

**CINE Y POLÍTICA: EL CASO VALLEJO A LA LUZ DE JACQUES
RANCIÈRE**

DAVID GUILLERMO ESPINOSA GUTIÉRREZ

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y RELACIONES
INTERNACIONALES
CARRERA DE CIENCIA POLÍTICA
BOGOTÁ D.C.
2008**

**CINE Y POLÍTICA: EL CASO VALLEJO A LA LUZ DE JACQUES
RANCIÈRE**

DAVID GUILLERMO ESPINOSA GUTIÉRREZ

Trabajo para optar al título de Politólogo

VICTOR GUERRERO

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y RELACIONES
INTERNACIONALES
CARRERA DE CIENCIA POLÍTICA
BOGOTÁ D.C.
2008**

**A Luis, Carlos, George, Charles, Jorge, Tom,
Noel, Jon, Julio, Jorge Luís, Roberto,
Jack y Félix entre muchos otros,
por las horas de compañía**

**A mis mamás, mi padre, mi hermana y Daniela
por todo lo demás**

“perdonen que no me aliste
bajo ninguna bandera,
vale más cualquier quimera
que un trozo de tela triste”.

Milonga del moro judío
Jorge Drexler

“La historia del cine colombiano es la historia de un fracaso”.
Años de indulgencia
Fernando Vallejo

TABLA DE CONTENIDO

| | |
|---|----|
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 6 |
| 1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA..... | 7 |
| 1.2. JUSTIFICACIÓN..... | 9 |
| 1.3. OBJETIVOS..... | 12 |
| 1.3.1. OBJETIVO GENERAL..... | 12 |
| 1.3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS..... | 12 |
| 1.4. METODOLOGÍA..... | 13 |
| 2. LA DIVISIÓN DE LO SENSIBLE..... | 14 |
| 2.1. LOS INICIOS DE LA POLÍTICA..... | 16 |
| 2.2. LA POLÍTICA (SUBJETIVIZACIÓN POLÍTICA) VS. POLÍTICAS (POLÍTICA COMO POLICÍA)..... | 17 |
| 2.3. REPARTICIÓN DE ESPACIOS Y MANERAS DE HACER: ESTÉTICA Y POLÍTICA..... | 19 |
| 2.4. LA CRÍTICA DEL CONSENSO..... | 21 |
| 2.5. RANCIÈRE EN LA TRADICIÓN POLÍTICA CONTEMPORÁNEA | 22 |
| 3. EL CINE DE FERNANDO VALLEJO..... | 24 |
| 4. EL CONSENSO FRENTENACIONALISTA..... | 29 |
| 4.1. LA VIOLENCIA Y SU EXPLICACIÓN..... | 30 |
| 4.2. EL GOBIERNO DE TURBAY AYALA..... | 38 |
| 4.3. EL CINE INVISIBLE..... | 40 |
| 5. CONCLUSIONES..... | 43 |
| 6. BIBLIOGRAFIA..... | 45 |

1. INTRODUCCIÓN

La obra de arte como radiografía de una situación política o social ha sido un mecanismo histórico de memoria, evocación y recuerdo del momento. El recordar las más bajas perversiones o evocar las más heroicas gestas es, desde tiempos inmemoriales, una ocupación del artista como observador y juez de la realidad en la que se desenvuelve.

Sin embargo, como en toda actividad humana, el ejercicio de la política atraviesa la producción y distribución de la obra para beneficio de aquellos que ostentan el privilegio de dictar que se puede oír, ver o decir al respecto de una situación en un determinado contexto histórico. La carga de valores, significados y símbolos que condensa la obra de arte como expresión de una realidad, es una responsabilidad política que asume el artista, y que lo puede llevar desde la inmortalización de su obra hasta la completa invisibilización.

En Colombia, donde la historia de la nación se ha escrito en sangre por culpa de centenarias luchas entre bandos políticos, partidos, clases y todo tipo de agrupaciones, el arte ha plasmado de las más diversas maneras la forma en que la sociedad y el imaginario colectivo absorbe el conflicto. Infortunadamente, no todas corresponden a una cierta manera de entender, explicar y legitimar estos conflictos, por lo tanto han encontrado una particular dificultad para su producción y difusión, precisamente por la carga política anteriormente nombrada.

La presente investigación intenta ahondar en el caso específico del cineasta y escritor Fernando Vallejo, quien en su intento de hacer un par de películas relativas al periodo conocido como La Violencia, ilustró el

fenómeno de tal manera que le costó la completa censura de la producción y distribución de sus películas en nuestro país, y a la postre, el final de su carrera como cineasta: “como yo sólo quería hacer cine colombiano y no mexicano, ni italiano, ni japonés, ni marciano, desistí del intento”¹.

Para ilustrar la relación entre la obra de Vallejo y la realidad política colombiana y explicar cómo y a qué reta en el Estado que le niega la distribución de sus películas, se acudirá al marco teórico del filósofo francés Jacques Rancière, quien de manera multidisciplinar describe las relaciones entre el mundo de la estética y la producción artística y la política. Desde el concepto de “la división de lo sensible” se buscará encontrar la clave de la completa invisibilización de la obra de Vallejo.

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La historia política de Colombia ha sido construida alrededor del conflicto: desde el siglo XIX plagado de guerras civiles hasta la actual cruzada “antiterrorista”, los asuntos políticos internos casi siempre se han visto manchados de confrontaciones bélicas. Sin embargo, no todos los periodos de estas confrontaciones han sido estudiadas, leídas y explicadas como lo que son: cruentas guerras entre bandos que representan intereses o ideologías políticas opuestas que intentan hacerse al poder (o mantenerlo) a través de la eliminación violenta de su oponente. Un episodio en particular de esta historia violenta, ha sido presentado como un episodio de demencia colectiva, de histeria común en donde los asesinatos, las masacres, las desapariciones y las torturas no son culpa de nadie y mucho menos son motivadas por intereses políticos. El devenir de la historiografía nacional, pondría a esta época el

¹ ENTREVISTA a Fernando Vallejo. En Caracol Radio, Bogotá 6 de Mayo de 2007.

genérico nombre de *La Violencia*, como una generalidad que engloba toda la serie de conflictos entre miembros y simpatizantes de los dos Partidos Políticos tradicionales en Colombia: el Partido Liberal y el Partido Conservador en el periodo comprendido entre mediados de los años cuarenta (particularmente fomentada desde el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán en Bogotá en 1948) y mediados de la década de los sesenta (como rezagos de un conflicto que tuvo su final en el pacto del Frente Nacional a finales de la década de los cincuenta).

Como dice el estudio del IEPRI “Nuevas visiones sobre la violencia en Colombia”:

*La expresión Violencia, usada con vehemencia desde hace algo más de un siglo, no termina de decir nada: mete en un mismo saco las violencias pasadas y presentes, las violencias políticas y sociales, esconde y uniformiza los actores, sus estrategias y sus móviles*².

Como toda convulsión social o política, la Violencia de mediados del siglo XX tuvo una fuerte repercusión en la producción artística nacional: en las artes plásticas como la pintura (Obregón y *La violencia* en 1962) o la escultura (con Doris Salcedo como representante) se vieron reflejadas las formas de sentir nacional en la época. El incipiente cine colombiano también fue parte de esta reacción, y éste va a ser el centro del presente trabajo. Fernando Vallejo, nacido en Medellín, fue parte de los cineastas colombianos que abordaron el tema con las películas *Crónica Roja* (1977) y *En la tormenta* (1980), en donde de manera cruda y desgarrada muestra las más bajas consecuencias de esta confrontación. Sin embargo, por

²CAMACHO GUIZADO, Alvaro. En “Nuevas visiones sobre la Violencia en Colombia”. FESCOL-IEPRI, 1997.+

falta de presupuesto, no pudo filmar sus películas en Colombia, y con apoyo de una productora mexicana (Conacite 2) la realizó en ese país; a pesar de que su intención era realizarla en tal país para poder difundirla en su tierra natal, las películas fueron censuradas por el Estado Colombiano como una apología al delito, y jamás fueron mostradas.

