratan las haciendas de manera céntrica (una casa grande donde habita la familia dueña de la hacienda, rodeada de las casas de habitación pequeñas tanto de esclavizados(as) como de los trabajadores(as) libres) como una unidad económica y social claramente identificable⁶⁸.

Como narraciones producidas desde una región particular, no brindan un panorama incluyente de la nación colombiana (en plena construcción en el siglo XIX y con graves rupturas sociales y políticas en pleno siglo XX), pero dan cuenta de las graves fragmentaciones del país. El mismo Jorge Isaacs hizo parte de la escena política del país defendiendo, en principio, los intereses conservadores (mientras luchaba por defender el patrimonio familiar de las haciendas dejadas por su padre) para luego trabajar desde la otra esquina política: el liberalismo radical. Así, la integración nacional no se da ni en *María* ni en *Azúcar* (donde los personajes oriundos de otras partes del país, como el boyacense, son aún más estereotipados que los mismos vallecaucanos).

En segunda instancia, las representaciones raciales en las dos producciones comparten una visión romántica y pueril de la persona negra, no obstante en *Azúcar* encontremos un espectro mayor de representaciones. Para el caso de cómo se veían las mujeres negras a través de la pantalla chica, basta referirnos al siguiente extracto de la Revista Elenco, acerca de las anécdotas del rodaje de la serie *María*, para televisión, en 1991:

“Algunas (historias) fueron peligrosas y otras **más bien divertidas**. Como la del actor que interpreta a Santos de Andrés, un hombre misterioso que prefiere

⁶⁸Una gran profusión de obras literarias y académicas a lo largo del continente americano y de los siglos ilustran la organización similar de los espacios que acogieron estas unidades: Sab (1841) para Cuba, Casa Grande y Senzala (1933) para Brasil, y Raíces (1977) para Estados Unidos, exponen, desde diferentes estrategias y modos narrativos, las similitudes de las haciendas no obstante la diferencia entre los regímenes políticos que la utilizaron en América.

permanecer en el anonimato. En una de sus excursiones por Buenaventura se le acercaron dos jóvenes de color para pedir trabajo. Una, con todo el desparpajo del caso, le dijo que quería “ser esclava”, mientras su amiga pensó otra opción: No. **Yo quiero ser amante, porque yo más blanca**” (pág. 8) (resaltado mío).

4. Conclusiones

Azúcar fue un producto televisivo que trató temáticas poco convencionales, en un momento importante de la historia contemporánea de Colombia. En una coyuntura marcada por el fortalecimiento de los movimientos sociales, el esfuerzo de organizaciones estudiantiles y de base, académicos y políticos de variadas corrientes (algunas poco convencionales) para construir una nueva constituyente en el país, la exacerbación de la violencia urbana a manos de las mafias del narcotráfico y la apertura económica a los mercados internacionales, surge una producción de televisión también innovadora, que amplió la perspectiva de hacer televisión en el país alimentándose del lenguaje del cine y proponiendo líneas argumentales creativas.

Así, para el tratamiento de temas relacionados con las relaciones interraciales, *Azúcar* fue uno de los principales programas de televisión emitidos a principios de la década de los noventa. Uno de sus principales valores fue la transgresión que el director operó en el tratamiento de algunos estereotipos sobre lo afrocolombiano, lo cual pudo ser un elemento muy importante para el reconocimiento y mayor respeto de las culturas afrocolombianas. Representar a las personas negras como grandes y responsables trabajadoras, sin duda contribuye a su dignificación.

Sin embargo, algunos estereotipos fueron reiterados, en particular en detrimento de la imagen de la mujer afro, quien en esta narración también cargó con el peso histórico de ser reconocida como alguien cercano a la hechicería, al chisme y al

desorden. Otras representaciones inalteradas son las relacionadas con la corporalidad afro, relacionando la construcción identitaria de los afrocolombianos en términos de corporeidad. Hay una suerte de proyecto corporal – personal – identitario (Wade, 2002: 266), que pasa por aspectos como las competencias para el baile o el sexo, por ejemplo, que han sido generalizadas como elemento de identidad e identificación clave para las personas afrodescendientes.

