

Infancia y conflicto: sobre la tendencia a un cine ‘no político’ en Colombia

Juan Carlos Arias-Herrera¹

Recibido: 2013-02-04
Envío a pares: 2013-02-24

Aprobado por pares: 2013-04-12
Aceptado: 2013-05-17

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Arias-Herrera, J.C. Agosto de 2013. Infancia y conflicto: sobre la tendencia a un cine ‘no político’ en Colombia. Palabra Clave 16 (2), 585-606.

Resumen

Diversos realizadores contemporáneos, tanto en Colombia como en otros países de Latinoamérica, han declarado explícitamente su desinterés en lo que ellos mismos llaman un ‘cine político’. Con esta especie de declaración de principios parecen tomar distancia de generaciones anteriores en las que cada película implicaba un compromiso con la representación y transformación de la realidad. Algunos directores se han definido a sí mismos como ‘neutrales’ en términos políticos incluso cuando sus obras abordan temas directamente relacionados con la realidad social y política de cada país. Mi interés en este ensayo es examinar en qué consiste esta supuesta neutralidad, de dónde se deriva y cuáles son sus peligros. A través de un análisis del concepto de infancia en la película *Los colores de la montaña* (2011), intento mostrar la dimensión política de la obra más allá de las intenciones de neutralidad del autor con el fin de señalar la importancia de pensar lo político en el cine por encima de las identificaciones ideológicas y las tomas de partido.

Palabras clave

Cine, Colombia, política, estética, infancia. (Fuente: Tesoro de la Unesco).

¹ Pontificia Universidad Javeriana, Colombia - University of Illinois at Chicago, USA. ariasjuanc@hotmail.com

Childhood and Conflict: On the Trend towards “Nonpolitical” Cinema in Colombia

Abstract

A number of contemporary filmmakers, both in Colombia and in other Latin American countries, have explicitly stated their disinterest in what they themselves call “political cinema”. With this apparent declaration of principles, they seem to be distancing themselves from previous generations for whom each film implied a commitment to the representation and transformation of reality. Some directors have defined themselves as “neutral” in political terms, even when their work directly addresses issues concerning the social and political realities of each country. The intent of this essay is to examine what this supposed neutrality consists of, from where it is derived, and what are its dangers. Through an analysis of the concept of childhood in the film *Los Colores de la Montaña* (*The Colors of the Mountain*) (2011), the author attempts to show the film’s political dimension above and beyond the director’s intentions of neutrality, so as to highlight the importance of political thinking in film, apart from identifying with ideologies and taking sides.

Key words

Film, Colombia, political, aesthetic, childhood (Source: UNESCO Thesaurus).

Infância e conflito: sobre a tendência a um cinema “não político” na Colômbia

Resumo

Diversos realizadores contemporâneos, tanto na Colômbia quanto nos outros países da América Latina, declararam explicitamente seu desinteresse no que eles mesmos chamam de “cinema político”. Com esta espécie de declaração de princípios parecem tomar distância de gerações anteriores nas quais cada filme implicava um compromisso com a representação e transformação da realidade. Alguns diretores definiram a si mesmo como “neutros” em termos políticos, inclusive quando suas obras abordam temas diretamente relacionados com a realidade social e política de cada país. Meu interesse neste ensaio é examinar em que consiste esta suposta neutralidade, de onde se deriva e quais são seus perigos. Através de uma análise do conceito de infância no filme *Los colores de la montaña* (2011), tento mostrar a dimensão política da obra além das intenções de neutralidade do autor a fim de destacar a importância de pensar o político no cinema sobre as identificações ideológicas e as tomadas de partido.

Palavras-chave

Cinema, Colômbia, política, estética, infância. (Fonte: Tesouro da Unesco).

Introducción

En la edición 27 del Chicago Latino Film Festival realizada en abril de 2011, el director colombiano Carlos César Arbeláez, en una sesión informal de preguntas y respuestas con el público, afirmó, acerca de su película *Los colores de la montaña*, que su intención era ofrecer al espectador una perspectiva neutral, no politizada del conflicto interno que se vive en Colombia. Su explicación del término ‘neutral’ fue corta pero significativa: se trataba de no tomar partido por ninguna de las partes, de describir el fenómeno desde la perspectiva de la población civil, la cual intenta ella misma mantenerse al margen de cualquier bando.

En dicha intervención Arbeláez reafirmó una idea que ya había expuesto en pasadas entrevistas para distintos medios: “No he querido hacer una película sociológica que explicara el conflicto armado colombiano, ni antropológica, ni mucho menos un film político que tomara partido por alguno de los bandos” (Mayolo, 2011). Esta ‘neutralidad’ parece verse reafirmada, como bien han señalado algunos comentaristas, por el énfasis en la perspectiva de los niños escogida por el realizador para narrar la singularidad del conflicto en Colombia. Luis Fernando Mayolo llama a este punto de vista una ‘mirada inocente’, que permite introducir, como Arbeláez ha señalado en varias entrevistas, un toque de poesía dentro de una realidad marcada por la crueldad de la violencia. Los niños son el garante de la neutralidad en tanto son vistos como seres apolíticos que viven en un mundo que aún no ha sido contaminado por la exigencia adulta de una toma de partido.

