

**PARTIDOS POLÍTICOS Y PARTICIPACIÓN POLÍTICA EN EL CINE  
COLOMBIANO DE *LA VIOLENCIA***

YUDY XIMENA RIVERA PULIDO

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL  
MAESTRIA EN EDUCACION  
ENFASIS: HISTORIA DE LA EDUCACION, LA PEDAGOGIA Y CULTURA POLÍTICA  
GRUPO DE INVESTIGACION EDUCACIÓN Y CULTURA POLÍTICA  
BOGOTA  
2017

**PARTIDOS POLÍTICOS Y PARTICIPACIÓN POLÍTICA EN EL CINE  
COLOMBIANO DE *LA VIOLENCIA***

YUDY XIMENA RIVERA PULIDO

Tesis para obtener el título de  
Magister en Educación

Director de tesis:  
JOSE GABRIEL CRISTANCHO ALTUZARRA

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL  
MAESTRIA EN EDUCACION  
ENFASIS: HISTORIA DE LA EDUCACION, LA PEDAGOGIA Y CULTURA POLÍTICA  
GRUPO DE INVESTIGACION EDUCACIÓN Y CULTURA POLÍTICA  
BOGOTA  
2017

## RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN – RAE

1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	Tesis de Grado
<b>Acceso al documento</b>	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
<b>Título del documento</b>	Partidos políticos y participación política en el cine colombiano de La Violencia
<b>Autor(es)</b>	Rivera Pulido, Yudy Ximena
<b>Director</b>	Cristancho Altuzarra, José Gabriel
<b>Publicación</b>	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2017. 129 P.
<b>Unidad Patrocinante</b>	Universidad Pedagógica Nacional
<b>Palabras Claves</b>	CULTURA POLÍTICA, LA VIOLENCIA, PARTICIPACIÓN POLÍTICA, PARTIDOS POLÍTICOS, EDUCACIÓN.

2. Descripción
<p>Tesis de grado que se propone estudiar los rasgos de la cultura política expresados audiovisualmente en el cine colombiano de <i>La Violencia</i>. A través de la caracterización de las formas de ver <i>La Violencia</i>, los partidos políticos y la participación política se desarrolla un recorrido por cada filme seleccionado, describiendo prácticas y representaciones mostradas por los personajes y las situaciones que vivencian, las relaciones de poder que se establecen entre los mismos, las modalidades de participación y las jerarquías y confrontaciones que se presentaron en el periodo histórico seleccionado.</p>

3. Fuentes
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Calderón, A., Rubén, M., Gallí, J. (Productores) y Baiz, A. (Director) (2013). Roa [cinta cinematográfica]. Colombia.: Dynamo y Protagonik Films.</li> <li>2. Echeverri, H. (Productor) y Luzardo, J. (Director) (1964). El río de las tumbas [cinta cinematográfica]. Colombia.: Cine Tv Films.</li> <li>3. García, D. (Productor) y Mendoza, R. (Director) (2003). La cerca [cinta cinematográfica]. Colombia.: Día Fragma Fábrica de Películas, Producciones 9 MM.</li> <li>4. Iartovskaia, N. (Productor) y Sánchez, L. (Director) (1985). El potro chusmero. [cinta cinematográfica]. Colombia.: Compañía de Fomento Cinematográfico FOCINE.</li> <li>5. Jiménez, A. (Productor) y Kuzmanich, D. (Director) (1981). Canaguaro. [cinta cinematográfica]. Colombia.: Corporación Financiera Popular Fonade.</li> <li>6. Nieto, G., (Productor y Director) (1984). Caín [cinta cinematográfica]. Colombia.: Compañía de Fomento Cinematográfico FOCINE.</li> <li>7. Norden, F., (Productor y Director) (1984). Cóndores no entierran todos los días. (1984). [cinta cinematográfica]. Colombia.: PROCINOR.</li> <li>8. Acevedo Carmona, D. (1995). La mentalidad de las elites sobre La Violencia en Colombia (1936 - 1949). Bogotá: El Áncora Editores.</li> </ol>