Por otra parte, es loable que *Azúcar* se ocupe de contextualizar las imágenes de lo afro en Colombia, evidenciando el cambio histórico. Así, los estereotipos más conocidos y reproducidos son más presentados en las primeras partes de la serie, de manera que se explicitan los cambios culturales a través del tiempo. Así, hacia los años cuarenta de la historia, existe una mayor relación de los personajes negros con la selva del Pacífico y con algunos elementos que podrían denominarse primitivos; así como la relación de lo negro con lo demoníaco (mientras está vivo el cura allegado a la familia, éste manifiesta explícitamente esta relación, así como la tía Raquel, matrona de la familia), para luego, en años posteriores, mostrar a los personajes negros más relacionados tanto con la ciudad como con la música globalizada (salsa).

Existen, no obstante, algunos vacíos en la narración de *Azúcar*. Como se expresó en el capítulo II, la invisibilización de la infancia y la adultez mayor afros en la serie es bastante marcada, en contraposición al alto número de personajes principales blancos y mestizos que llegan a su vejez. Siendo los abuelos y las abuelas seres de gran importancia en las tradiciones afrocolombianas, este vacío redundaría en una gran simplificación de las culturas afro.

En el mismo sentido, es importante resaltar el alto peso relativo que se le imprime a la presencia del varón (tanto negro como blanco) en los espacios públicos y de poder

dentro de la serie. Las mujeres, por su parte, brillan por su ausencia, con algunas excepciones, en general de personajes blancos femeninos. De esta manera, la relevancia de las mujeres en los espacios colectivos y comunitarios en las comunidades y pueblos afrocolombianos, no es evidente, en particular porque la trama se ocupa de mostrar personajes femeninos aislados y competitivos entre sí.

Por último, es muy importante resaltar que esta producción se ocupó de demostrar la presencia de las personas afrocolombianas en la construcción de la región del Valle del Cauca y, más aún, en su fortalecimiento agroindustrial.

Respecto al análisis y al campo disciplinar, quisiera manifestar la importancia de proseguir con trabajos y análisis que permitan ahondar en la producción y reproducción de representaciones en los medios, campo que aún se encuentra bastante inexplorado. Ello, desde dos aspectos:

En primera instancia, trabajar representaciones será mucho más útil si existen mayores acercamientos a la comprensión de la recepción de estas representaciones: cómo, cuándo y en qué contextos consumen las personas afrocolombianas y no afrocolombianas las representaciones y los estereotipos que les son propuestos a través de la televisión (y otros medios de comunicación, así como instancias de socialización), permitirá profundizar en los mismos procesos de construcción de identidades, comprender los procesos de reproducción de prejuicios, entre otras ventajas.

Por otra parte, las representaciones, que obedecen a una lógica de “rotulación del Otro” por parte de una minoría no afrodescendiente sobre la población afrocolombiana, tienen su contrapunto: las auto-representaciones que estas últimas colectividades construyen, en relación con, o de manera independiente a las representaciones hegemónicas. Realizar estudios dirigidos a las auto-representaciones también permitirá

establecer elementos constitutivos de procesos de identidad por inclusión o rechazo de las mismas representaciones.

Si bien algunas auto-representaciones son independientes, creativas y críticas, y por lo tanto poderosas en cuanto elementos de resistencia, también son poderosas en cuanto, si reproducen las representaciones, se configuran en un factor indiscutible de legitimación de éstas frente a las instancias que las crean.

Gran parte de las auto-representaciones de las gentes afrocolombianas, cuando han adherido a memorias y construcciones de identidad basadas en culturas africanas y afroamericanas, han sido interpretadas por el paradigma euroindogénico como manipulaciones con fines políticos y económicos, desde lo que se ha llamado “esencialismo estratégico” (Restrepo, 2004: 148)⁶⁹. Al respecto, pretendo valorar el carácter poderoso de tales auto-representaciones, no sólo por su riqueza en sí mismas, sino por la autonomía que logran frente a los imaginarios hegemónicos que sobre las personas afrocolombianas circulan en la televisión, la radio, los textos escolares, sin contar con otros contra-discursos. De acuerdo con Jaime Arocha:

“El asunto es que mientras los académicos [herederos de la euroindogénesis] difunden el puritanismo antiesencialista, los afrodescendientes del Pacífico, del Caribe y de los valles interandinos manipulan esencias, ya sea para esgrimir las, inventarlas, recuperarlas, difundirlas, cuestionarlas o extirparlas. Esa gente enfrenta una guerra que no se diferencia de otras guerras coloniales en cuanto a que su móvil es la tierra, y una de sus armas, la esencia de la modernidad y el progreso” (Arocha, 2005b: 102).