Las palabras de Arbeláez, aunque se referían a una película particular, revelan una comprensión particular de la relación entre cine y política extendida en Colombia en los últimos años. Gran parte del cine colombiano contemporáneo parece haber optado por lo que el crítico Pedro Adrián Zuluaga (2012) llama ‘tonos menores’, en los que cualquier tipo de responsabilidad política queda de lado para dar paso a otro tipo de preocupaciones narrativas, formales o simplemente expresivas.

Objetivos similares a la neutralidad buscada por Arbeláez han surgido en repetidas ocasiones durante la historia del cine. Quizás el más famoso sea el del neorrealismo italiano durante la segunda posguerra. Basta recordar las palabras iniciales de *Alemania, año cero* (1943) de Roberto Rossellini, que describía su película como una “fría constatación de hechos”, un retrato objetivo de la realidad de una Berlín destruida por la guerra. Rossellini no buscaba víctimas y culpables sino, en sus propias palabras, “decir las cosas como son”, dar cuenta de una realidad despiadadamente concreta. Esta objetividad implicaba, entonces, un compromiso ético con la realidad, que exigía ella misma un cine de observación y análisis, más que de ficción y espectáculo.

Esta nueva relación con la realidad propuesta en los años cuarenta encontró una fuerte acogida en Latinoamérica en las décadas siguientes, especialmente en el así llamado nuevo cine latinoamericano. Este movimiento, a diferencia del nuevo cine alemán o de la nueva ola francesa, desarrollados en la misma época, no tiene un año concreto de nacimiento. El nombre le fue dado al final de los años sesenta a un grupo de realizadores que, desde los años cincuenta, habían compartido un interés común por transformar la función social del cine. Nombres como Fernando Birri, Fernando Solanas y Octavio Getino en Argentina; Glauber Rocha y el *cinema novo* en Brasil; Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau en Bolivia; Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea en Cuba, y Miguel Littín, Raúl Ruiz y Patricio Guzmán en Chile, entre muchos otros, fueron agrupados bajo el estandarte de un nuevo proyecto estético que buscaba conectar al cine con la realidad concreta de los pueblos de Latinoamérica. Además de los métodos de producción utilizados por los directores italianos de la segunda posguerra, el cine latinoamericano acogió su idea de objetividad radicalizándola dentro del contexto de las luchas políticas de los años sesenta. El contacto con la realidad difundido por el neorrealismo se convirtió en un compromiso ético-estético para los directores latinoamericanos, quienes llegaron a hablar de un cine que diera cuenta de la ‘verdad’ o la realidad ‘auténtica’ de los países del continente. El nuevo cine era, según Fernando Solanas y Octavio Getino (1969), la “construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones”.

Colombia acogió esta tendencia del nuevo cine latinoamericano desde finales de los años sesenta y principios de los setenta con realizadores como Jorge Silva y Marta Rodríguez, interesados en documentar, casi denunciar, la realidad de los diversos protagonistas de los conflictos sociales que aquejaban, y siguen aquejando, al país; Carlos Álvarez, influenciado por las teorías de Solanas y Getino, y el ‘cine imperfecto’ de García Espinosa, y Carlos Mayolo y Luis Ospina, con un cine de “denuncia y contrainformación”, como lo llama este último (Murillo, 3008). Desde esta época el cine nacional asumió el compromiso de dar cuenta de los acontecimientos políticos y sociales del país desde perspectivas diferentes a las de otros medios como la televisión.

Lo que llama mi atención es lo que ha debido ocurrir para que en Colombia nos hayamos desplazado de la *objetividad* del neorrealismo –el cual siempre ha sido reconocido como un importante referente de diversos realizadores nacionales–, o de la *verdad* y *autenticidad* del nuevo cine latinoamericano a la *neutralidad* y, aún más, a un cine ‘no político’ con pretensiones realistas.

Detrás de la búsqueda de lo neutral propuesta por Arbeláez descansa una comprensión particular de ‘lo político’ en el cine: se trataría de un cine comprometido, que se identifica con una ideología particular y toma partido por ella. Mi interés consiste, en primer lugar, en rastrear los posibles orígenes de esta comprensión de lo político que, de uno u otro modo, han conducido a una parte del cine nacional a identificarse con un ideal de neutralidad. Y, en segundo lugar, a proponer una interpretación diferente de lo político desde una relectura de la noción de infancia como ausencia de voz. Desde esta perspectiva, *Los colores de la montaña*, a pesar de las intenciones de su autor, sería un buen ejemplo de cine político en Colombia.

Contra un cine utópico

La idea de verdad y autenticidad defendida por el nuevo cine latinoamericano es quizás el caso más opuesto a la neutralidad política. El movimiento ha sido comúnmente asociado a un cine político identificado con las ideas de la izquierda revolucionaria surgida a mediados del siglo XX en varios países

del continente. Como afirma Ana M. López, “el nuevo cine latinoamericano es un cine político comprometido con la praxis y la investigación y transformación socio-política del subdesarrollo que caracteriza a Latinoamérica”.²

La mayoría de los textos escritos por los realizadores del movimiento durante los sesenta y setenta afirman de manera explícita una postura frente a la producción cinematográfica conectada directamente con una actitud política transformadora que había encontrado su clímax en la revolución cubana del 59. El lenguaje mismo de esos textos revela esta fuerte conexión: imperialismo, el Sistema, el enemigo, conciencia histórica, actividad de guerrilla, las masas y el pueblo son sólo algunos ejemplos de los términos utilizados para reflexionar acerca de la producción cinematográfica. El uso de este lenguaje particular podría ser interpretado como una aplicación de las ideologías políticas del momento al campo del cine. Sin embargo, estos autores consideraban esta lectura como una peligrosa distorsión de sus ideas en la medida en que suponía una dicotomía entre arte y política. Si los términos usados para hablar acerca de la revolución política fueron los mismos usados para pensar el cine, fue porque no existía ninguna distancia entre arte y política. El cine no era concebido como la representación de ideologías políticas, sino como una práctica política en sí mismo.