9. Acosta Lozano, L. F. (1998). El cine Colombiano sobre la violencia 1946-1958. *Signo y Pensamiento*, 17 (32), 29-40.
10. Álape, A. (1985). *La Paz, La Violencia. Testigos de excepción*. Bogotá: Planeta.
11. Álvarez, G. (1971). *Cóndores no entierran todos los días*. Bogotá: El Ancora Editores
12. Álvarez, L. A. (1988). *Páginas de Cine*. Medellín: Universidad de Antioquia.
13. Alvarez, C. (2008). Los orígenes del cine en Colombia. En C. A. Tirado, *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano: investigaciones recientes* (págs. 45 - 76). Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
14. Bolívar, I. J. (2003). *Violencia política y formación del Estado: ensayo historiográfico sobre la dinámica regional de la violencia de los cincuenta en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales.
15. Caballero, E. (1969). *Caín*. Barcelona: Ediciones Destino
16. Cristancho, J. G. (2011). Una cuestión de principios. En J. G. Cristancho, *Ensayos filosóficos*. Saarbrücken: Editorial académica Española.
17. Cristancho, J.G. (2013). *Tigres de papel, recuerdos de película. Memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano* (Tesis doctoral). Universidad Pedagógica Nacional.
18. Cristancho Altuzarra, J. G. (2014). La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 45 - 66.
19. Cristancho Altuzarra, J. G. (2016). *Recuerdos y suturas en Colombia: regímenes de audiovisualidad sobre Jorge Eliécer Gaitán*. *Grandes figures de l'Amérique latine*. Bogotá, Francia: Presses universitaires du Midi (PUM).
20. Cristancho, J. G. (2011). Una cuestión de principios. En J. G. Cristancho, *Ensayos filosóficos*. Saarbrücken: Editorial académica Española.
21. Fals Borda, O. (1985). Lo sacro y lo violento, aspectos problemáticos del desarrollo en Colombia. En F. E. Cerec, *Once ensayos sobre La Violencia* (págs. 25 - 52). Bogotá: Editorial CEREC.
22. Focine. (1981). *Canaguaro: historia de peripecias*. *Cine* (4), Sin páginas.
23. Fundación Patrimonio Fílmico. (29 de Marzo de 2017). *Historia del Cine Colombiano*. Obtenido de Cine: <http://cine.8manos.in/>
24. Gilhodés, P. (1985). La violencia en Colombia; bandolerismo y guerra social. En CEREC, *Once ensayos sobre LA VIOLENCIA* (págs. 189 - 108). Bogotá: Fondo Editorial CEREC.
25. Gutiérrez Hernández, I. (2015). *Canaguaro: ruralidad, violencia y conciencia*. (U. L. Salle, Ed.) *Impertinente*, 161 - 163.
26. Guzman Campos, G., Fals Borda, O., & Umaña Luna, E. (1962). *La Violencia en Colombia: estudio de un proceso social*. Bogotá: Tercer Mundo.
27. Herrera, M. C., & Díaz, C. J. (2001). *Educación y cultura política: una mirada multidisciplinaria*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
28. Herrera, M. C. (2005). *La construcción de cultura política en Colombia: proyectos hegemónicos y resistencias culturales*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
29. Lizarazo, M. T. (2004). *Historia del Cine Colombiano - Capítulo 5*. (F. P. Colombiano, Entrevistador)

30. Losada Castaño, R. (23 de Abril de 2013). "Roa" se rajó. Obtenido de Revista Semana: <http://www.semana.com/opinion/articulo/roa-rajo/341031-3>
31. López de la Roche, F. (2000). Aproximaciones al Concepto de Cultura Política. Convergencia. Revista de Ciencias Sociales, 93 - 123.
32. Luzardo, J. (Dirección). (1964). El río de las tumbas [Película].
33. Martínez, H. (1978). Historia del Cine Colombiano. Bogotá: Librería y Editorial América Latina.
34. Melo Gonzalez, J. O. (1996). Biblioteca Virtual. Obtenido de Biblioteca Luis Angel Arango: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo6.htm>
35. Ministerio de Cultura. (2015). Ministerio de Cultura de Colombia. Obtenido de <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/Cartilla%20Historia%20del%20Cine%20Colombiano%202015.pdf>
36. Oquist, P. H. (1978). Violencia, conflicto y política en Colombia (Vol. 1). Bogotá: Instituto de Estudios Colombianos.
37. Pécaut, D. (1987). Orden y violencia: Colombia 1930-1953 (Vol. 1). Bogotá: Siglo Veintiuno Editores.
38. Proimágenes Colombia. (27 de Enero de 2017). <http://proimagenescolombia.com/>. Obtenido de Proimágenes Colombia:
39. [http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/peliculas\\_colombianas/pelicula\\_plantilla.php?id\\_pelicula=50](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=50)
40. Sabucedo, J. M. (1988). Participación Política. En J. Seoane, & A. Rodríguez, Psicología Política (págs. 165 - 194). Madrid: Ediciones Pirámide.
41. Sanchez, G., & Meertens, D. (1983). Bandoleros, gamonales y campesinos. Bogotá: El Áncora Editores.
42. Semana (1984). Caín: ¿Qué determino que una película potencialmente comercial resultara un fracaso? Artículo consultado en <http://www.semana.com/cultura/articulo/cain/5649-3>
43. Semana (2013). Roa, la historia jamás será tan simple. Artículo consultado en <http://www.semana.com/cultura/articulo/roa-historia-jamas-sera-tan-simple/340003-3>
44. Suárez, J. (2008). Cine y violencia en Colombia: Claves para la construcción de un discurso fílmico. En P. A. Zuluaga, Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano investigaciones recientes / XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado; memorias Bogotá, 25 a 27 de octubre 2007 (págs. 87 - 108). Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
45. Suárez, J. (2009). Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura. Bogotá: Universidad del Valle.
46. Suárez, J. (2010). Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia. Madrid: Iberoamericana.
47. Torres, M. (2006). El crimen del siglo. Bogotá: Editorial Planeta.
48. Uribe, M. V. (2004). Antropología de la Inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia. Bogotá: Norma.
49. Yie Garzón, S. M. (10 de Noviembre de 2011). Los chusmeros: historias de la memoria de la agencia campesina. Bogotá, Colombia. Obtenido de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2150>