⁶⁹ Autores y autoras como Cunin (2003) y Restrepo (1999) han criticado el “otorgamiento” de identidad casi instantánea a la gente negra en la Constitución Política de 1991, obligando a esta población a asumir modelos organizativos como el desarrollado por las poblaciones indígenas para su diálogo con la hegemonía. La perspectiva anterior deja de lado procesos organizativos anteriores y “construcciones” identitarias de los pueblos afrocolombianos abordadas por la academia desde los años cincuenta.

A. Anexo: Sinopsis de *Azúcar*

SINOPSIS DE *AZÚCAR*

La hacienda La Aurora es el escenario de la historia de una familia hacendada del Valle del Cauca (Colombia), que comienza en los años treinta del siglo XX. La familia Solaz está encabezada por Manuel María Solaz, exitoso empresario que ha sacado su ingenio azucarero adelante, lo que lo hace una de las personas más ricas de la región. Padre de familia y esposo de Matilde de Solaz, tiene una relación adúltera con Sixta Lucumí, mujer mulata quien trabaja para la familia. De esa relación nace un hijo, Maximiliano Solaz, que es arrebatado de los brazos de su madre para vivir en la casa familiar, a despecho de Matilde y Caridad, la hija de este matrimonio. Sixta, al ser separada de su hijo y ver su rancho arder en llamas, lanza una maldición a la familia Solaz según la cual toda mujer de la familia morirá en el parto, hasta que la desigualdad y la injusticia acaben.

La maldición se cumple cuando Matilde tiene a su hijo Santiago Solaz y muere durante el parto. El manejo del ingenio se ve amenazado por la presencia de Maximiliano, quien sería uno de los herederos de la riqueza de su padre, pero tiene al resto de la familia en su contra. Caridad crece con carácter recio, aunque muy solitaria, mientras las tías de su madre, Raquel y Alejandrina, se acercan a esta familia. La primera con el interés claro sobre los beneficios económicos del ingenio, y la segunda por amor a sus sobrinos y, en el futuro, a Manuel María, con quien se casa en su madurez.

Santiago Solaz crece y se casa con Ana Julia Belden quien, al dar a luz a Mariana, muere también. Por su parte, Maximiliano tiene un hijo con Celia, a quien llama Ignacio. Los primos Mariana e Ignacio se crían juntos y, en su juventud, se enamoran, constituyéndose en la pareja central de la historia. Siendo primos, ella blanca y él mulato, tendrán muchos obstáculos que superar, entre ellos el hecho de que ella viaja a

Estados Unidos por largo tiempo y regresa casada con Ricardo Cummings, norteamericano que llega con su nueva esposa a hacerle frente al ingenio. La maldición terminará en la siguiente generación, cuando Rosa Canela, la hija de Ignacio y Mariana, logre superar la marginación y, además, triunfe como cantante.

ELENCO:

Gerardo De Francisco	Manuel María Solaz
Carmenza Gómez	Sixta Lucumí
Danna García	Caridad Solaz (niña)
Leonor González Mina	Zelodia Mosquera
Vicky Hernández	Raquel Vallecilla
Hansel Camacho	Lucio de Souza Asprilla
José Quessep	Padre Pedro Nel Lopez
Pedro Noguera	Maximiliano Solaz
Luis Fernando Hoyos	Francisco Javier Marulanda
Kristina Lilley	Alejandrina Vallecilla
Alberto Valdiri	Santiago Solaz
Luly Bossa	Ana Julia Belden
Lucy Mendoza	Celia