Desde el inicio los cineastas del nuevo cine latinoamericano afirmaron la necesidad de pensar el cine como instrumento social, jamás aislado de las tendencias políticas de su tiempo. La idea era simple: en una época de revolución era necesario crear un cine revolucionario. Mientras que gran parte de la vanguardia europea durante los mismos años se basaba en la idea de un cine casi autónomo que rechazaba cualquier ideología externa con el fin de exaltar la expresión individual y la independencia formal de los autores –lo que el manifiesto de Oberhausen llamó “nuevas libertades”–, en Latinoamérica el adjetivo ‘nuevo’ estaba directamente asociado a la creación de resonancias entre las películas y otras diversas expresiones culturales y políticas. La novedad de este cine radicaba, precisamente, en su compromiso político en lugar de en su carácter autorreflexivo.

2 La traducción de todos los artículos en inglés es mía.

En 1987 las más importantes figuras del movimiento se reunieron junto a una nueva generación de cineastas en la IX versión del Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana, Cuba. Patricia Aufderheide describe el encuentro como un cuestionamiento explícito a los logros del movimiento durante los pasados veinte años: “El debate de 1987 planteó abiertamente la cuestión de la historicidad y el legado de este movimiento. ¿Había alcanzado sus objetivos el Nuevo Cine Latinoamericano? ¿Estaba aún vivo?” (1991, p. 66). Entre los diversos testimonios que Aufderheide retoma del evento, uno en particular, pronunciado por un estudiante de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio en Cuba, puede describir el espíritu de una nueva generación que se enfrentaba a un movimiento que había dominado el panorama latinoamericano por casi treinta años: “Yo ni siquiera entiendo esta charla acerca del legado del nuevo cine latinoamericano... Yo no he visto la mayoría de esas películas; ellas no son mis modelos. Mi trabajo es descifrar cómo hacer algo que tenga contacto con la gente hoy” (p. 67).

Este testimonio reflejaba el sentir de una generación que declaraba el ‘agotamiento’ de una idea del cine que no había conseguido, según su diagnóstico, los resultados que se habían propuesto años atrás. Las condiciones de producción en gran parte de los países latinoamericanos se habían transformado radicalmente, y los nuevos realizadores exigían un cine que se adaptara a ellas. Por un lado, existía una profunda crisis institucional y económica en las industrias cinematográficas más importantes del continente. Como señala Aufderheide, Argentina había producido cuatro películas en 1989 comparadas con 46 en 1982. En Brasil, la producción en 1989 cayó de aproximadamente cien películas al año a veinte a mediados de los ochenta. La disminución en la asistencia a los teatros producida en parte por la popularización de las nuevas tecnologías de video agravaba esta situación: “En Argentina los espectadores disminuyeron de 61 millones a 25 millones entre 1980 y 1988. En Perú 10 millones de boletos fueron vendidos en 1988, 20 millones por debajo que el año anterior. En 1988 en México, el promedio de veces que un espectador fue al cine se redujo a 3.2, comparado con 7.5 en 1983. Desde mediados de los ochenta, 600 de las 950 salas de cine en Venezuela fueron cerradas” (1991, p. 64). La nueva generación estaba interesada en subrayar esta crisis y, sobre todo, la incapacidad de la

generación anterior de hacerle frente debido, en parte, a su oposición radical al cine del espectáculo.

Además de las transformaciones de la recepción y producción, el contexto político de muchos países también había cambiado en la última década. Como Peter Schuman afirmó en el encuentro de La Habana: “1987 no es 1967. (...) No solo hay veinte años entre las dos fechas, sino profundas transformaciones políticas que también han producido cambios en el cine” (1988, p. 109). Mientras Bolivia (1971-1978), Uruguay (1973-1985) y Argentina (1976-1983) habían atravesado por dictaduras militares pocos años antes y se encontraban en periodos de transición hacia la democracia, otros países como Chile (1973-1990) y Paraguay (1954-1989) se encontraban en el medio de gobiernos dictatoriales al final de los ochenta. Para la nueva generación de cineastas latinoamericanos esto significaba el fin del ‘espacio revolucionario’ construido en los sesenta como una oposición explícita al mundo ‘real’ que demandaba ser transformado (Jameson, 1984). El nuevo contexto político del continente hacía imposible mantener una división entre el idealizado espacio revolucionario, siempre por venir, y la opresión real.