#### 4. Contenidos

A partir del establecimiento de las categorías de análisis cultura política, *La Violencia*, el cine como producción cultural y la participación política y tomando como antecedentes las investigaciones relacionadas con el cine de *La Violencia*, la oposición política y los regímenes de audiovisualidad se llevó a cabo el análisis de la filmografía fuente de investigación a la luz de los objetivos planteados: caracterizar las formas de ver *La Violencia*, los partidos políticos y la participación política para comprender algunos de los rasgos de la cultura política que se expresaron audiovisualmente en el cine colombiano que asumió temáticas del periodo conocido como *La Violencia*. El Capítulo uno del documento se encarga de ofrecer un panorama teórico e histórico para sintetizar los hechos clave que constituyen el periodo conocido como La Violencia. El capítulo 2 evidencia algunos estudios previos a la investigación sobre cine y La Violencia que se constituyen como antecedentes de investigación. Al respecto se realiza una breve reseña de los mismos señalando la importancia de cada uno. En el capítulo 3 se analiza el film *El río de las tumbas* (1964) del director Julio Luzardo. Entre la aparición de cadáveres en el río, el reinado de la pitahaya y la presentación política de un candidato que se dice representa los intereses del pueblo se entreteje una mirada acerca de La Violencia. En el capítulo 4, se ven, se presentan y muestran las guerrillas liberales entendidas como la chusma. *Canaguaro* (1981) y *El potro chusmero* (1985) se convierten en dos producciones cinematográficas que le apuestan a la reivindicación de la lucha de la guerrilla en los Llanos Orientales. En el capítulo 5 se presentan dos novelas de la literatura colombiana llevadas a la pantalla gigante. *Cóndores no entierran todos los días* (1984) y *Caín* (1984) fueron largometrajes que mostraron La Violencia desde dos miradas opuestas: la de los “pájaros” conservadores y la de la transición al fenómeno del bandolerismo, respectivamente. En el capítulo 6 y luego de casi veinte años de producciones cinematográficas alejadas de La Violencia, aparece el cortometraje *La Cerca* (2003) el cual representa un distanciamiento de la forma de asumir este periodo histórico colombiano. Así mismo, aparece *Roa* (2013), película basada en uno de los libros de la trilogía de Miguel Torres, la cual fue ampliamente criticada por la representación que hizo de la figura de Jorge Eliécer Gaitán Ayala. Finalmente, se destacan algunos personajes de cada filme analizado para mostrar las posturas éticas que de una u otra manera inciden en la formación de la mirada y en la construcción de los regímenes de audiovisualidad y luego del recorrido analítico de las producciones cinematográficas seleccionadas se da respuesta a la pregunta de investigación sobre los rasgos de la cultura política expresados en el cine que muestra La Violencia.

#### 5. Metodología

No aplica.

#### 6. Conclusiones

La educación y la cultura política de Colombia han determinado nuestras formas de ver (se), escuchar (se) y mirar (se) que en el cine se constituyen como regímenes de audiovisualidad. Estos regímenes se constituyen como referentes de identidad de los

colombianos y establecen características políticas que a la vez configuran lo político del país. La importancia que adquiere la cultura política en el ámbito de la educación se debe a que la educación en sí misma trasciende los límites y espacios de la escuela y va más allá de los procesos de aprendizaje. El cine, como producción cultural permite ver, mostrar, representar y simbolizar elementos de la cultura política que permitirán transformar los sujetos sociales y las relaciones políticas que se establecen entre ellos; en todo caso, uno de los fines de la educación es la transformación de la sociedad; pero para llevar a cabo dicho proceso es fundamental conocer cómo se han consolidado los procesos culturales y políticos en la historia colombiana. Respecto a las formas de ver *La Violencia*, los largometrajes coinciden en nombrar pero no representar de forma explícita los actos crueles y brutales propios del periodo, sin embargo, se hace alusión a los recuerdos guardados en la memoria de quienes fueron víctimas de la misma. Así mismo, el cine que muestra este periodo presenta principalmente la ruralidad de *La Violencia* en Colombia. En cuanto a los partidos políticos, la contienda bipartidista entre conservadores y liberales ocupó el telón de fondo de la filmografía analizada, en algunos casos de forma evidente en otros de forma subyacente, siempre en oposición y polarizando la sociedad colombiana. Al mismo tiempo, las formas de participación política están expresadas por las relaciones de poder y jerarquía existente entre los partidos políticos y los copartidarios, algunas veces de forma institucional y otras al margen de la ley pero socialmente aceptadas. Finalmente, el cine se constituyó como una fuente histórica válida de conocimiento y también como herramienta pedagógica dentro y fuera de los contextos educativos, por lo que a través de él se pueden abrir nuevos espacios de investigación.

<b>Elaborado por:</b>	Yudy Ximena Rivera Pulido
<b>Revisado por:</b>	José Gabriel Cristancho Altuzarra

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	14	06	2017
--	----	----	------

## CONTENIDO

Introducción .....	11
Capítulo 1: Cultura política y La Violencia.....	17
1.1 La cultura política.....	17
1.2 La Violencia.....	21
1.3 La participación política.....	28
1.4 El cine como expresión cultural.....	29
Capítulo 2: Antecedentes de investigación.....	31
2.1 El cine en Colombia.....	31
2.2 Estudios sobre el cine de La Violencia.....	39
Capítulo 3: La Violencia y la desidia de un pueblo.....	47
Capítulo 4: Las guerrillas liberales en el cine.....	59
4.1 <i>Canaguaro</i> (1981).....	60
4.2 <i>El potro chusmero</i> (1985).....	69
Capítulo 5: La Violencia y la literatura llevadas al cine.....	76
5.1 <i>Cóndores no entierran todos los días</i> (1984).....	76
5.2 <i>Caín</i> (1984).....	90
Capítulo 6: La Violencia en el cine colombiano del siglo XXI.....	99
6.1 <i>La Cerca</i> (2003).....	100
6.2 <i>Roa</i> (2013).....	104
Se abre el telón.....	115
Índice de Figuras.....	122
Índice de Tablas.....	124
Fuentes.....	125



Referencias.....126

*A mi hijo Juan Andrés,  
Mi Leit Motiv;  
A mis padres Pedro y Cecilia,  
Por su infinito amor y comprensión;  
A ti,  
Por tu constante apoyo y motivación.*

## INTRODUCCIÓN

Desde finales del siglo XIX Colombia ha estado inmersa en diferentes guerras civiles que han marcado la historia del país y las formas de ser y estar de sus habitantes. Lo social y lo agrario han sido el telón de fondo para las confrontaciones entre colombianos.