Desde el marco teórico de la relación entre cine y política del filósofo francés Jacques Rancière, la relación entre una obra cinematográfica y su público atraviesa la división entre lo que es establecido en tal sociedad como lo mostrable y lo decible y lo no mostrable y lo indecible. La carga de significados implantados en el imaginario colectivo es el reto del cineasta. En el caso particular que abordamos, la cinematografía de Fernando Vallejo es un atentado contra la institución de esa época como un fenómeno sin culpables y de temporal demencia: como dice Marco Palacios *“la Violencia fue concebida como una clave sociológica para auscultar las entrañas del pueblo campesino pero no las entrañas de la organización política”*³. Partiendo de este marco, el problema que aborda el presente trabajo es el de auscultar por los alcances de las películas vistas para el estudio de la época y la confrontación de estos frente a la historiografía “oficial” y otras versiones explicativas del periodo.

1.2. JUSTIFICACIÓN.

El estudio de la cinematografía de Fernando Vallejo es importante para la Ciencia Política en la medida en que el autor aborda la problemática de La Violencia en Colombia desde un punto de vista supremamente crítico y agudo, y produce un quiebre en la producción artística nacional sobre los

³ PALACIOS, Marco. Entre la legitimidad y la violencia, Colombia 1875-1994. Grupo Editorial Norma: Bogotá, 1995.

temas sociales. El estudio de productos culturales como forjadores de significados y símbolos en el mundo de lo político, es de vital importancia en los estudios contemporáneos de la Ciencia Política, y revisarlos en Colombia sería un ejercicio de gran utilidad.

La cinematografía, vista desde la propuesta del filósofo francés Jacques Rancière, ofrece particularidades muy específicas frente a otras producciones culturales, que bajo un complejo marco teórico son susceptibles de ser estudiadas con el fin de encontrar propuestas sobre realidades sociales y políticas. Detrás de la producción de cine –en este caso de Vallejo- se encuentra una fuerte carga de significados y formas de entender la realidad, que se muestran a través de la dinámica propia de la *estética* del cine, que como muestra este autor, prevalece frente al formato de historia (inicio-desarrollo-final) del cine clásico. El estudio de esta dinámica propia, aún no explorada, enriquece sin duda el entendimiento respecto a formas de visibilización y expresión de realidades políticas, en nuestro caso particular, de La Violencia en Colombia

Otro valor agregado que tiene el estudio a la filmografía del antioqueño, es la censura que se le instauró por parte de los gobiernos Colombianos para realizar y distribuir sus obras en nuestro país. Las crudas imágenes y la delicada temática, le impidió filmar y mostrar en territorio Colombiano, por lo que *Crónica Roja* (1977) y *En la tormenta* (1980) fueron hechas en México. Esa lejanía ha imposibilitado al país generar un debate alrededor de ellas, y que hayan pasado casi desapercibidas tanto para el público como para la crítica, y mucho más, para el estudio político

Por otra parte, es también de vital importancia reseñar cómo en el conflicto colombiano, expresiones artísticas han servido para la visibilización del conflicto y sus dramas. Pocas noticias oficiales retratan de primera mano los horrores de la guerra y la pobreza, y el cine llega a cumplir esa misión, que es profundamente influyente en la forma en que los colombianos entienden su país, su conflicto y su sistema político. La cobertura oficial del tema de la violencia es bastante pobre no solo en la historiografía nacional sino en la producción cultural al respecto.

La producción cinematográfica a su vez ha sido importante para definir diversos procesos políticos en la cultura popular (como el caso de Francia y el conflicto con Argelia, Estados Unidos en Vietnam entre otros) y bajo este marco de referencia, el análisis del caso Colombiano se hace interesante a través de la obra de Fernando Vallejo, pero también de la mano con producciones nacionales respecto al tema de parte de autores como Carlos Mayolo, Francisco Norden, y Julio Luzardo entre otros.

A nivel disciplinar, los estudios transversales, que vinculan a la Ciencia Política con conceptos y metodologías de la antropología, la sociología, los estudios culturales y otras áreas del conocimiento, han probado ser importantes para generar nuevos temas de discusión y nuevos enfoques a la hora de entender el problema de lo político y lo público. La investigación contemporánea no se restringe al marco teórico de una ciencia en particular, sino se basa en la multidisciplinaria y el diálogo constante entre campos del saber.

1.3. OBJETIVOS

1.3.1. Objetivo general

Analizar el lugar, el papel y la contribución de la producción cinematográfica de Fernando Vallejo al conocimiento y percepción del periodo conocido como *la Violencia* a partir de las herramientas teóricas sobre producción estética y realidades proporcionadas por Jacques Rancière.

1.3.2. Objetivos específicos

- Caracterizar el marco teórico bajo el cual se puede entender la cinematografía como un medio para entender y analizar situaciones políticas
- Analizar los elementos de crítica política contenidos en la obra cinematográfica de Fernando Vallejo como expresión visual del conflicto social y político correspondiente al periodo de la Violencia
- Analizar y explicar las adversas condiciones para la producción y difusión de la obra de Fernando Vallejo
- Dilucidar los límites de representación y visibilidad de las condiciones políticas en el país que estuvieron presentes en este caso

1.4. METODOLOGÍA

Las herramientas que nos provee la Ciencia Política para éste tipo de análisis son en general las de la investigación cualitativa. El análisis de las películas acude al cuerpo teórico de los Estudios Culturales, y la visión postestructural de la Ciencia Social en donde se entiende la cultura y sus producciones como un elemento de estudio vital para entender las relaciones de poder al interior de la sociedad.

El análisis de obras respecto a filosofía del cine como las del francés Jacques Rancière, proveerán las herramientas de análisis con las cuales entender la producción cinematográfica como un medio de expresión de significados y representaciones respecto a una situación social en particular, como lo es en nuestro caso La Violencia en Colombia. La comparación de esta forma de entender el conflicto, frente a la historiografía “oficial”, la visión del Estado Colombiano y otras obras artísticas, darán las conclusiones de la investigación.

2. La división de lo sensible

Para enmarcar el análisis de la obra de Fernando Vallejo en la teoría política, nos es útil revisar el esquema transdisciplinar que plantea el filósofo francés Jacques Rancière y particularmente lo que respecta a lo que él llama “la división de lo sensible”, con el fin de vincular el campo de lo político con el estudio de una obra de arte, enmarcado esto en una corriente de pensamiento en el que se piensa a la política como un problema que trasciende lo público, y está presente en todas las esferas de la vida humana.

Antes de caracterizar a fondo la propuesta, es importante destacar que el pensamiento político de Rancière está directamente vinculado con sus escritos sobre estética, historia y filosofía, cuyos límites se difuminan por el constante diálogo que propone el autor entre tales disciplinas. De esta forma, no se puede encajar su trabajo en el campo de la teoría política (a pesar de abordar el tema de *lo político*), tampoco se le puede catalogar como historiador (cuando también se ocupa de un trabajo en esta área), ni se le puede inscribir en el estudio de la estética, a pesar de escribir muchos textos sobre arte. Como cita Alain Badiou, en este aspecto se puede ver en Rancière a “un heredero de Foucault” en la medida en que “nunca ha sido miembro de una comunidad académica en particular”⁴

Lo importante de esta característica de la obra del filósofo, no es quedarse en el cliché del eclecticismo y la multi-disciplinariedad, sino como cita Robert Porter en su estudio sobre *The future of the image*

⁴ BADIOU, Alain. *Metapolitics*. London: Verso, 2005, p. 107. Traducción del autor: Salvo indicación en contrario todas las restantes se entienden hechas por el autor

“comenzar a apreciar las conexiones que hace Rancière a través de supuestos límites disciplinares, o, más importante aún, estudiar como los conceptos de política y estética asumen forma y fondo en su pensamiento, y como estos conceptos tienen valor precisamente a través de la forma en que se conectan”⁵.