La década de los ochenta en general se caracterizó por revisar y reinterpretar los proyectos estético-políticos emprendidos por las generaciones inmediatamente anteriores. Para la nueva generación, e incluso para algunos activistas de la generación de los sesenta que ahora revisaban críticamente sus propias posturas, las dos décadas anteriores se podían definir como proyectos utópicos que habían fracasado en sus resultados prácticos. Dos buenos ejemplos son Christopher Lasch y su lectura de los movimientos revolucionarios como síntomas de una desintegración de la personalidad a largo plazo, publicada en 1979, y Todd Gitlin y su interpretación de los sesenta como una revolución fallida, publicada en 1987. Es durante estos años que se acuña una división que hoy nos parece natural entre el llamado ‘arte utópico’ de los sesenta y setenta, y el arte ‘posutópico’ de las generaciones posteriores. Algunos llegan a hablar incluso de un ‘mundo posutópico’, como el artista y curador Noah Simblist (2005), para quien el modernismo, “de Diego Rivera a Picasso”, caracterizado por artistas “de iz-

quierda, progresistas, agitadores, siempre dispuestos a ir en contra del hilo de la sociedad”, ya no tiene sentido.

Aunque un tanto reductivas, este tipo de lecturas ponen en evidencia el destino del discurso revolucionario de los años sesenta tanto en el ámbito del cine como en la cultura en general.³ Hoy nociones como ‘revolución’ o ‘revolucionario’ han sido incorporadas en el inconsciente colectivo a través de una serie de textos e imágenes diseminadas masivamente. Es difícil imaginar a alguien hoy que no conozca la imagen del Ernesto ‘Che’ Guevara popularizada por la famosa fotografía “Guerrillero heroico”, tomada por Alberto Korda en 1960. ‘El revolucionario’ parece ser, no sólo en Latinoamérica, una figura fácilmente reconocible. Ese estereotipo común ha servido para producir tanto discursos reivindicatorios como despectivos que han ubicado el concepto de revolución en el centro de la polarización política en muchos países.

La crítica de cierta idea de la revolución parece hacer parte de una generación que buscaba tomar distancia de una concepción del arte a través de una evaluación de los resultados de sus propuestas. El caso del ‘cine político’ latinoamericano es claro: el nuevo cine habría fracasado al no poder llevar a cabo ninguna de las transformaciones sociales que se proponía más allá del ámbito cinematográfico. Ante el ‘fiasco’ del movimiento por más de dos décadas, muchos realizadores surgidos desde la década de los ochenta propusieron un desplazamiento de la dimensión política del cine, concentrándose ya no en la idea de una revolución social de masas sino en la construcción de nuevas subjetividades. Autores como B. Ruby Rich, Zuzanna M. Pick y Julianne Burton proponen leer este desplazamiento como un movimiento de la exterioridad a la interioridad. En palabras de Rich, el cine latinoamericano de los ochenta habría dado un giro

(...) de la épica hacia la crónica, un registro de un tiempo en el que no ocurren eventos espectaculares pero en el que la extraordinaria naturaleza de la vida cotidiana puede salir a la superficie. (...) En

3 Una buena crítica a esta definición de las vanguardias como proyectos utópicos se encuentra en el capítulo “Vanguardias” del texto *El Siglo* (2005) de Alain Badiou. Aunque Badiou se concentra en las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX, su reflexión puede aplicarse también a las segundas vanguardias surgidas en los años sesenta alrededor del mundo.

lugar de lo explícita y predeciblemente político, al nivel de las luchas agrarias o por el trabajo, o de las movilizaciones de masas, encontramos con frecuencia una atención a lo implícitamente político, al nivel de la banalidad, la fantasía y el deseo, y una transformación correspondiente de las estrategias estéticas (1997, p. 281).

En Colombia esta tendencia ha encontrado su mejor representante en la negativa de ciertos directores a abordar temas que consideran reiterativos en el cine nacional. El director Gabriel Rojas se refiere a esto como la ‘tendencia hermética’ del cine colombiano, el cual, en su criterio, se ha dedicado a mostrar temas relacionados con la violencia y el conflicto en el país en las últimas décadas. Refiriéndose a su película *Karen llora en un bus*, Rojas intenta establecer una distancia con las generaciones de cineastas anteriores en un espíritu muy similar al de la generación de los ochenta respecto al nuevo cine latinoamericano:

Siento que hay una intención de buscar nuevos horizontes aunque no creo que haya todavía un nuevo cine colombiano; pero se está construyendo. Creo que el arte reacciona al cansancio de algo ya visto muchas veces, y en este momento hay agotamiento del cine anterior y una nueva generación está buscando otra cosa. Espero que esto no sea una casualidad. Todavía creo que el cine colombiano se referencia por temas como el narco, el sicariato y los grandes conflictos, pero esperemos que sin que esto se extinga haya otra línea más relacionada con lo que está pasando en otros países de América Latina: búsqueda de narraciones más naturalistas y cotidianas. Espero que Colombia salga de esa tendencia hermética que ha definido su cine hasta ahora (Zuluaga, 2011).

En las palabras de Rojas, es claro que ese ‘nuevo cine’ que está emergiendo en Colombia no se ocupa de los grandes conflictos del país, sino que es ‘naturalista y cotidiano’. Las temáticas que tradicionalmente se habían asociado a un cine de denuncia, comprometido políticamente, quedan ahora desplazadas por otro tipo de historias que parecen centrarse en los actos mínimos cotidianos de un ciudadano cualquiera.

Este distanciamiento del proyecto cinematográfico desarrollado en los sesenta y setenta ha dado origen a diversos realizadores que defienden una visión desencantada y escéptica que se traduce en una separación radical de cualquier idea política ligada a la creación cinematográfica. Desde

los años noventa es cada vez más común escuchar a directores que intentan distanciarse de temas y estilos tradicionalmente asociados con un cine político definido en términos de una utopía inconclusa. La neutralidad defendida por Carlos César Arbeláez es un buen ejemplo.