Sin embargo, un periodo histórico y político conocido como La Violencia se constituye como fundamental para entender el país. El cambio de partido político en el gobierno en 1930 y la puesta en escena de la Revolución en Marcha trajo consigo una serie de confrontaciones sociales y políticas entre conservadores y liberales que fomentaron odios, antagonismos e incidieron en las representaciones del otro como contradictor político. Los cambios sociales, políticos y económicos desembocaron en una serie de hechos violentos que impulsaron la confrontación política entre vecinos, amigos y familias por pertenecer a uno u otro partido. Esta contienda entre copartidarios hizo que la cultura política del país adquiriera expresiones que aún, en la actualidad, se conservan y se hacen necesarios comprender desde el ámbito de la educación por su función transformadora.

Los estudios sobre cultura política se vienen fortaleciendo desde la década de 1980 y en Colombia de forma tardía hacia 1990. El interés por los factores políticos y culturales inicia con la transición de los regímenes dictatoriales a la democracia, principalmente en países como Argentina y Chile.

El interés por los aspectos relacionados con la cultura política se ligaban al mismo tiempo al reconocimiento de la importancia de los factores culturales (y entre ellos de aquellos particularmente relacionados con la subjetividad de los actores políticos y sociales), en la consolidación de la recién restaurada democracia (López, s.f. en Herrera y Díaz, 2001, p. 30).

En Colombia, la cultura política adquiere especial relevancia con la instauración de la Constitución Política de 1991; los cambios que la nueva carta magna trajo consigo y la implementación de una democracia más participativa e incluyente hicieron que la atención se centrara en esa nueva cultura política que se gestaba en el país. Sin embargo, para entender la cultura política colombiana, es necesario estudiar los fenómenos históricos previos a este nuevo sistema.

No obstante, si bien las reformas constitucionales han propendido por la instauración de un nuevo modelo de cultura política, aún no han revertido en la modificación del sistema político colombiano, el cual está signado por unos problemas estructurales que tienen una explicación histórica y, al mismo tiempo, por las tradiciones de cultura política cristalizada (Herrera y Díaz, 2011, p. 75).

La fragmentación social, el individualismo, la inoperancia de los partidos políticos para atender las necesidades de la sociedad, los pocos espacios de participación política y la constante lucha entre lo tradicional y lo moderno han marcado las formas de ser y estar de los colombianos y se constituyen como elementos clave de la cultura política del país. Es por ello, que se hace necesario volver en el tiempo y estudiar fenómenos como La Violencia para comprender la cultura política colombiana.

Por lo anterior, es importante estudiar las producciones culturales del período histórico seleccionado o las realizadas sobre este ya que presentan visual y sonoramente aspectos relacionados con la cultura política en Colombia. En las producciones culturales se muestra el orden social establecido en el país durante La Violencia, las jerarquías de poder y confrontaciones que dieron lugar a esta lucha bipartidista.

Es por ello que el cine, como expresión cultural permitió definir el objetivo de esta investigación: evidenciar la cultura política presentada audiovisualmente que recrea e ilustra el periodo conocido como La Violencia. El discurso cinematográfico permite la construcción de formas de ver y ser visto a través de lo visual (planos, encuadres, movimientos) y lo auditivo (diálogos, banda sonora, diseño sonoro) (Cristancho, 2013), permitiendo un escenario de diálogo más allá de las disciplinas canónicas y el texto escrito.

El cine como producción cultural recoge elementos de la tradición visual de la fotografía, la pintura, del teatro y produce unos nuevos lenguajes. Así pues, el concepto “regímenes de audiovisibilidad” permite problematizar una dimensión fundamental de la configuración de sujetos en el escenario contemporáneo: “en tanto sujetos nos construimos en virtud de lo que miramos, de las maneras como somos mirados, de lo que escuchamos y lo que podemos expresar sonoramente” (Cristancho, 2016, p. 118).

Esto permite problematizar la cultura política, más allá de los espacios de formación académica en la escuela, pues se configura en diferentes formas de ser y estar de los colombianos productores y espectadores cinematográficos: “En Colombia, buena parte de la reflexión adelantada sobre nuestra cultura política, se ha centrado en el estudio de las relaciones entre religiosidad católica, sistema educativo e intolerancia política – ideológica” (López, s.f. en Herrera y Díaz, 2001, p. 33).

Sin embargo, la educación está más allá del sistema educativo e implica los procesos de socialización formales (en la escuela y la familia) e informales (relación entre pares, grupos de amigos, medios de comunicación) que son necesarios para entender y esclarecer como se entretajan las dimensiones políticas y culturales de los sujetos: “En este contexto, la educación se constituyó en una de las estrategias a través de las cuales era posible transmitir e inculcar las actitudes, valores y prácticas propias de las sociedades modernas, representando un dispositivo importante de socialización política” (Herrera y Díaz, 2011, p. 67). Estudiar la educación desde la cultura política permitirá entender las prácticas culturales y políticas heredadas y a la vez ayudar a transformar dichas prácticas en aras de la construcción de una cultura política democrática. Así lo entiende Herrera y Díaz (2011) cuando afirman que

La construcción de un modelo de cultura democrática no pasa, entonces, exclusivamente por la educación cívica y ciudadana en la escuela, sino que es un trabajo amplio, en donde confluyen las diferentes comunidades, grupos e instituciones políticas, ONG, organismos del gobierno y en general, todos los actores sociales (p. 85).