La conexión que menciona Porter se hace explícita en repetidas ocasiones en las más recientes obras de Rancière como *La chair des mots*, *Le partage du sensible* (La división de lo sensible), y *La Fable cinématographique* (La fábula cinematográfica), y parte de la tesis principal de *La Méésentente* (El desacuerdo): plantea que la política implica una *división de lo sensible* en la medida en que se legitiman ciertas formas de ver, sentir, actuar, hablar y ser en la cotidianidad. Rancière sugiere que el arte y las prácticas estéticas pueden ser políticas en la medida en que juegan un rol importante en tal división (este término es a veces traducido del original como distribución) de lo sensible. En esta línea, el autor argumenta que la política dicta “lo que es visto y se puede decir sobre algo, por aquel que tiene la habilidad para ver y el talento para hablar” sobre “las formas de hacer o construir” el consenso y lo colectivo⁶.

De esta manera, y esto es muy importante para el desarrollo de la presente investigación, las prácticas artísticas son siempre políticas en la medida en que construyen y retan (o aplican) tal distribución.

2.1. Los inicios de la política

⁵ PORTER, Robert. Distribution of the Sensible. En: Variant Magazine. Nº 30 (Invierno 2007).

⁶ RANCIÈRE, Jacques. The politics of aesthetics. Continuum Pub. Group, 2006. p. 12

Ahora bien, para entender también el trasfondo del dilema político en Rancière es clave estudiar la definición de la política o lo político y particularmente su diferencia con el concepto de *políticas*, con el objetivo de determinar qué es político y que no. Esta diferenciación, hecha explícita en su libro “El desacuerdo” (*La mésentente*) parte de que la política, o lo que él llama modos de “subjetivización política” se da solamente cuando el individuo “sin-parte” habla con su propia voz, de esta manera asumiendo un lugar en el espacio de lo público, en la medida en que cuando esto no ocurre se da un simple ejercicio de dominación, o como él lo llama, de políticas⁷.

Rancière parte desde un estudio a los clásicos para encontrar el origen y la definición de *la política* y demuestra como las definiciones clásicas de la justicia parten de la repartición entre los individuos de lo común: “la justicia consiste en no tomar más que su porción de cosas ventajosas o menos de una porción de cosas desventajosas”⁸. De acá deduce que el problema de la filosofía política es más que un problema aritmético de intercambio y reparación de daños y beneficios. Es un problema geométrico de distribución de lo común a *partes* de la comunidad, ya que, según Rancière, la primera gran lección de los clásicos es que la política no es una cuestión que se da entre individuos (o entre los individuos y su comunidad), sino un problema entre *partes* de la comunidad.

⁷ Jacques Rancière diferencia en su texto en francés estos conceptos bajo los nombres de “politique” y “police”. La traducción al inglés generalmente suele ser “politics” y “police”, pero en este trabajo se diferenciarán los conceptos de la siguiente manera: “la política” o “lo político” -en singular- será lo que tiene que ver con la irrupción de los sin-parte y la alteración de las cuentas en cuya lógica excluyente -de todo lo que queda por fuera de su balance- sin embargo surge y penetra los grupos o actores que no estarían previamente incluidos en tal cuenta; y “políticas” la ejecución de las programas y planes que ya han clausurado en su interior la participación disruptiva de los sin-parte.

⁸ RANCIÈRE, Jacques. *The disagreement*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. p. 5

2.2. La Política (subjetivización política) vs. Políticas (política como policía)

Para definir la política, Rancière se remonta al pensamiento aristotélico, quien en sus tres modelos políticos, basa la distribución del poder en tres “cualidades” propias que los sostienen: para la oligarquía el dinero, para la aristocracia la virtud y para la democracia la libertad. Pero tal definición lo único que le entrega al *demos* es una propiedad vacía (la libertad) y la define simplemente como la parte de la sociedad que no posee el *arethe* o la riqueza. En el *demos*, el individuo es subyugado a su pertenencia a la masa, sin la más mínima virtud (Aristóteles dice que aunque sea el esclavo contaba con la virtud de su amo) dentro de una aparente libertad que no es más que “ser propiedad positiva del pueblo, como parte de la comunidad”⁹, y lleva a lo que Rancière llama la “imposible ecuación” de la democracia: el auto-titulamiento del *demos* como el total de la comunidad. Dice el autor que al darse los *sin-parte* (el *demos*) la propiedad de la libertad como exclusiva, a pesar de ser los carentes de dinero y virtud, poseen la capacidad de disfrutar la misma libertad que aquellos que sí lo poseen, y esta identidad con aquellos superiores a ellos es lo que le da su cualidad propia: “el *demos* se atribuye a sí mismo como propia la igualdad que pertenece a todos los ciudadanos”¹⁰.

Aparte de este escenario de difusa igualdad, aparece el concepto del *oligoí*, en el modelo aristotélico: aquellos portadores de “la virtud” quienes la aportan a la comunidad como hicieron con la libertad aquellos del *demos*, y a quienes Aristóteles depositaba la responsabilidad de gobernar. Sin embargo, Rancière indica que el mismo filósofo aleja a esta

⁹ Ibid., p.7

¹⁰ Ibid., p. 8

parte de la sociedad del sueño de la iluminación, y en el libro IV de *La Política* así como en *La constitución de Atenas* directamente los iguala con la aristocracia y admite que la ciudad no tiene más que dos grupos de personas: los pobres y los ricos, encarnados en estos dos grupos que se mencionan¹¹.

A partir de esta definición de la comunidad, Rancière define a la política como el momento en que aquellos sin parte interrumpen o retan la dominación de los más ricos empoderados por la libertad, que es aquello que los hace iguales. El autor explica que para que exista una relación de dominación es necesario que tanto el dominador como el dominado no solo sean capaces de decir y oír las órdenes sino de entenderlas. Es decir, es necesario el *logos* innato a todo ser humano, lo que los hace iguales, y en esa medida la desigualdad solo existe en la medida en que son iguales: la política se define como este reto, y la ausencia de este reto es simplemente un escenario de dominación, de opresión, de no-política. Lo que se entiende como política habitualmente, es decir las relaciones de poder en el marco de esa no-política o dominación, se reduce al concepto de *políticas*. Para Rancière la lucha de clases no es el motor secreto de la política o la verdad tras las relaciones sociales: es la política misma.

Para Žižek en “El espinoso sujeto”, la política según Rancière es la suspensión aunque sea temporaria del mecanismo de la hegemonía como estructura elemental del dominio ideológico, o en palabras del mismo Rancière “las condiciones de aparición y de disociación de esas formas de subjetivación específicas que de vez en cuando hacen existir,

¹¹ “Almost everywhere the wellborn and the welloff are coextensive” En *Ibid.*, p 21.

por encima de las leyes de dominación y de las regulaciones de las colectividades, esa figura singular del actuar humano: la política”¹².

Es importante destacar cómo, para Rancière, la política como policía precipita una despolitización de la esfera pública y entender cómo tal despolitización puede ser concretamente retada en el espacio público por aquellos que son excluidos o marginados, en este caso, a través de la producción artística de imágenes y nuevos significados.

2.3. Repartición de espacios y *maneras de hacer*: estética y política

La definición “geométrica” de política (repartición de espacios entre partes de la comunidad) hace que el problema de lo político atraviese todas las esferas de lo humano: en la medida en que se reta la institución de la dominación y se pugna por la creación de nuevos significados y nuevos espacios, se hace política. Es particularmente trascendente para la presente investigación este punto en la medida en que lo que en últimas interesa es entender como todo este proceso de definición de la política nos lleva a la trascendencia de la producción artística dentro de la comunidad, y por sobre todo su papel en el reto a la división de lo sensible.

La intención del estudio estético de Rancière es enmarcar la obra en esta dinámica social y definir el mismo estudio del arte como una herramienta política. Como dice en el prólogo de “La división de lo sensible. Estética y política”: *“elaborar el sentido mismo de aquello que se designa con el*

¹² RANCIÈRE, Jacques. Aux bords du politique. Paris: La Fabrique, 1990. p.13

término estética: no la teoría del arte en general, ni una teoría del arte que lo devuelve a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones”.