La seguridad democrática y la polarización política del país

Además del desencanto por un proyecto estético-político surgido a mediados del siglo XX, el contexto político colombiano de la última década puede ser útil para comprender los orígenes de la neutralidad en parte del cine nacional contemporáneo.

Álvaro Uribe fue elegido presidente de Colombia por primera vez en 2002. El eje central de su campaña fue la promesa de acabar con el conflicto armado que azotaba al país, especialmente con el grupo guerrillero de las Farc. Además de concentrarse en fortalecer la fuerza militar del país en proporciones nunca antes vistas, su gobierno emprendió agresivas acciones de propaganda contra las guerrillas. El cambio de paradigma en la lucha mundial contra el terrorismo producido por el ataque a las Torres Gemelas en Nueva York, un año antes de su posesión, facilitó el panorama para que Uribe iniciara una campaña en la que los grupos guerrilleros pasaron de ser considerados combatientes dentro de un conflicto interno a terroristas de talla internacional (dados sus vínculos con el narcotráfico). Esta postura frente a las guerrillas y el conflicto en el país quedó plasmada en los documentos que explicaban la hoy famosa Política de Defensa y Seguridad Democrática.

Como señala Alejandro Santos en el prólogo del libro *Política de Seguridad Democrática*, un eje fundamental de esta política era influir en las percepciones y el imaginario popular sobre los grupos armados y el conflicto interno. Uribe convenció al país de estarle mostrando el ‘verdadero’ rostro de las guerrillas, su naturaleza criminal y terrorista más allá “de cualquier ropaje político e ideológico” (2012, p. XV). La retórica sobre la que se basaba la seguridad democrática era simple: era necesario separar radicalmente a las guerrillas, presentadas como grupos terroristas interesados

únicamente en destruir al país, del resto de la población comprometida, casi incondicionalmente, con la paz. Se creó, de esa manera, un imaginario en el que el país se dividía entre los terroristas y todos aquellos que los apoyaban, y los ciudadanos que buscaban la paz y, por lo tanto, apoyaban las acciones del gobierno. Por fuera de esta polarización no parecían existir puntos medios posibles. La seguridad democrática implicó, como hace muchos años no ocurría en el país, una toma radical de partido a favor o en contra del gobierno de turno y sus políticas de pacificación. Como afirma Pedro Medellín en su ensayo “‘No todo vale en la guerra.’ Una evaluación de ocho años de seguridad democrática”, “sin duda, la seguridad democrática se ha movido entre el extremo de la más popular y aplaudida de las políticas, y el extremo de los más duros cuestionamientos por haber golpeado los cimientos del Estado de Derecho” (2010. p. 109).

Muchos de los que cuestionaron los resultados y las premisas básicas de la doctrina de la seguridad democrática fueron descalificados públicamente por el gobierno y, en espacios más coloquiales como los foros de opinión de los periódicos locales, eran etiquetados como ‘guerrilleros’ que se oponían a la paz del país. El presidente mismo incurría en ocasiones en esta práctica, como en el conocido caso de sus acusaciones públicas al periodista Hollman Morris de ser vocero y propagandista de las Farc, lo cual lo obligó a exiliarse del país.

El gobierno había conseguido su objetivo en diversos frentes: en Colombia llegó a identificarse equivocadamente ‘la política’ con tomar partido por uno de los ‘bandos’ a los cuales, convenientemente, se había reducido el conflicto. Tener una posición política implicaba estar a favor o en contra del gobierno y, por lo tanto, a favor o en contra de la guerrilla, los paramilitares, el narcotráfico, la intervención estadounidense, etc. La polarización se sentía cotidianamente en las declaraciones de políticos y funcionarios públicos, en las notas periodísticas y, sobre todo, en las calles. Muchos optaron entonces, por miedo o conveniencia, por mantenerse fuera de la política, es decir, por intentar no estar ni *a favor* ni *en contra*.

Esto es lo que parece intentar Carlos César Arbeláez según sus propias palabras sobre *Los colores de la montaña*: no tomar partido, no estar ni

a favor ni en contra de ninguno de los actores que componen el complejo conflicto que describe. En sí mismo esto no representa un problema. Es comprensible e incluso loable que en medio de un clima de polarización un realizador intente mantenerse al margen de la lógica impuesta por el gobierno. El problema, sin embargo, surge al pensar que dicha ‘neutralidad’ implica un cine no político. Como muchos colombianos, Arbeláez, tal vez en un intento por escapar a la retórica de la polarización, termina por rendirse a ella y a la idea de la política como una toma de bando. Al afirmar implícitamente que un cine neutral es un cine no político reproduce la idea de que una obra política es sólo aquella en la que se defiende un bando y se condena radicalmente a otro. Ante la polarización de la política, el cineasta prefiere retirarse bajo el escudo de la neutralidad en lugar de darse a la tarea de deconstruir esa misma idea de lo político de la que intenta escapar.

Afortunadamente en este, como en muchos otros casos, la obra va más allá de las intenciones de su autor. Al asumir la perspectiva de la infancia, *Los colores de la montaña*, lejos de sustraerse del ámbito de lo político para ubicarse en el conveniente reino de la neutralidad, nos recuerda un sentido fundamental de lo político más allá de la reductiva polarización de la que hemos participado en los últimos años en Colombia.