Alejandra Borrero

Caridad Solaz

Óscar Borda

Ignacio Solaz

Erika Shultz

Mariana Solaz

Jimmy Bernal

Ricardo Cummings

Julio Medina

Viejo Lee

Edna Rocío

Rosa Canela

Bibliografía

Abello, Martha. 2003. Las boraudoseñas en el 20 de Julio. Manuscritos preliminares para tesis de grado en antropología. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia

Adorno,Theodor. 2002. Televisión y cultura de masas. Buenos Aires: Editorial Lunaria

Arocha, Jaime. 1998. La inclusión de los afrocolombianos. ¿Meta inalcanzable? En: Geografía Humana de Colombia, Tomo VI: Los Afrocolombianos. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica. Pp. 341 – 395

_____. 2005. Afro-Colombia en los años post-Durban. En: Palimpsestus. Revista de la Facultad de Ciencias Humanas. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, No. 5, págs. 26-41

_____. 2005b. Metrópolis y puritanismo en Afrocolombia. En: Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología. Bogotá: Universidad de Los Andes, No. 1, Julio – Diciembre, págs. 80 - 108

_____. 2010. Gente afrocolombiana, negra, palenquera y raizal. En: Observatorio Latinoamericano 5. Dossier Colombia. Buenos Aires: Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe, Universidad de Buenos Aires

Arocha, Jaime; Ospina, David; Moreno, José Edidson; Díaz, María Elvira; Vargas, Lina. 2002. Mi gente en Bogotá. Estudio socioeconómico y cultural de los afrodescendientes que residen en Bogotá. Bogotá: Centro de Estudios Sociales-Secretaría de Gobierno del Distrito

Barker, Chris. 2003. Televisión, globalización e identidades culturales. Barcelona: Paidós

Benítez Rojo, Antonio. 1999. *La isla que se repite*. La Habana: Casiopea

Bhabha, Homi K. 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial

Camacho Segura, Juana. 2004. Silencios elocuentes, voces emergentes: reseña bibliográfica de los estudios sobre la mujer afrocolombiana. En: Pardo, Mauricio; Mosquera, Claudia y Ramírez, María Clemencia. *Panorámica afrocolombiana. Estudios sociales en el Pacífico*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH – Universidad Nacional de Colombia. Pp. 167 – 210

Castellanos, Nelson. 2003. ¿Tabernas con micrófono o gargantas de la patria? La radio comercial en Colombia: 1930-1954. En: Ministerio de Cultura. *Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia*. VII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado. Bogotá: Ministerio de Cultura. Pp. 256-280

Cenicaña. s.f. Fechas históricas de la agroindustria de la caña en Colombia. Disponible en: http://www.cenicana.org/quienes_somos/agroindustria/historia.php

Cunin, Elisabeth. 2003. *Identidades a flor de piel. Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena (Colombia)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) - Universidad de los Andes - Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) - Observatorio del Caribe Colombiano.

De Carvalho, Jose Jorge. 2001. *Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales*. Conferencia magistral presentada en el Seminario Internacional *La constitución de 1991: una década de la nación incluyente*. Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales. Noviembre 8 a 10 de 2001

De Sandoval, Alonso. 1956. *De Instauranda Aethiopm Salute*. En mundo de la esclavitud negra en América. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de Colombia

Escudero Chauvel, Lucrecia. 1997. El secreto como motor narrativo. En: Verón, Eliseo y Escudero, Lucrecia (Comp.). Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales. Barcelona: Gedisa. Pp. 73-85

Espinosa, Mónica y Friedemann, Nina S. de. 1993. Colombia: La mujer negra en la familia y en su conceptualización. En: Ulloa, Astrid (Ed.-Comp.). Contribución africana a la cultura de las Américas. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, Proyecto Biopacífico-Inderena-DNP-GEF-PNUD

Freyre, Gilberto. 1977. Casa Grande y Senzala. Introducción a la historia de la sociedad patriarcal en el Brasil. Caracas: Biblioteca Ayacucho Ed

Friedemann, Nina S. de. 1984. Estudios de negros en la antropología colombiana. En: Arocha, Jaime y Friedemann, Nina S. de. (Eds.). Un siglo de investigación social: Antropología en Colombia. Bogotá: Etno