En la medida en que la producción estética es parte de esa dinámica geométrica de repartición de espacios en la comunidad, se denomina como división de lo sensible todo el sistema de evidencias ante los sentidos que ponen al descubierto la simultánea existencia de algo común, y a su vez delimita unos lugares y partes que lo componen. Por lo tanto, una división de lo sensible plantea al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares, como dice en el prólogo anteriormente citado “se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división”. Es decir, lo que está detrás de la división de lo sensible son las formas mismas de existir y de producir en la comunidad.

Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quien tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.

2.4. La crítica del consenso

La política en la división de lo sensible implica la existencia de un consenso previamente establecido por el orden policial (de *las políticas*), retado por aquellos sin-parte. Rancière caracteriza y critica este consenso (particularmente en *La mesentente* y *La haine de la démocratie*) en la medida en que la política como tal es un accidente, “una desviación respecto a la evolución normal de las cosas”¹³; ésta no se mide por acuerdos y encuentros, pues supone un rompimiento con el orden, como llama Marina Garcés es una “comunidad de interrupciones, de fracturas puntuales y locales por las que la lógica policial se separa de sí misma. Una comunidad de intervalos que se abre entre mundos”¹⁴. Siguiendo este orden de ideas, el consenso es un momento netamente policial, en el que no existe la política.

A diferencia de la política de la “acción comunicativa” de Habermas, Rancière opone el consenso a la política: para este último “La lucha política propiamente dicha no es un debate racional entre intereses múltiples, sino que apunta a lograr que la propia voz sea escuchada y reconocida como la voz de un asociado legítimo”¹⁵. El momento político no es una racionalidad comunicativa, sino del desencuentro (“*La mésentente*”).

Es importante destacar esta característica de “la política de los sin-parte”: en la medida en que no responde a una lógica concreta y privilegiada sino por el contrario es un vacío capaz de volverse conflicto, es útil a la hora de estudiar la realidad de los problemas sociales del “nuevo capitalismo”. La dinámica de la exclusión vs. La inclusión, de la conexión a la red y la

¹³Ibid. ,p. 175

¹⁴ GARCÉS, Marina. Jaques Rancière: la política de los sin-parte. En: Riff Raff. Revista de pensamiento y cultura, Zaragoza. Nº 24 (2004). pp. 109-117

¹⁵ ZIZEK, Slavoj. El espinoso sujeto. Buenos Aires: Paidós , 2001. p. 202

creación de un espacio y un significado propio en la dinámica de la globalización y las redes de información supone nuevos retos al análisis de la política, y el debate sobre la instauración de los códigos de inclusión y exclusión sobre los que debate Rancière con conceptos como “La división de lo sensible” son particularmente útiles para definir el lugar de cada quien en la sociedad y los problemas que atraviesa. La búsqueda que pretende este trabajo, de los espacios de lo visible y de lo invisible, y lo decible y lo indecible responde justamente a esa nueva dinámica de pensar en la política y el conflicto como algo mas allá de la repartición de los medios de producción y distribución, sino como un problema de significados, espacios y reivindicaciones. La producción artística como expresión de esos significados, espacios y reivindicaciones será el objeto de estudio a analizar, y en particular, unas obras que en un determinado contexto histórico en Colombia, retaron el establecimiento policial, sufriendo por ello la censura e invisibilización.

2.5. Rancière en la tradición política contemporánea

La crítica a la acción comunicativa Habermasiana como forma de expresión política nos da un panorama sobre la ubicación de la teoría de Rancière en el espectro de la teoría política contemporánea. En la división que plantea Zizek en “El espinoso sujeto” existen tres grandes posiciones filosófico-políticas en la actualidad, a saber: “los *comunitarios* tradicionalistas (Taylor y otros), los *universalistas* modernos (Rawls, Habermas), y los “*dispersionistas*” posmodernos (Lyotard y otros)”¹⁶. Para este autor, Badiou, Balibar y Rancière representan la actualidad de estas tres grandes corrientes y expresa como Rancière representa la refundación de ese “Lyotardismo” (“el lyotardiano antilyotardiano” lo llama

¹⁶ Ibid., p.83

Zizek¹⁷) al elaborar la brecha entre el orden global positivo en su concepto de *políticas* y la intervención de *la política* que perturba ese orden; es decir, al plantear un modo político de rebelión contra el orden político (de *políticas*).

En ese contexto, la singularidad de la propuesta posmoderna, o de Rancière, radica en la disrupción como característica de lo político: a diferencia de la comunicación Habermasiana y las *comunidades* de Badiou, en su pensamiento la política es un desacuerdo y su naturaleza es de cambio y trauma en la medida en que el orden establecido y el establecimiento no son política sino un orden de carácter policial: lo que el llama *políticas*. La expresión de los sin-parte en busca de un reconocimiento como interlocutor, desde el demos griego hasta el proletariado europeo contra el establecimiento es la política misma, y no es ni un debate racional entre intereses, ni una negociación entre comunidades en el espacio de lo público.

3. El cine de Fernando Vallejo

“Veintitantos años me pasé rogando, implorando, suplicando que me dejaran hacer la película (con plata ajena en un país ajeno), ¿y para qué la hice finalmente, si allá me la prohibió la censura? Que era una apología

¹⁷ Ibid., p.185

*del delito, una incitación a la violencia, una mentira, que Colombia no era así. Claro, allá todos morían a los ciento veinte años de viejos en su cama, tristes de irse, pero felices por haber vivido”.*¹⁸

Esta es la reflexión final del cineasta paisa Fernando Vallejo sobre la realización de sus películas “Crónica Roja” y “En la tormenta” en las que intentó retratar la cruda realidad colombiana particularmente de la era de La Violencia, y cuya producción y exhibición fue prohibida en el territorio nacional por “apología del delito”, lo cual llevó a su total invisibilización en nuestro país.

Pero, ¿Cuáles son los elementos que hacen a estas películas peligrosas?, ¿Por qué razón no le fue posible a Vallejo filmar, producir ni proyectar estas obras en su país?. Siguiendo con el marco de Rancière caracterizado en el capítulo anterior, podemos hablar de un consenso establecido en la democracia colombiana (de la cual se hablará en el siguiente capítulo) respecto a la explicación de este periodo del conflicto y que dio paso al Frente Nacional, que es retado por los significados y espacios nuevos que propone Vallejo en sus películas. Como plantea el filósofo francés, la obra de arte transgrede el consenso y se hace política al retar el conjunto de significados establecidos y explicaciones “oficiales” al respecto, lo cual la hace intolerable ante la lógica de la policía, lo que lleva a la prohibición y la censura.

Con la financiación de Conacite 2 (una de las tres compañías cinematográficas del Estado Mexicano) y después de estudiar cine en

¹⁸ ENTREVISTA con Fernando Vallejo. En “En la Ciudad de la Furia” de Suplemento Radar Página 12. (Agosto de 2005) Buenos Aires.

Nueva York, Fernando Vallejo se dispuso a grabar su primera película en la segunda mitad de los años setenta. Basada en una historia real, quiso recrear la historia de los hermanos Barragán, asesinados por la policía en el sur de Bogotá. Con el dinero mexicano intentó rodar en Colombia pero, en sus propias palabras:

¡Imposible! Ahí estaba el Incomex para impedirme importar el negativo y los equipos; la Dirección de Tránsito para no darme los permisos que necesitaba para filmar en las calles; el Ministerio de Relaciones Exteriores para no darme las visas de los técnicos que tenía que traer de México; la policía para no darme su protección durante el rodaje y el permiso de que mis actores usaran uniformes como los suyos y pistolas de utilería pues había policías en mi historia... Y así, un largo etcétera de cuando menos veinte dependencias burocráticas con que tuve que tratar y que lo más que me dieron fue un tinto después de ponerme a hacer antesalas durante horas¹⁹

A causa de estos inconvenientes, optó por recrear los escenarios colombianos que requería en México: desde casas en la ciudad de Jalapa como La Candelaria hasta chivas intermunicipales por el Estado de Veracruz.