En un sistema democrático como el colombiano, se hace necesario estudiar los procesos de cultura política en los modos de ver La Violencia ya que la historia política del país tiene una impronta por los hechos ocurridos durante este periodo y es determinante en las formas de comprender la cultura política actual. Así mismo, es necesario comprender que las producciones culturales como el cine permiten evidenciar las diferentes formas de mostrar y simbolizar la cultura política del país puesto que se constituyen como referentes de identidad de los colombianos y trascienden los espacios de socialización formal, más allá de la escuela.

Como continuación de los diferentes trabajos realizados sobre cultura política y atendiendo a los interrogantes existentes que aún están pendientes por resolver, esta investigación retoma lo planteado por Cristancho (2013) en su estudio sobre memoria, oposición y subjetivación política cuando plantea algunos ejes problemáticos en torno a los fenómenos sociales, políticos y educativos.

Como parte de la cultura política, aparecen los partidos políticos y la participación política como dos componentes importantes ha analizar y que en La Violencia adquirieron diferentes formas de ser vistos y ser mostrados. La participación política es un tema de investigación actual dentro de los contextos democráticos y ha adquirido gran importancia luego del restablecimiento de derechos en las transiciones de gobiernos dictatoriales. Sin embargo, en Colombia, a pesar de tener un gobierno democrático, la participación política ha estado supeditada a las formas de elegir y ser elegido dentro del contexto de los partidos políticos; es por ello que se hace necesario ver las diferentes formas de participación política y como se muestran en las producciones cinematográficas de La Violencia.

A partir de estas problematizaciones, la **pregunta de investigación** fue: ¿Qué rasgos de la cultura política se expresan en el cine que trata el periodo de La Violencia? Así, el **objetivo general** fue comprender algunos de los rasgos de la cultura política que se expresaron audiovisualmente en el cine colombiano que asumió temáticas del periodo conocido como La Violencia.

Dado que el concepto cultura política es muy amplio, se quisieron analizar tres factores de la misma, a saber, los modos de ver La Violencia, los modos de ver los partidos políticos y los modos de ver la participación política. Así se configuraron tres **objetivos específicos**:

1. Caracterizar las formas de ver La Violencia expresadas en las películas seleccionadas.
2. Caracterizar las formas de ver los partidos políticos a partir de las películas seleccionadas.
3. Caracterizar las formas de ver la participación política mostradas en las películas seleccionadas.

Metodológicamente se escogieron unos filmes que se consideraron significativos en tanto que en otros trabajos habían sido poco analizados; de la década del 60 *El río de las tumbas* del director Julio Luzardo (1964); de la década del 80 *Canaguaro* de Dunav Kuzmanich (1981), *Cóndores no entierran todos los días* de Francisco Norden (1984), *Caín* de Gustavo Nieto Roa (1984), *El potro chusmero* (1985) de Luis Alfredo Sánchez; de la primera década del siglo XXI *La cerca* (2003) de Rubén Mendoza y finalmente, de la segunda década de este siglo *Roa* (2013) de Andrés Baíz. Luego de ver varias veces la filmografía seleccionada se trabajó en una matriz que permitió recopilar diálogos, escenas, momentos y otros elementos a la luz de las categorías seleccionadas. Esta matriz también incluyó referencias bibliográficas sobre lo que se encontraba escrito por la prensa o por diferentes autores que comentaban la filmografía. Posteriormente se clasificó y ordenó de matriz teniendo en cuenta las categorías, reiteraciones en los diálogos, escenas específicas que mostraban las categorías seleccionadas y de allí se construyó el texto. En la tabla 1 se da una mirada general a las categorías en un ejemplo de la matriz.

El Capítulo uno del presente documento se encarga de ofrecer un panorama teórico e histórico para sintetizar los hechos clave que constituyen el periodo conocido como La Violencia.

El capítulo 2 evidencia algunos estudios previos a esta investigación sobre cine y La Violencia que se constituyen como antecedentes de investigación. Al respecto se realiza una breve reseña de los mismos señalando la importancia de cada uno.

En el capítulo 3 se analiza el film *El río de las tumbas* (1964) del director Julio Luzardo. Entre la aparición de cadáveres en el río, el reinado de la pitahaya y la presentación política de un candidato que se dice representa los intereses del pueblo se entreteje una mirada acerca de La Violencia.

En el capítulo 4, se ven, se presentan y muestran las guerrillas liberales entendidas como la chusma. *Canaguaro* (1981) y *El potro chusmero* (1985) se convierten en dos producciones cinematográficas que le apuestan a la reivindicación de la lucha de la guerrilla en los llanos orientales.

En el capítulo 5 se presentan dos novelas de la literatura colombiana llevadas a la pantalla gigante. *Cóndores no entierran todos los días* (1984) y *Caín* (1984) fueron largometrajes que mostraron La Violencia desde dos miradas opuestas: la de los “pájaros” conservadores y la de la transición al fenómeno del bandolerismo, respectivamente.