Infancia y política

Quisiera proponer aquí una lectura sobre la centralidad de la infancia en la película distinta a la que exalta la inocencia y, por lo tanto, la neutralidad de la mirada de los niños. Giorgio Agamben en su libro *Infancia e historia* propone una interpretación del concepto de infancia a través de su relación con el lenguaje. En lugar de referirse a la infancia como una época del desarrollo biológico o psicológico del ser humano, Agamben la define como un tipo de experiencia particular: una experiencia pura que no depende de un sujeto, una experiencia que no subordina el lenguaje a un *yo* trascendental. La infancia es la experiencia sin sujeto y, por lo tanto, sin habla. El hombre, para hablar, “debe constituirse como sujeto de lenguaje, debe decir *yo*” (2007, p. 72). Esta es la herencia que recibimos del pensamiento moderno: creer en el *yo* como condición de la experiencia. En términos simples, pareciera no haber experiencia sin un sujeto. Agamben sostiene, sin embargo, que

esta experiencia centrada en un *yo*, en un sujeto de enunciación, sólo es posible porque existe una infancia del hombre, una experiencia ‘pura’, sin habla –aunque no externa al lenguaje–. La infancia es esta experiencia carente de discurso, la ausencia de voz. Agamben parece seguir aquí la raíz latina del término: *infans* significa ‘el que no habla’ (*in* como negación y *fari*, hablar) y, por lo tanto, *infantia* equivaldría a ‘incapacidad de hablar’. Pero, ¿qué significa y, sobre todo, qué implica exactamente esta ausencia de voz?

El mismo Agamben aclara que la ausencia de habla no es una ausencia de lenguaje. Habría que suponer entonces que la falta de voz implica, más que estar por fuera del lenguaje, la ausencia de cierto tipo de uso del lenguaje. Para explicar este punto, Agamben acude a Émile Benveniste y su distinción entre lo semiótico y lo semántico. Para el lingüista francés el lenguaje se despliega siempre en una doble significación: lo semiótico, que se refiere al modo de significación de los signos, y lo semántico, que se refiere a la producción de significación en el discurso. El habla humana pertenece al segundo ámbito: es la transformación del ‘mundo cerrado’ del signo semiótico en discurso. La ausencia de voz no sería, de este modo, la ausencia de signos, sino la ausencia de un discurso. Esta distinción es importante, pues muestra la asociación indisoluble entre el habla, la voz y la pertenencia a una comunidad –de hablantes–. Sólo en el paso de una ‘lengua pura’, como la llama Agamben, al discurso, el hombre se hace de una voz humana y toma parte de una comunidad.

Es este ‘tomar parte’ mediante el habla el punto que me interesa destacar en la teoría de Agamben. Si la infancia es la ausencia de discurso, supone la no pertenencia a una comunidad de habla, es decir, una *parte sin parte* en la comunidad humana, usando los términos del filósofo francés Jacques Rancière. Este último propone una interesante reflexión acerca de la voz ubicando dicho problema en el centro de la definición de lo político.

Rancière retoma el sentido original de la política expuesto por Aristóteles y señala que ésta no se refiere –como hoy creemos de un modo un tanto reductivo– a un sistema de gobierno o a un conjunto de ideologías particulares relacionadas con el poder, sino a cierta relación entre lo justo y lo injusto. La política se refiere, en principio, a un problema de repartición

justa o injusta de lo común: “lo que los ‘clásicos’ nos enseñan es en primer lugar esto: la política no es asunto de vínculos entre los individuos y de relaciones entre éstos y la comunidad; compete a una cuenta de las ‘partes’ de la comunidad” (1996, p. 19). Ahora bien, el eje del asunto radica en que lo político no es simplemente un ejercicio de administración de lo común; no se trata de un problema de planeación en el que se define la distribución de lo común en las partes que de hecho constituyen una comunidad. Para Rancière lo político es, ante todo, el conflicto acerca de la existencia misma de un escenario común. Esta es la base de su famosa distinción entre política y policía. Esta última se reduce al ejercicio de distribución y administración de un común preestablecido. La política, en cambio, establece siempre un litigio por la definición misma de ese común por distribuir. Rancière usa el ejemplo de una huelga: “una huelga no es política cuando exige reformas más que mejoras o la emprende contra las relaciones de autoridad antes que contra la insuficiencia de los salarios. Lo es cuando vuelve a representar las relaciones que determinan el lugar del trabajo en su relación con la comunidad” (p. 48).

Cabe aclarar que ‘lo común’ no tiene una definición única para Rancière. Puede tratarse en el sentido más simple de la riqueza y la participación de las distintas partes de una comunidad en ella. Lo político no sería la administración y distribución de la riqueza, sino la discusión por aquello mismo que entendemos por riqueza para ser repartida. No debe, sin embargo, reducirse esta noción de lo común. Lo que intenta mostrar Rancière es precisamente que esto común es un objeto permanente de litigio, que no está definido de antemano, sino que aparece en el momento mismo del desacuerdo. Lo que está en juego en las prácticas políticas es su mismo objeto, no la administración o repartición de objetos comunes dados.