¹⁹ ENTREVISTA a Fernando Vallejo. En Caracol Radio. Bogotá, 2008

La historia que cuenta el filme es real, y ocurrió en Bogotá. Se trata de la vida criminal de Víctor Hugo Barragán Gaitán (en la película se llama Manuel Albarrán) quien a los 22 años, y bajo cargos de contrabando, es apresado en Chocontá sin orden judicial y encarcelado en las dependencias de la aduana interior de Bogotá, en donde en confusos hechos mata a los celadores que lo custodiaban y escapa. La versión oficial es que, bajo efectos del alcohol y mientras jugaba a los dados con sus guardianes, Barragán les quitó el arma y los asesinó para escapar, mientras el acusado dice que fue en defensa propia. Por la amplia difusión periodística que tuvo la historia en su momento, Barragán pudo ser ubicado en un municipio del Huila y llevado a Bogotá para su juicio, en donde ya era toda una celebridad, aclamado por una espesa multitud que lo miraba con simpatía y casi admiración.

Al final de su primera audiencia, el inculcado consigue que sus captores lo lleven a visitar a su familia en su casa antes de trasladarlo a la cárcel, y allí les da de comer y beber, aprovechando la oportunidad para escapar con la complicidad del otro protagonista de la historia: su hermano menor Héctor Manuel de 14 años (Mario Albarrán es su nombre en la película). A partir de allí, el pequeño se hace cómplice de su hermano ayudándolo a escapar de la policía hasta un día en el que al encontrarse en una tienda entre los barrios Centenario y Libertador, la policía los ubica desencadenándose un tiroteo que termina en la rendición de Víctor Hugo y su traslado a la cárcel.

La historia no termina ahí, sin embargo. De nuevo con la complicidad de Héctor Manuel, el 13 de Marzo de 1957 Víctor Hugo realiza un espectacular y sangriento escape de la Cárcel Modelo de Bogotá: con un arma que le lleva el hermano menor, mata a un guardia e hiere a otro, tras

lo cual abordan un carro que los esperaba a la salida y emprenden la huida.

Por los meses de marzo y abril fueron perseguidos y su caso alcanzó gran notoriedad en los medios, en donde se les casi endiosó. Finalmente, en las últimas semanas de abril, la Policía Militar (que ya había intervenido en el caso por pedido de la Policía Nacional) ubicó a los prófugos en una casa al sur de Bogotá y abrió fuego indiscriminadamente hasta asesinar a los dos hermanos y un cómplice que allí se refugiaban tras rentar una habitación a una familia dueña de la casa.

En la sede de Medicina legal (y esta parte no la relata la película) se presentaron fuertes disturbios y manifestaciones de una muchedumbre que repudiaba el asesinato de los hermanos por parte de la fuerza pública e incluso le endilgaba el crimen a la figura del General Rojas Pinilla, que por esos días (primero de Mayo de 1957) ya estaba muy próximo a caer y con una imagen pública muy deteriorada.

En resumen, lo que quiso presentar Fernando Vallejo en esta película, a parte de la curiosa historia entre los hermanos Barragán, fue el de la ausencia de ley y el caos en la policía, tema que desarrollaría en la que fuera la película que expondría toda su visión de la sociedad colombiana y en particular el conflicto entre liberales y conservadores del periodo de *La Violencia*: En la tormenta.

La historia se desenvuelve en un trayecto en chiva; una suerte de *road trip movie* con actores mexicanos, por caminos del estado de Veracruz recreando los paisajes colombianos de la década de los cincuenta. El diálogo entre los personajes y su interacción poco importan pues lo que está de fondo es la crueldad y barbarie de la lucha entre “pájaros” y “chulavitas”. El enfrentamiento entre los asesinos a sueldo conservadores y los guerrilleros liberales tiene la bendición de las autoridades nacionales y locales, a quienes la película carga con la completa responsabilidad de los hechos.

La dureza con la que es presentado el conflicto (con los cadáveres mutilados corriendo por el río, cuerpos desmembrados y niños muertos) expresa el grado de barbarie alcanzado por el conflicto en la época de La Violencia y carga directamente hacia las autoridades por el patrocinio y la responsabilidad directa en las masacres.

La escena final, en donde se ve la chiva en donde viajaban los protagonistas en fuego (y sus ocupantes muertos) termina con la hija del personaje principal ahora huérfana y abrazando a su muñeca. Allí se condensa la bajeza e inhumanidad a la que llevó la lucha partidista, y Vallejo quiso hacer tan explícito como fuera posible que esta denigrante situación no solo era culpa de los partidos políticos, sino que fue sistemáticamente promovida y ejecutada por agentes del Estado.

En resumen, la forma de presentar el conflicto en ambas películas – bastante mórbida, sangrienta y tan visualmente explícita como lo permite el formato del cine- y la directa responsabilidad que le asigna en ambos largometrajes a las fuerzas del estado como el ejército y la policía son los

ejes principales que intentan expresar una visión bastante crítica y acusadora de Vallejo sobre la problemática de La Violencia.

El resultado final, es que tanto los permisos para grabar en Colombia como de su difusión le fueron negados, y como resultado de esto Vallejo renunció al cine. En “Años de indulgencia” Vallejo expresa:

“...ni una sola película, pero ni una en cincuenta años se había podido terminar a cabalidad, hasta la exhibición al público. Las unas se quedaban en la filmación, las otras en el copión, las otras en la edición, las otras en la sonorización... A medias todas, inconclusas, como coitus interruptus... Y trucas se quedaban, atrancadas, porque a quienes las hacían se les acababa en el camino la fe, el impulso, el optimismo, el fluido vital, la plata: la plata, don dinero, para salir del atolladero. Pues en efecto: vendida la casa, el carro, la finquita, y quemado en unos cuantos días de filmación el esfuerzo de toda una vida, el patrimonio de la mujer y los hijos, ¿de dónde sacar más para continuar?” (Años de indulgencia, 1988).

4. El consenso frentenacionalista

Para dilucidar la transgresión de la obra de Fernando Vallejo, es importante caracterizar y encontrar los principales rasgos del contexto de *las políticas* colombianas que retó. ¿Qué daño hace exactamente y contra quien? La respuesta a este interrogante solo puede ser resuelta a través

de un análisis de la realidad colombiana en los años en los que Vallejo hace las películas, así como de la época que éstas retratan.

Las temáticas que se propuso analizar el cineasta antioqueño en sus películas pasan por un eje histórico transversal a las dos obras estudiadas: la época de *La Violencia*. Tanto la historia de los Hermanos Barragán, como el enfrentamiento entre liberales y conservadores tienen como trasfondo ese marco que la historiografía nacional agrupa bajo el difuso nombre de La Violencia. La definición de este concepto, así como la crítica que a esto hace Vallejo, es vital a la hora de entender qué hace a estas películas invisibles.

El contexto histórico que se encuentran las obras de Vallejo es el de una Colombia bajo el mandato de Julio Cesar Turbay Ayala y su Estatuto de Seguridad. Este marco, bajo el cual se pretendía luchar contra los grupos al margen de la ley que se habían gestado particularmente en las décadas de los sesenta y setenta fue particularmente duro para la producción y exhibición de arte respecto al conflicto, ya que el clima general era de desconfianza, violencia e inseguridad. En este particular clima, la caracterización de Vallejo a los fenómenos de violencia partidista en Colombia fueron particularmente sensibles a los ojos del establecimiento: la política colombiana del Frente Nacional y los gobiernos que vendrían habían adoptado la tesis de *La Violencia* como clave explicativa que no solo daría cuenta de lo ocurrido previo al Acuerdo de Benidorm, sino que lo legitimaba.