En el capítulo 6 y luego de casi veinte años de producciones cinematográficas alejadas de La Violencia, aparece el cortometraje *La Cerca* (2003) el cual representa un distanciamiento de la forma de asumir este período histórico colombiano. Así mismo, aparece *Roa* (2013), película basada en uno de los libros de la trilogía de Miguel Torres, la cual fue ampliamente criticada por la representación que hizo de la figura de Jorge Eliécer Gaitán Ayala.

Finalmente, luego del recorrido analítico de las producciones cinematográficas seleccionadas se da respuesta a la pregunta de investigación sobre los rasgos de la cultura política expresados en el cine que muestra La Violencia.

Son muchas las personas a quienes debo agradecer por el apoyo académico, afectivo y social para hacer posible la realización de esta investigación. A José Gabriel Cristancho Altuzarra, mi director de tesis, por los aprendizajes y enseñanzas durante este proceso de formación; sus orientaciones, aportes, reflexiones y dedicación fueron fundamentales para la culminación exitosa de este proyecto.

A los docentes de la maestría en educación que compartieron su conocimiento y reflexión a lo largo de los seminarios e hicieron que reafirmara mi visión de la educación como transformadora de la sociedad. A Elsa Yaneth Triviño Rodríguez por nuestras conversaciones y reflexiones sobre la política y evidenciar en ella las formas de participación política. A mi familia por el apoyo incesante para terminar esta investigación. A mi hijo, por el amor, las sonrisas y las responsabilidades cumplidas; por esperarme a terminar de escribir la tesis para poder jugar.



## CAPÍTULO 1: CULTURA POLÍTICA Y LA VIOLENCIA EN COLOMBIA

### 1.1 La cultura política

La categoría cultura política ha sido empleada desde diferentes áreas del conocimiento: sociología, psicología, ciencia política y antropología cultural. Desde la Psicología, esta categoría se entrelaza con los conocimientos, valores, creencias, sentimientos, predisposiciones y actitudes de los individuos hacia lo político y la política (López de la Roche, 2000).

Desde las ciencias políticas, el concepto se empleó para analizar las democracias occidentales, tomando elementos de la sociología funcionalista y la psicología conductista.

Con el concepto de cultura política, en principio, se pretendió explicar el proceso histórico de los países de la Europa Occidental, tendiente a la consolidación de un sistema político democrático que pusiese en orden a la sociedad después de la Segunda Guerra mundial y en los inicios de la guerra fría (Herrera, Acevedo, Pinilla & Díaz, 2005, pp. 16-17).

Sin embargo, gracias a los desarrollos teóricos de diferentes autores, la categoría “cultura política” se ha ido entendiendo, ampliando y vinculando con otros elementos para su comprensión. Almond G. Verba, Ronald Inglehart, Bertrand Badie, Richard Merelman, Fabio López de la Roche, entre otros, han estudiado la cultura política más allá de los procesos históricos de Europa occidental (Herrera et al., 2005).

De estos estudiosos se han tomado diferentes elementos que aportan a la definición y conceptualización de la cultura política. Almond (1972) citado por Martha Herrera et al., (2005, p. 17) asoció el concepto “cultura política” con el de “cultura cívica”, ya que esta última permite y fomenta la participación frente al sistema democrático.

Por su parte, Ronald Inglehart (1991) citado por Herrera Martha (2005, pp. 20-21) identifica la cultura política como una forma de entender las orientaciones y conductas políticas en determinado grupo social; en ese sentido, la cultura política está constituida por valores, actitudes y conocimientos que pueden ser sistemáticos, explícitos y aprehendidos.

Richard Merelman (1998), citado por Herrera & Otros (2005) por su parte, propone:

Una concepción mundana de la cultura política, tal y como aparece en la vida cotidiana, de manera asistemática e implícita, en las conversaciones e intercambios que expresan la manera peculiar como los individuos construyen, usan e interpretan las ideas, los términos y los símbolos que pueden resultar centrales en el quehacer político (p. 22).

Así mismo, el historiador Fabio López (1993) citado por Martha Herrera (2005), define la cultura política como:

El conjunto de conocimientos, sentimientos, representaciones, imaginarios, valores, costumbres, actitudes y comportamientos de determinados grupos sociales, partidos o movimientos políticos dominantes o subalternos, con relación al funcionamiento de la acción política en la sociedad, a la actividad de las colectividades históricas, a las fuerzas de oposición, a la relación con el antagonista político, etc. (p.27).

Finalmente es importante destacar que cada autor ha tratado de explicar y resaltar el contexto democrático; las formas como se ubican y relacionan los individuos en este marco específico.

En términos generales, los enfoques y aproximaciones sobre cultura política pueden agruparse en dos grandes tendencias, una que privilegia el enfoque entorno a individuos, entendiendo la cultura política como normas, valores, y actitudes individuales, que hace que sea más propensa la utilización de técnicas cuantitativas y masivas para su medición. La otra tendencia se preocupa más por las manifestaciones colectivas del fenómeno de la cultura política, concibiendo la cultura como red de significaciones sociales y lo político como manifestaciones que rebasan lo institucional y lo hegemónico (Herrera et al., 2005, p. 34).

Si bien, lo anterior engloba algunas de las construcciones teóricas frente a la cultura política, para este trabajo se asumirá “cultura política” tomando en cuenta la segunda vertiente anteriormente citada, entendiéndola como:

El conjunto de prácticas y representaciones en torno al orden social establecido, a las relaciones de poder, a las modalidades de participación de los sujetos y grupos

sociales, a las jerarquías que se establecen entre ellos y a las confrontaciones que tienen lugar en los diferentes momentos históricos (Herrera et al., 2005, p. 34).