De esta manera, se hace evidente que la política como desacuerdo, para Rancière, es el litigio sobre la distribución de lo común, sobre la definición de las partes que participan de lo común, a partir de una *parte de los que no tienen parte*. El desacuerdo no se da entre partes dadas. Si lo que se pone en juego es la definición misma de lo común es porque el litigio supone una ‘parte sin parte’, una parte de la comunidad que no participa de lo común. En los términos planteados anteriormente, una parte sin voz en

medio de una discusión sobre la palabra misma. La política es, siguiendo a Rancière, ese acto por el que una parte sin parte toma la voz para fundar un litigio sobre lo común. Un desacuerdo por el cual se hace necesaria no sólo una repartición de lo común dado, sino una redefinición de qué es aquello que como comunidad entendemos por común.

Los colores de la montaña muestra, precisamente, la existencia de esta ‘parte sin parte’, de una infancia sin voz. Sin embargo, no lo hace simplemente por centrar su narración alrededor de niños. Si la infancia ocupa un lugar fundamental en la película es porque ella extiende esa ausencia de voz a todos los personajes de la historia. Todos han sido desposeídos de una voz, han sido dejados al margen de cualquier posibilidad de participación en lo común. Ni sus tierras, ni sus bienes más preciados les pertenecen ya, no sólo porque les sean arrebatados explícitamente, sino porque pueden caer en un territorio de indeterminación en el que se hacen inaccesibles –como el balón de Manuel o las gafas de ‘Poca luz’–. Ni siquiera sus acciones y mucho menos el uso público de la palabra les pertenecen. Los personajes son condenados por acciones incautas, como la profesora que tiene que abandonar el pueblo por pintar un mural en la escuela cubriendo los mensajes de la guerrilla; por acciones de otros, como el padre de Julián, ‘ajusticiado’ por los paramilitares porque su hijo mayor se había unido a la guerrilla sin decirle nada a su familia, o hasta por simple omisión de cualquier acción, como Ernesto, el padre de Manuel, quien desaparece por haberse negado a asistir a las reuniones convocadas por la guerrilla en la región. La población entera ha sido silenciada. Debe bajar la voz al conversar en público, esconderse en sus casas de cualquier presencia extraña, retirarse de ciertos espacios cotidianos ahora prohibidos. Son desplazados, no sólo porque deban abandonar sus tierras, sino porque han sido extrañados de sus espacios y prácticas mucho antes de tener que irse a la ciudad para no ser asesinados. El desplazamiento final es sólo el resultado necesario de un desposeimiento del que han sido objeto. El gran mérito de la película es mostrar cómo, en medio del conflicto, la población civil en su totalidad ha sido reducida a la infancia.

Es esta constatación de la existencia de una parte sin parte lo que le da una dimensión política a *Los colores de la montaña*. Como afirma Ran-

cière, el cine no sólo muestra la ausencia de voz, sino que propone una nueva redistribución en la imagen. El cine da la voz a aquellos destinados a no tenerla. Esto implicaría que en la imagen misma se funda un litigio sobre lo común. El cine realiza permanentemente una nueva distribución de este común *recreado* por la imagen –no representado– permanentemente en el litigio mismo: el momento en que la multitud anónima adquiere voz a través de la imagen es aquel en que encuentra un lugar común con las otras partes que han configurado la historia como la conocemos. Que el cine le dé la palabra a la parte sin parte implica, de esta manera, que realiza una nueva ‘partición’ de lo visible, una nueva determinación de lo que puede o no ser visto. Así, el cine funda un nuevo modo de visibilidad y, en últimas, un nuevo ámbito de la experiencia. El cine no es político por sus mensajes o contenidos, ni porque le dé un espacio de igualdad a aquellos que no han tenido nunca la oportunidad de hablar. Es político porque al instaurar un litigio sobre lo común, al darle la voz a la parte desprovista de habla, produce una ruptura de los modos de experiencia ya constituidos. La parte sin parte se transforma, de esta manera, en sujeto político *en* la imagen, en tanto funciona como un operador “que une y desune las regiones, las identidades, las funciones, las capacidades existentes en la configuración de la experiencia dada” (Rancière, 1996, p. 58)”.

La imagen se transforma así en un *monumento*: no el *documento* de la historia tradicional, sino aquello que “guarda memoria por su misma existencia, lo que habla directamente, por el hecho de que no estaba destinado a hablar. (...) El monumento es lo que habla sin palabras, lo que nos instruye sin intención de instruirnos, lo que conlleva memoria por el hecho mismo de no haberse preocupado más que por su presente” (p. 167). *Los colores de la montaña* se erige de este modo como un monumento a la infancia. No por hacer un homenaje a los niños víctimas de la violencia, o por mostrarnos la inocencia en medio del conflicto, sino por hacer visible a una población civil desposeída de cualquier voz, a una parte sin parte que, en la imagen, muestra la importancia de un litigio sobre lo común –no sólo sobre la repartición de tierras, sino sobre una voz común, sobre prácticas comunes que sostienen a una comunidad–. Una película no es suficiente para devolverle lo que han perdido a los desposeídos, pero sí para dar cuenta de

esa parte sin parte, para recordar su existencia dándoles una nueva voz y, así, señalar la necesidad de cuestionar permanentemente la repartición de lo que consideramos común. La película cuestiona una repartición de lo común que cada vez más aceptamos en silencio. Cuestiona, precisamente, nuestra comodidad ante la existencia de una parte sin parte.