Bajo el marco legal que castigaba la “apología del delito”, y bajo la sombra legal del Estatuto de Seguridad de Julio Cesar Turbay Ayala, fue

prohibida la exhibición en territorio colombiano tanto de “Crónica Roja” como de “En la tormenta”, lo que llevó para siempre a total invisibilización la visión que plantea Vallejo del conflicto nacional.

4.1. **La Violencia y su explicación**

La serie de acontecimientos que llevaron a Colombia a un grado tal de descomposición social y política que se hizo necesaria una refundación del sistema político, han sido agrupados y categorizados en la historiografía nacional bajo el nombre de La Violencia. Este fenómeno se suele definir temporalmente entre el año de 1948 (en particular el asesinato en Bogotá de Jorge Eliecer Gaitán) y la firma del Pacto Nacional, tras la salida del poder del General Gustavo Rojas Pinilla. Sin embargo, no se puede afirmar que La Violencia comience el nueve de abril: prueba de ello es que en 1947 hubo un balance de 14.000 víctimas, particularmente en los Santanderes y Boyacá²⁰.

La segunda mitad de la década de los cuarenta estuvo enmarcada políticamente por los acuerdos entre las cúpulas de los partidos para cesar la violencia a través de la repartición de cuotas burocráticas y diversos pactos para asegurar la presencia del partido rival en el gobierno y la estabilidad política (Darío Echandía como ministro de Gobierno, la desarticulación del gaitanismo, la judicialización de los agitadores del 9 de abril) y sin embargo, la violencia creció exponencialmente en los campos.

²⁰ OQUIST, Paul. Violencia, conflicto y política en Colombia. Bogotá: Bogotá: IEC/Banco Popular, 1978.

El historiador Daniel Pecaú formula principalmente cuatro acontecimientos políticos que encaminarían el conflicto hacia la organización de La Violencia: la ruptura de la *Unión Nacional* el 21 de mayo de 1949 (rota por los liberales en protesta contra la “violencia oficial” de los conservadores particularmente en Boyacá y Nariño), la resolución liberal en julio de 1949 de adelantar las elecciones presidenciales previstas para abril de 1950 (visto casi como una declaratoria de guerra en las toldas azules), la adhesión del Partido Conservador a la candidatura de Laureano Gómez (a su vez visto como acto de guerra por los liberales) y finalmente la decisión del Partido Liberal de no presentarse a las elecciones y la presentación ante el Congreso de una acusación para destituir a Mariano Ospina Pérez, quien responde con el cierre del Congreso, la imposición de la censura y el estado de sitio en todo el territorio nacional.

Bajo el mandato de Laureano Gómez (posesionado el 7 de agosto de 1950) los números de La Violencia se disparan: 50.000 muertos solo en 1950 y un total de 140.000 víctimas en el periodo de 1948 a 1953 refleja una degradación total en el panorama político nacional. A partir de 1953 se reduce el número de muertos, lo que no significa una disminución de la intensidad del conflicto que ya permeaba todas las instancias de la sociedad, y cuyo eje se trasladaba hacia el centro del país particularmente a las áreas cafeteras de Tolima, Caldas y Norte del Valle. La llegada al poder del General Gustavo Rojas Pinilla, alivió un poco a la clase dirigente que se preocupaba cada vez por una situación que se les salió de las manos, y sin embargo el golpe no pondrá fin a la escalada de violencia que se prolongaría por un par de años más.

Desde esos días, para describir la convulsión fue utilizado el término Violencia (aunque algunos combatientes liberales particularmente en Tolima y los Llanos se referían a ésta como *guerra*), y tal denominación no es para nada inocente. Esta nominación genérica responde principalmente a un objetivo: sugerir que estos actos de barbarie están vinculados con las tradiciones políticas mismas de Colombia: uno más de los constantes escenarios de violencia ocurridos entre liberales y conservadores sin protagonistas especiales ni intereses en juego muy precisos. Como dice Daniel Pecaú; “en síntesis, una anomización de las relaciones sociales”²¹. Las narraciones surgidas en la historiografía nacional dan cuenta de *La Violencia* como una “potencia anónima” que siembra la destrucción: la irrupción de la barbarie recubierta por un alto grado de aculturación precaria²².

Ésta explicación del conflicto es sin duda alguna, la que de inmediato adoptarían las élites político-económicas del país, en la medida en que permite ocultar rastros de las estrategias de violencia que fueron promovidas sistemáticamente por parte de una parte de éstas élites.

También ésta clave explicatoria remite lateralmente la responsabilidad a las “masas ignorantes” sobre quienes recae la culpa de los hechos (visión particularmente exacerbada con los hechos del 9 de abril del 48 en Bogotá), y Pecaú señala también como esto es muestra de un fuerte rasgo de violencia simbólica: que las masas populares de Colombia se hayan adherido a esta visión de los hechos demuestra cómo las clases dominantes ejercieron también la narración de los hechos de los que estos fueron víctimas. Es muy importante destacar este hecho, en la

²¹ PECAUT, Daniel. Orden y Violencia. Evolucion socio-politica de Colombia entre 1930 y 1953. Bogotá: Editorial Norma, 2001. p. 552

²² Ibid.

medida en que el establecimiento de una explicación proveniente de la élite, anuló por completo la posibilidad de visiones diferentes y alternativas del fenómeno histórico. Prueba de ello sería el caso de Fernando Vallejo.

Una prueba de la visión del establecimiento respecto a los acontecimientos de La Violencia, es la caracterización que hace James Henderson del pensamiento de Laureano Gómez, quien aseguraba que “todos somos culpables” y explicaba el proceso como un acto de “demencia colectiva” inspirado por “comunistas que tentaron una reacción excesiva de la policía con la intención de desacreditar el gobierno”²³. Esta visión de “teoría conspirativa” comunista se esparció rápidamente en la élite política y militar, siendo, por ejemplo, el sustento teórico con el cual manejaría el conflicto el siguiente presidente, el General Gustavo Rojas Pinilla (de marcada tendencia anticomunista).

La historia de La Violencia está llena de particularidades: es un fenómeno sin nacimiento preciso. Hay quienes dicen que surge en 1948, sectores conservadores dicen que tiene origen en las persecuciones de la República liberal contra ellos en los años treinta, para los campesinos de las regiones sacudidas por los conflictos agrarios de los años veinte nació allí y otros incluso creen que es el mismo fenómeno que provocó las guerras del siglo XIX. En segundo lugar, es imposible precisar una unidad en éste proceso: está plagado de choques electorales, acciones militares, terrorismo privado y estatal, venganzas, vendettas, aspectos religiosos políticos, sociales y económicos de diversa índole y sus protagonistas también oscilan en un amplio espectro que va desde los pequeños

²³ HENDERSON, James. Modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez, 1889-1965. Medellín: Universidad de Antioquia, 2006. p.355

propietarios de tierra hasta jefes políticos de alto rango e incluso miembros de la burguesía urbana; el eje geográfico del conflicto va moviéndose de Boyacá y los Santanderes a Tolima y Caldas. Bajo esta inmensa diversidad no es posible unificar los mismos rasgos de conflicto, incluso de municipio a municipio cambia. En términos de Pecaut es “una yuxtaposición de violencias irreductibles”²⁴.

El único sello que atraviesa todas las manifestaciones violentas de La Violencia es el bipartidismo: la lucha entre liberales y conservadores como telón de las violencias locales es el vínculo de los actores con un escenario político nacional, y bajo el cual se daría unidad al proceso histórico. Diversas teorías se han elaborado para explicar esta diversidad de acontecimientos: el marxismo Colombiano afirmó que fue necesaria para movilizar la fuerza de trabajo del campo a las ciudades para alimentar la naciente industria urbana nacional, promoviendo la concentración y disminución del precio de la tierra, la capitalización de la agricultura y las migraciones entre otras cosas. Otra teoría apuntaba a que La Violencia era una desviación del modelo de estado propuesto por la República Liberal de los treinta, en donde los grandes terratenientes se propusieron recuperar sus antiguos feudos en el campo. Para otros, fue producto de la traición de la burguesía industrial quien “cambió de bando” atemorizada por el ascenso de las masas populares, y otros más la ven como expresión de los viejos problemas de tenencia de la tierra, en particular por la correspondencia geográfica entre estos fenómenos.