_____. 1993. La saga del negro: presencia africana en Colombia. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana

Gómez, Laureano. 1928. Interrogantes sobre el progreso de Colombia. Bogotá: Minerva

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. 1997. Sab. Madrid: Cátedra

González Ochoa, César. 2001. Apuntes acerca de la representación. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México

Haley, Alex. 1978. Raíces. Buenos Aires: Emecé

Hall, Stuart (Ed.). 1997. Representation. Cultural representations and signifying practices. Londres: The Open University

Hall, Stuart. 2010. Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. s.l.: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar - Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar - sede Ecuador, Envión Editores

Herrán Monedero, Claudia. 1994. Un salto no dado: de las mediaciones al sentido. En: Orozco, Guillermo (Coord.). Televidencia. Perspectivas para el análisis de los procesos de recepción televisiva. México, D.F.: Universidad Iberoamericana. Pp. 29-54

Hölz, Karl. 2003. Conciencia nacional y herencia colonial. El orden de los sexos en la literatura patriótica de México. En: Schmidt-Well, Friedhelm (Ed.). Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX). Madrid: Iberoamericana. Pp. 189-210.

Isaacs, Jorge. 1984. María. Bogotá: Editorial Oveja Negra

Maigret, Éric. 2005. Sociología de la comunicación y de los medios. Bogotá: Fondo de Cultura Económica

Martín-Barbero, Jesús. 1988. Matrices culturales de la telenovela. En: Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Año/Vol. II No. 005. Colima, México: Universidad de Colima. Pp. 137-164

Martín-Barbero, Jesús y Muñoz, Sonia (Coords.). 1992. TV y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia. Bogotá: Tercer Mundo Editores

Martín-Barbero, Jesús y Rey, Germán. 1999. Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva. Barcelona: Gedisa

Maya, Adriana. 1998. Brujería y reconstrucción étnica de los esclavos del Nuevo Reino de Granada, Siglo XVII. En: Geografía Humana de Colombia, Tomo VI: Los Afrocolombianos. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica. Pp. 191 – 217

Mayolo, Carlos. 2002. ¿Mamá qué hago? Vida secreta de un director de cine. Bogotá: Editorial Oveja Negra

_____. 2008. La vida de mi cine y de mi televisión. Bogotá: Villegas Editores

Mistry, Reena. 1999. Can Gramsci's theory of hegemony help us to understand the representation of ethnic minorities in western television and cinema? Disponible en: <http://www.theory.org.uk/ctr-rol6.htm>

Moreno Tovar, Lina del Mar. 2010. La historia blanqueada: representaciones de los africanos y sus descendientes en Antioquia a través de la obra de Tomás Carrasquilla. En: Revista Memoria y Sociedad, Vol. 14. No. 28. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Pp. 67-84

Muñiz Sodré. 1997. Telenovela y novela familiar. En: Ver n, Eliseo y Escudero, Lucrecia (Comp.). Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales. Barcelona: Gedisa. Pp. 37-49

Navia Velasco, Carmi a. 2004. María, una lectura desde los subalternos. Disponible en: http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/index.php?option=com_content&task=view&id=178&Itemid=88

Orozco Gómez, Guillermo (Coord.). 1994. Televidencia. Perspectivas para el análisis de los procesos de recepción televisiva. México D.F.: Universidad Iberoamericana

Páramo, Carlos. 2003. La consagración de la casa: raza, cultura y nación en la primera década de la Radiodifusora Nacional. En: Ministerio de Cultura. Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia. VII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado. Bogotá: Ministerio de Cultura. Pp. 318-337

Pardo, Mauricio. 2004. Hitos de la investigación social, histórica y territorial en el Pacífico afrocolombiano. En: Pardo, Mauricio; Mosquera, Claudia y Ramírez, María

Clemencia. Panorámica afrocolombiana. Estudios sociales en el Pacífico. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH – Universidad Nacional de Colombia. Pp. 11 - 25

Pratt, Mary Louise. 2003. La poética de la per-versión: Poetisa inubicable devora a su maestro. No se sabe si se trata de aprendizaje o de venganza. En: Schmidt-Well, Friedhelm (Ed.). Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX). Madrid: Iberoamericana. Pp. 27-46.