Esto permitirá entender que la cultura política es transversal a los procesos de construcción cultural y a las dinámicas que permean los sujetos sociales en diferentes momentos históricos.

Así mismo, es importante entender que la conformación de cultura política trasciende múltiples escenarios de la sociedad. Uno de ellos la escuela y la educación en general. Allí se evidencia una estrecha relación entre el conocimiento de los sujetos, la experiencia de vida y la regulación impuesta por la sociedad en la formación de cultura política.

En dichos procesos de formación se presenta una compleja relación entre el conocimiento del que se van apropiando los individuos, su propia experiencia biográfica y las interrelaciones que se dan dentro de los grupos sociales en los que actúan, incidiendo en la forma de asumirse y comportarse como seres políticos (Herrera et al., 2005, p. 35).

La educación como un factor fundamental en los procesos de socialización de los individuos y la escuela como escenario donde se llevan a cabo esos procesos, son elementos conceptuales que se toman de Émile Durkheim para afirmar que “el mantenimiento del orden existente está basado, desde el punto de vista ideológico, en la capacidad que tiene la escuela para interiorizar las normas que regulan la vida de la colectividad en el ánimo del niño” (Durkheim, 1976, p. 25).

En este sentido, Martha Herrera & Otros (2005), afirman que desde el siglo XIX la educación se entendió como un factor fundamental en los procesos de socialización de los individuos, siendo la escuela uno de los escenarios clave donde se dan dichos procesos. A través del sistema escolar el Estado encontró un dispositivo de control y homogenización de la población siendo la escuela la institución principal de formación ciudadana.

Desde esta perspectiva, la visión de Durkheim constituirá el fundamento de la tendencia cívica en torno a la educación, estableciéndose la idea del papel del sistema de enseñanza público como garante de la formación ciudadana, puesto que,

a través de él, se posibilita la difusión y apropiación del ideario del Estado-Nación por encima de cualquier otro tipo de pertenencia social (Herrera et al., 2005, p. 36).

Sin embargo, la escuela y la educación cumplen una función social más allá de los propósitos del Estado-Nación. Allí entra la disidencia en la construcción de los sujetos en la sociedad. Esta disidencia hace referencia a lo cotidiano, a los movimientos, partidos, estamentos que difieren de lo establecido por el Estado y que no se pueden dejar de abordar.

Basada en una ideología de igualdad, la escuela cumpliría una doble función política, por un lado legitimaría las jerarquías sociales y económicas a través de la acreditación educativa y, por otro lado, este mecanismo incidiría en la participación política, en la medida en que la escuela privilegia códigos de lenguaje elaborados, [...] a los cuales tienen acceso los individuos de manera desigual según el grupo social y cultural al que pertenezcan, para no mencionar el caso de quienes no tienen acceso a la escuela (Herrera et al., 2005, p. 37).

Al respecto, existe una gran influencia entre los contenidos escolares y los textos que circulan en la escuela y el aprendizaje de las formas de participación.

La influencia política de la escuela en los procesos de socialización ha sido cuestionada en la medida en que se ha identificado, a través de algunos indicios empíricos, que a mayor grado de escolaridad hay mayor inconformismo de los estudiantes con la institución escolar” (Herrera et al., 2005, p. 38).

Las transformaciones culturales y políticas se corresponden con la relación entre educación y cultura política. Herrera et al. (2005) señala que dichas transformaciones caracterizan los procesos de construcción de lo político y lo cultural; incidiendo en la formación ciudadana y en la reconfiguración política, por lo que es importante identificar todos los escenarios desde donde se construyen procesos de formación.

De allí la importancia de analizar diferentes manifestaciones de culturas políticas más allá del contexto escolar, lo que permite establecer varias formas de socialización política que tienen origen en las interrelaciones de distintos factores, agentes y circunstancias: “Es necesario agregar que los procesos de formación de cultura política

trascienden el campo escolar y se manifiestan también en otros escenarios sociales, modelando identidades sociales e individuales” (Herrera et al., 2005, p. 43).

De esta manera, los estudios sobre la cultura política permiten, no solo la comprensión de los procesos en sí mismos, sino el análisis y la comprensión de construcciones de identidad, relaciones de ciudadanía con el Estado, la participación política, entre otros fenómenos que se dan no sólo en la escuela sino en diversos contextos.

En Colombia, uno de los fenómenos desde donde se han construido los procesos de cultura política es el conflicto armado. La historia colombiana ha sido permeada por cruentos episodios que llevan consigo diferentes formas de ver y concebir el conflicto armado. En la medida en que los colombianos hayan participado de estos acontecimientos o los hayan vivido, se configura la percepción del Estado, de lo político, lo cultural y del poder. Es por ello que se hace importante tomar en cuenta el conflicto armado como escenario posible para la configuración y reconfiguración de la cultura política.

## **1.2 La Violencia**

Uno de los acontecimientos históricos que estuvo vigente durante el siglo XX y que marcó la cultura política del país es La Violencia. El bipartidismo, la polarización política, el sectarismo, la exclusión del otro político y la problemática por las tierras son elementos que aún persisten en la cultura política actual.