El punto es que la multiplicidad de explicaciones es muestra clara de cómo un conjunto de conflictos sociales muestran rasgos de una gran variedad de procesos históricos que difícilmente pueden ser definidos

²⁴ Ibid., p.554

bajo un solo nombre. Es imposible explicar el conflicto bipartidista de La Violencia como expresión del problema de la división de la clase dominante, o la lucha entre quienes poseen los medios de producción y los que no.

La imposibilidad de definir este periodo de manera instrumental no le resta sin embargo importancia: sin duda hay una serie de procesos precisos y sistemáticamente promovidos de particular barbarie y sadismo que la tradicional explicación oculta. Es de gran importancia destacar como ésta representación simbólica definiría lo que el país aprendiera de esta etapa: el proceso mismo del relato histórico se ve inmensamente obstaculizado por la diversidad y heterogeneidad de los procesos, lo cual dejaría un relato profundamente difuso y vago de los hechos. No es casual que el escenario de post-conflicto de La Violencia no llevara a un recuento de las víctimas, a una reparación o a un proceso de justicia transicional a un nuevo orden:

“los vencedores se han cuidado de no hacer alarde de su éxito; los vencidos no han encontrado allí la promesa de una futura compensación. Las generaciones posteriores no han descubierto en ella un momento de creación de una nueva representación de lo político, y no han buscado apropiarse, por un proceso de identificación, la figura de uno y otro de los protagonistas”²⁵

La razón por la cual no podemos encontrar estos rasgos de “revolución” o “contrarevolución” en La Violencia, es porque el énfasis dado es el de la

²⁵ Ibid., p. 559

ilusión de continuidad: inicia por el intento de mantener o restablecer un orden político, continúa con un proceso de polarización y barbarie, ofensiva y defensiva y finaliza con todo como empezó: las mismas estructuras sociales, alianzas entre partidos y precariedad de la democracia. Todo vuelve a empezar.

Parece ser que La Violencia no fue más sino una alteración de la tradicional democracia oligárquica colombiana, y reivindicó la explicación de las élites nacionales que ponen como las únicas alternativas la coalición oligárquica o la violencia. La década entre 1948 y 1958 demostró a las masas populares que en efecto no existía otra posibilidad.

EL bautizo de “La Violencia” conlleva la naturalización de la atrocidad con la anomia de sus responsables, se banaliza la crueldad negando la guerra y se entrega la culpa en partes iguales (“todos somos culpables” como dice Laureano Gómez) con la inevitable conclusión entonces de la amnistía, o el consenso de la mentira (en términos de Rancière) sobre el cual se edifica el relato casi mítico y falso, que finalmente lo único que hace es negar la confrontación con el pasado y da paso a su continuidad.

4.2. El gobierno de Turbay Ayala

La instalación de esta clave explicativa de La Violencia, haría posible la legitimación del Frente Nacional como forma de aliviar la descomposición social por la que atravesaba el país. La eliminación de terceras fuerzas en el panorama nacional aniquiló cualquier posibilidad a grupos alternativos a los partidos políticos tradicionales de ser partícipes de la alta política

nacional y llevó a un extremo el clientelismo, la corrupción y el manzanillismo en la clase política colombiana. Bajo el modelo de alternancia de la presidencia gobernaron Alberto Lleras Camargo (de 1958 a 1962, liberal), Guillermo León Valencia (1962 a 1966, conservador), Carlos Lleras Restrepo (1966 a 1970, liberal) y Misael Pastrana Borrero (1970 a 1974, conservador), pero el establecimiento bipartidista garantizó la prolongación del reparto a través de mecanismos legales como el artículo 120 de la Constitución Nacional el cual exigía darle una participación adecuada y equitativa al segundo partido en votos tras cada elección. Bajo este escenario llegarían los gobiernos en teoría post-frentenacionalistas de Alfonso López Michelsen y Julio Cesar Turbay Ayala.

El contexto social que encontraría este último no distaba mucho de aquellos días de La Violencia: el surgimiento de grupos guerrilleros de izquierda comunista en la década de los sesenta había exacerbado la violencia de un país supuestamente pacificado por el Frente Nacional. El M-19, las FARC y el ELN ya operaban a lo largo y ancho del territorio nacional, y en su intento de pacificar el país, el presidente Turbay instauró el famoso Estatuto de Seguridad y Defensa de la Democracia expedido en 1978 e hijo de la estrategia norteamericana de la Doctrina de Seguridad Nacional concretada en Latinoamérica bajo el Plan Lazo y otras operaciones.

El decreto 1923, del Estatuto de Seguridad, surge como respuesta a un llamado hecho por los altos mandos militares un año antes al presidente Alfonso López en una carta que expresaba “es de esperarse que las nuevas medidas que tome el gobierno, por enérgicas que ellas sean cuenten con la solidaridad de todas las fuerzas vivas del país como

copartícipes que deben ser en la guarda de la soberanía nacional interna y externa."²⁶. Como consecuencia se adoptaron diversas medidas, como el reforzamiento del ejecutivo en particular a través del Estado de Sitio, como plantea Alfonso Reyes Echandía:

Esta coyuntura favoreció y reforzó el uso de la figura del estado de sitio o excepción por parte del Jefe del Estado para hacer frente a graves situaciones de orden público que no pudieran ser resueltas por medio de los mecanismos ordinarios que dispone el Estado y por esencia limitada y de breve duración²⁷

De la mano de esto, se promulgó también por el refuerzo de la ley penal existente, aumento de penas para acciones relacionadas con el orden público, y el darle atribuciones y facultades judiciales a los cuerpos policiales y militares, como el juicio a civiles y retenciones transitorias, entre otros.

Las nuevas atribuciones de las Fuerzas Armadas llevaron a un desborde de acciones represoras y censoras de movimientos particularmente de izquierda. Según un informe del Ministerio de Defensa, más de 60.000 personas fueron detenidas en el primer año del gobierno de Turbay²⁸. La difusión de información también fue restringida y la censura al arte instaurada.

²⁶ COLOMBIA NUNCA MÁS. Tras los pasos perdidos de la guerra sucia: Paramilitarismo y operaciones encubiertas en Colombia. Bogotá: Ediciones NCOS, 1995. p. 57

²⁷ REYES ECHANDÍA, Alfonso. El Estado de sitio prolongado y el Estatuto de Seguridad frente a la Constitución; el Estado de sitio en la teoría política y en la historia de Colombia. En Derechos Humanos en Colombia 25 años, Itinerario de una historia. Bogotá: Comité Permanente por la defensa de los Derechos Humanos, 2004, p. 58

²⁸ Ibid

Otro fenómeno que es importante destacar del periodo, es que como parte de la política de seguridad para combatir a las guerrillas se organizaron mecanismos para garantizar la "defensa civil" y la creación de "autodefensas". Basados en dichas normas, encargados de la fuerza pública nacional adiestraron, adoctrinaron y dotaron de armamento a civiles en áreas de conflicto con el fin de que la sociedad civil se involucrara en el conflicto armado y ayudara a las fuerzas de gobierno a derrotar a los grupos insurgentes.

4.3. El cine invisible

Bajo este contexto, surgiría la cinematografía de Vallejo anteriormente caracterizada, y al tomar las variables del conflicto como lo vimos, retando el consenso establecido frente a las verdades de La Violencia sería finalmente censurada, bajo la figura de la apología del delito.