Esa es, precisamente, una de las tareas fundamentales del arte: poner en cuestión las retóricas a través de las cuales se nos presenta lo real, cierta distribución de lo común. En nuestro caso, mostrar que el conflicto en Colombia no es un problema de lucha entre ‘buenos’ y ‘malos’. Que la realidad del país no se divide en bandos, sino que está compuesta por una multiplicidad de fuerzas que hacen imposible la reducción y el juicio inmediatos. Si el cine hoy puede hacer esto mediante la descripción y la ‘neutralidad’, entonces es más político que nunca. No tomar partido por uno de los bandos no significa escapar de la política. Al contrario, implica la responsabilidad de recordarle a toda una sociedad que la política no es el ejercicio de administración de lo real entre bandos predeterminados. Que la retórica que ha dividido al país entre ‘terroristas’ y ‘ciudadanos de bien’ no ha sido más que un ejercicio policivo de administración en el que cada vez más personas son desprovistas de una voz en la discusión sobre lo común. En recordar que la voz del disenso es posible sin tomar partido por un bando, y que el arte es el lugar privilegiado para construir desacuerdos sobre lo real.

No es mi intención con esto afirmar, de manera simplista, que ‘todo es político’ como ha ocurrido con algunos realizadores en un intento desesperado por legitimar la importancia de sus imágenes. Debe afirmarse contundentemente: no todo es político, no toda imagen es política. Las imágenes más ideológicas son, incluso, aquellas que menos cuestionan cierta repartición de lo real –la ideología es una de las más potentes y efectivas fuerzas policivas en el sentido definido por Rancière–. La tarea del cine y del arte en general es buscar distintos modos de disentir sobre las reparticiones que asumimos como naturales, sobre nuestras concepciones de lo común derivadas de retóricas ideológicas. No se trata de tomar bando o de evitar tomarlo, sino de mostrar que lo político todavía es posible más allá de las retóricas utópicas o guerrilleras polarizantes.

Referencias

- AA. VV. (1988). *El Nuevo Cine Latinoamericano en el Mundo de Hoy. Memorias del IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, 1988.
- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aufderheide, P. (1991). "Latin American Cinema and the Rhetoric of Cultural Nationalism: Controversies at Havana in 1987 and 1989". En: *Quarterly Review of Film and Video*, 12, (4).
- Badiou, A. (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Gitlin, T. (1987). *The Sixties. Years of Hope, Days of Rage*. Nueva York: Bantam Book.
- Jameson, F. "Periodizing the 60s". En: *Social Text*, 9-10, pp. 178-209.
- Lasch, C. (1991). *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. Nueva York: Norton & Company.
- López, A. M. (1997). "An 'Other' History. The New Latin American Cinema.". En: Martin, M. T. (ed.). *New Latin American Cinema*, 1 (pp. 135-136). Detroit: Wayne State University Press.
- Martin, M. T. (ed.). *New Latin American Cinema*, 1. Detroit: Wayne State University Press.
- Mayolo, L. F. (2011). "Los colores de la montaña, una mirada inocente al conflicto armado colombiano". En: *Revista Shock*, febrero 24. Disponible en: <http://www.shock.com.co/actualidad/cine/articuloshock-los-colores-de-montana-una-mirada-inocente-al-conflicto-armado-colombi>.

- Medellín, P. y Rangel, A. (2010). *Política de Seguridad Democrática*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Murillo, J. E. (2008). Entrevista a Luis Ospina. Disponible en <http://www.lafuga.cl/entrevista-a-luis-ospina/6>.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible: esthétique et politique*. París: La Fabrique éditions.
- Rancière, J. (2004). "Lo inolvidable". En: Yoel, G. (comp.). *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial.
- Rich, R. B. (1997). "An/Other View of New Latin American Cinema". En: Martin, M. T. (ed.). *New Latin American Cinema*, 1 (pp. 273-297). Detroit: Wayne State University Press.
- Rossellini, R. (1993). "Dos palabras sobre el neorrealismo". En: Romaguera, J. y Alsina Ramió, H. T. (eds.). *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós.
- Santos, A. (2010). "La seguridad democrática: ni tantas alabanzas, ni sólo vituperios". En: *Política de Seguridad Democrática* (p. XV). Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Shumann, P. (1988). "La experiencia de la historia' en el nuevo cine latinoamericano en el mundo de hoy". Memorias del IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (pp. 103-114). Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.
- Simblist, N. (2005). "Organizing Artists in a Post-Utopian World". En: *Art Lies. A Contemporary Art Journal*, 47. Disponible en: <http://www.artlies.org/index.php?issue=47&s=1>.

Solanas, F. y Getino, O. (1969). *Hacia un tercer cine*. Disponible en <http://www.cinefagos.net>.

Zuluaga, P. A. (2012). "Cine colombiano e identidad cultural: respuesta a una estudiante". En: *La Pajarera del Medio*. Disponible en: <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2012/03/cine-e-identidad-cultural-respuesta-una.html>.

Zuluaga P. A. (2011). "Entrevista con Gabriel Rojas, director de *Karen llora en un bus*". En: *La Pajarera del Medio*. Disponible en: <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2011/05/entrevista-con-gabriel-rojas-director.html>.

Filmografía

Arbeláez, C. C. 2010. *Los Colores de la Montaña*. DVD. Colombia: El Bus Producciones y Jaguar Films.

Rossellini, R. y Kolpé, M. 1948. *Alemania Año Cero*. DVD. Italia: Produzione Salvo Di Angelo y Tevere Film.