Quintín, Pedro. 1999. Memorias y relatos de lugares: a propósito de una migrante de la costa Pacífica en Cali. En: Camacho, Juana y Restrepo, Eduardo (Eds.). Bogotá: Fundación Natura- Ecofondo- Instituto Colombiano de Antropología

Restrepo, Eduardo. 1999. Territorios e identidades híbridas. En: Camacho, Juana y Restrepo, Eduardo (Eds.). De montes, ríos y ciudades. Bogotá: Fundación Natura – Instituto Colombiano de Antropología – Ecofondo. Pp. 221 – 244

_____. 2004. Hacia los estudios de las Colombias negras. En: pardo, Mauricio; Mosquera, Claudia y Ram' rez, María Clemencia (Eds.). Panorámica afrocolombiana. Estudios sociales en el Pacífico. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH – Universidad nacional de Colombia. Pp. 127 - 165

Rey, Germán. 2002. La televisión en Colombia. En: Orozco, Guillermo (Comp.). Historias de la televisión en América Latina. Barcelona: Gedisa. Pp. 117-162.

Robinson, Lisa. 1998. Hair and beauty cultura, the traditions that have evolved around African American hair and skin care and style. En: Microsoft Encarta Africana

Ronderos, María Teresa. 1991. PUNCH: Una experiencia en televisión. Bogotá: Plaza & Janés

Rufer, Mario. 2010. La temporalidad como política: nación, formas de pasado y perspectivas poscoloniales. En: Revista Memoria y Sociedad, Vol. 14. No. 28. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Pp. 11-31

Said, Edward. 1990. *Orientalismo*. Madrid: Libertarias

Schmidt-Well, Friedhelm (Ed.). 2003. *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX)*. Madrid: Iberoamericana

Scott, James C. 2000. *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México, D.F.: Ediciones Era

Sommer, Doris. 2004. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica

Spivak, Gayatri Chakravarty. 2003. ¿Puede hablar el subalterno? En: *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 39, Ene.-Dic. Pp. 297-364

Suárez, Juana. 2009. *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle

Traversa, Oscar. 1997. La telenovela mira hacia el pasado. En: Verón, Eliseo y Escudero, Lucrecia (Comp.). *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa. Pp. 63-72

Urrea, Fernando; Ramírez, Héctor Fabio y Viáfara, Carlos. 2004. Perfiles sociodemográficos de la población afrocolombiana en contextos urbano-regionales del país a comienzos del siglo XXI. En: Pardo, Mauricio; Mosquera, Claudia y Ramírez, María Clemencia. *Panorámica afrocolombiana. Estudios sociales en el Pacífico*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH – Universidad Nacional de Colombia. Pp. 213 - 266

Van Dijk, Teun A. 2003. *Racismo y discurso de las élites*. Barcelona: Gedisa

Viveros Vigoya, Mara. 1998. Quebradores y cumplidores: biografías diversas de la masculinidad. En: Valdés, Teresa y Olavaria, José (eds.). Masculinidades y equidad de género en América Latina. Santiago de Chile: FLACSO – Chile. Pp. 36-55

_____ y Serrano, José Fernando. s.f. Regímenes de ordenamiento social y representaciones de diferencia en Colombia contemporánea. Disponible en: <http://www.ciudadaniasexual.org/reunion/M3%20Viveros.pdf>

Wade, Peter. 2002. Construcciones de lo negro y de África en Colombia. Política y cultura en la música costeña y el rap. En: Mosquera, Claudia; Pardo, Mauricio y Hoffmann, Odile (eds.). Afrodescendientes en las Américas, Trayectorias sociales e identitarias. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Institut de Recherche pour Développement e Instituto Latinoamericano de Servicios Legales Alternativos. Pp. 245-278

West, Robert . 2000. Las tierras bajas del Pacífico colombiano (traducción de Claudia Leal). Bogotá: Fundación para la Investigación y la Tecnología