Cabe destacar que la producción de las películas fue tan censurada como su difusión. En palabras del mismo Vallejo:

“regresé a Bogotá a tratar de filmarla con el dinero mexicano. ¡Imposible! Ahí estaba el Incomex para impedirme importar el negativo y los equipos; la Dirección de Tránsito para no darme los permisos que necesitaba para filmar en las calles; el Ministerio de Relaciones Exteriores para no darme las visas de los técnicos que tenía que traer de México; la policía para no darme su protección durante el rodaje y el permiso de que mis actores usaran

uniformes como los suyos y pistolas de utilería pues había policías en mi historia...”

Así pues, Vallejo debió filmar sus películas en México recreando escenarios Colombianos, como el río Papaloapan haciendo de río Cauca transportando cadáveres, o las afueras de Ciudad de México como cafetales del Quindío.

En la fase de distribución, finalmente se encontraría con los obstáculos que harían invisibles sus obras: con el Código Penal de la Ley 95 de 1.936 en vigencia y bajo el mandato de la “Junta Nacional de clasificación de películas cinematográficas” como se llamaría la junta de censura que institucionalizaría la ley 197 del gobierno del General Rojas Pinilla, el gobierno colombiano prohibió la difusión de las obras argumentando en el caso de *Crónica Roja* una “apología al delito” y en el de *En la tormenta* lo mismo así como lo inadecuado que resultaba la proyección de esa película en un momento “tan delicado”. Todas las instancias desde la Junta de Censura hasta el Consejo de Estado las prohibieron.

Como consagra el Memorando fundador de esta organización, la Junta de Censura se propone “defender la honra, bienes y moral cristiana de los ciudadanos”, respaldado en dos documentos: la firma de la Convención de Ginebra de 1923 (aprobada por el Congreso en 1933) y el plebiscito de 1957 por el cual se aprobó el Frente Nacional, en donde:

“el pueblo colombiano proclamó el hecho indiscutible de que la Religión Católica Apostólica y Romana es la de la

Nación y que como tal, los Poderes Públicos la protegerán y harán que sea respetada como esencial elemento del orden social”

Por supuesto, dentro de los elementos y valores que la Junta promueve y salvaguarda, se encuentran la serie de significados y símbolos que darían legitimidad al pacto que le da origen, así como el de los gobiernos que la mantienen. El consenso, en términos de Rancière, como ausencia de la política en la medida en que se da como diálogo e intercambio entre partes incluidas en “las cuentas” del asunto de lo social, se antepone a la política, y el resultado es la eliminación del espectro de lo visible de lo ajeno a éste. La división de lo sensible dicta en base a los significados y símbolos del consenso lo que se puede decir, ver y oír respecto de un asunto social, en este caso, de La Violencia.

Infortunadamente, el caso Vallejo no sería el único ni el último. No se reseñan en la presente investigación todos los guiones que en la época de FOCINE fueron rechazados en tanto documentaban o relataban historias de la época.

5. Conclusiones

A partir de lo observado en el breve recuento del marco teórico de Jacques Rancière, las reseñas a las obras cinematográficas de Fernando Vallejo y un repaso de la coyuntura política nacional del periodo que nos interesa, es importante destacar una serie de elementos claves para entender la completa invisibilización de las películas: primero, la fuerte imposición simbólica de una forma de entender el conflicto armado colombiano, particularmente de las décadas de los cuarenta y cincuenta, basado en la difuminación de responsabilidades, el reparto por partes iguales de la culpa y la teoría de la “locura colectiva” que lleva a una impunidad absoluta y la continuidad del sistema político que le dio origen. Segundo, la expresión de esta imposición simbólica en precisamente la falta de relatos, reconstrucciones y memorias en el campo de lo artístico en Colombia, casi que regularizando esta etapa con cualquier otra del acontecer nacional y dándole esa anomia y sensación de continuidad que le otorga la versión tradicional. Tercero y último, la regia y sólida defensa que hizo la élite político-económica de la serie de significados e imaginarios impuesta por la explicación de La Violencia, con el fin de aplicarlo a los posteriores conflictos sociales y militares, en particular la lucha a las guerrillas de izquierda.

Teniendo en cuenta estos elementos, y que desde la visión de Rancière las visiones y versiones de la historia se instalan en una sociedad a través de elementos sensibles -como el arte- podemos decir que la prohibición de la exhibición de las películas de Fernando Vallejo, bajo la figura de la apología del delito, tendría como objetivo la preservación desde el consenso de *las políticas* (como opuesto a la política) de una verdad explicativa a un fenómeno social como La Violencia, que tendía a favorecer los intereses particulares de una élite político-económica, que pretendía perpetuarse en el poder y mantener sus privilegios, mas no esclarecer la verdad o un posible escenario de post-conflicto, en donde la memoria, la verdad y la justicia, los llevaran a una situación desfavorable y de deslegitimación.

Los intereses que han movido históricamente los hilos políticos del país, han encontrado formas de perpetuarse en esta situación de poder que van más allá del espectro de la política o la economía. El control del imaginario colectivo, del reparto de significados y símbolos en una sociedad ha sido también una herramienta clave para mantenerse como un consenso inalterado, en el que no prospera la política, en la medida en que esta se entiende como una disrupción: como un acto de rebelión de aquellos sin-parte en esa repartición de significados, que reclaman una voz propia en la dinámica de las políticas excluyentes.

El arte, como herramienta política, y en este caso el cine son elementos a través de los cuales la política se ha hecho posible, donde la voz de los sin-parte se hace oír y donde el reto al consenso ocurre. Cuando este reto supone un riesgo al sustento mismo de la legitimidad de un andamiaje político como el bipartidista colombiano, se le condena a la invisibilización, como es el caso de Fernando Vallejo.

6. BIBLIOGRAFÍA

BADIOU, Alain. Metapolitics. London: Verso, 2005.

CAMACHO GUIZADO, Alvaro. En “Nuevas visiones sobre la Violencia en Colombia”. FESCOL-IEPRI, 1997.

COLOMBIA NUNCA MÁS. Tras los pasos perdidos de la guerra sucia: Paramilitarismo y operaciones encubiertas en Colombia. Bogotá: Ediciones NCOS, 1995.

GARCÉS, Marina. Jaques Rancière: la política de los sin-parte. En: Riff Raff. Revista de pensamiento y cultura, Zaragoza. N° 24 (2004).

HENDERSON, James. Modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez, 1889-1965. Medellín: Universidad de Antioquia, 2006.

MARTINEZ PARDO, Hernando. Historia del cine en Colombia. Bogotá: Editorial América Latina, 1988.

OQUIST, Paul. Violencia, conflicto y política en Colombia. Bogotá: Bogotá: IEC/Banco Popular, 1978.

PALACIOS, Marco. Entre la legitimidad y la violencia, Colombia 1875-1994. Grupo Editorial Norma: Bogotá, 1995.

PECAUT, Daniel. Orden y Violencia. Evolucion socio-politica de Colombia entre 1930 y 1953. Bogotá: Editorial Norma, 2001.

PORTER, Robert. Distribution of the Sensible. En: Variant Magazine. N° 30 (Invierno 2007).

RANCIÈRE, Jacques. The politics of aesthetics. Continuum Pub. Group, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. The disagreement. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. Aux bords du politique. Paris: La Fabrique, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. Le destin des images. Paris: Ed. La Fabrique, 2003

RANCIÈRE, Jacques. Sobre políticas estéticas. Barcelona: Ed. Museu d'Art Contemporani, 2005

REYES ECHANDÍA, Alfonso. El Estado de sitio prolongado y el Estatuto de Seguridad frente a la Constitución; el Estado de sitio en la teoría política y en la historia de Colombia. En Derechos Humanos en Colombia 25 años, Itinerario de una historia. Bogotá: Comité Permanente por la defensa de los Derechos Humanos, 2004.

VALLEJO, Fernando. Entrevista En "En la Ciudad de la Furia" de Suplemento Radar Página 12. (Agosto de 2005) Buenos Aires.

VALLEJO, Fernando. Entrevista en Caracol Radio, Bogotá 6 de Mayo de 2007.

ZIZEK, Slavoj. El espinoso sujeto. Buenos Aires: Paidós, 2001.