La Violencia en Colombia ha sido una constante de estudio a través de la historia contemporánea. Existen trabajos de investigación desde la sociología como los de Daniel Pécaut (1987), Paul Oquist (1978) y Orlando Fals Borda (1962); estudios historiográficos como los de Carlos Miguel Ortiz (1985) e Ingrid Johana Bolívar (2003); estudios descriptivos y de recuperación de memoria como los de Gonzalo Sánchez Gómez (1982) y María Victoria Uribe (1991), entre otros.

El término La Violencia aparece por primera vez en el libro *La Violencia en Colombia, Estudio de un proceso social* (Guzmán, Fals Borda y Umaña, 1962). Estos autores de diversa experiencia y formación (Germán Guzmán Campos, párroco de Líbano Tolima, Orlando Fals Borda, sociólogo y decano de su facultad en la Universidad Nacional y Eduardo Umaña Luna, abogado liberal de izquierda) emplearon La Violencia en

mayúscula para diferenciar este periodo de otras formas de violencia en otros espacios. Aunque no está claramente definido el periodo de tiempo que abarca este término, la literatura utiliza la muerte del líder político Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948 como un hito fundamental. Así mismo, el golpe de Estado del General Gustavo Rojas Pinilla en 1953 se utiliza como hecho de cierre de un primer segmento. “Colombia ha venido sufriendo el impacto de una dura prueba desde 1930, agudizada desde 1948, a la que, por sus características siniestras, se ha denominado “La Violencia” (Guzmán Campos, Fals Borda, Umaña Luna, 1962, p. 23).

El historiador Gonzalo Sánchez (2007) citado por Juana Suárez (2010) se refiere a La Violencia como el periodo de tiempo comprendido entre 1945 a 1965; en este periodo de conmoción política y social en el país que deja por saldo un número incierto de muertos, desplazados y problemas gubernamentales.

A veces con el término Violencia se pretende simplemente describir o sugerir la inusitada dosis de barbarie que asumió la contienda; otras veces se apunta al conjunto no coherente de procesos que la caracterizan: esa mezcla de anarquía, de insurgencia campesina y de terror oficial en la cual sería inútil trazar cuál de sus componentes juega el papel dominante; y, finalmente, en la mayoría de los casos, en el lenguaje oficial, el vocablo cumple una función ideológica particular: ocultar el contenido social o los efectos de la crisis política (Sánchez, 2007, citado por Suárez, 2010, p. 24).

Desde luego, La Violencia tiene un contexto previo que permitió su gestación: el cambio de gobierno de 1930, donde la elección presidencial de Enrique Olaya Herrera rompió con la hegemonía conservadora y con la estructura del Estado consolidada hasta entonces.

La elección de Olaya mudó totalmente el horizonte. Hombre de fuerte personalidad, de ideología individualista, con acentuado don de mando, con grandes capacidades de gobernante y notable ascendiente popular, especialmente dentro del partido liberal, realizó una administración de centro, sólida y ordenada (Guzmán et al., 1962, p. 24).

Para ese entonces, Guzmán et al. (1962) señalan brotes de violencia en los Santanderes y en Boyacá originados a raíz del cambio de gobierno.

Durante este periodo de gobierno, se creó el Partido Comunista como única fuerza política alternativa a los partidos tradicionales del país. Así mismo, en 1933 surgió la UNIR (Unión Nacional Izquierdista Revolucionaria) al mando del abogado Jorge Eliécer Gaitán Ayala. Este grupo intentó alcanzar un lugar en las asambleas departamentales de Cundinamarca, Antioquia y Tolima, obteniendo pobres resultados electorales; sin embargo, la figura de Gaitán ya resaltaba entre el electorado, por lo que el liberalismo le ofreció una curul en el Parlamento, hecho que marcó el inicio de Gaitán dentro de las filas liberales (Melo, 1996).

Posteriormente, se consolidó la denominada República Liberal y el proyecto Revolución en Marcha, propuesto por Alfonso López Pumarejo, trayendo consigo varias reformas económicas y sociales que impactaron al país de diferentes formas, entre ellas, la primer reforma agraria de 1936. Como resultado de estas reformas, se dieron algunas divisiones en el seno del liberalismo que posteriormente afectaron la hegemonía del partido en el Gobierno.

Durante la década de 1940 Colombia estaba en la lista de los países más pobres de América Latina: estaba aislado internacionalmente, era un país netamente agrario y se regía por un Estado centralista bipartista que no tenía en cuenta las necesidades de la población ni la brecha social y cultural existente entre los diferentes estratos económicos (Uribe, 2004).

Para el año 1946, el partido liberal se encontraba dividido y en ese año se presentaron dos candidatos a la presidencia de la república: Gabriel Turbay Abunader y Jorge Eliécer Gaitán (como disidente del partido liberal, aunque un año más tarde pasaría a ser director y único Jefe del mismo). Esto permitió que Mariano Ospina Pérez, del partido conservador, alcanzara el poder con una votación inferior a la totalidad del partido.

El cambio de Gobierno trajo consigo profundas escisiones y aunque el presidente Mariano Ospina Pérez continuó con el programa de Unidad Nacional, esto no fue posible. Así cita Guzmán et al. (1962) la perspectiva del presidente Ospina: “Quiero expresar esta

misma noche mi ratificación a los puntos del programa de Unión Nacional y mi cordial invitación a todos los partidos para que depongan sus odios. Aspiro a ser, únicamente, el Presidente de Colombia para todos los colombianos" (p. 27).

Durante el Gobierno de Ospina Pérez, el campo colombiano fue escenario de cruentos asesinatos entre conservadores y liberales; sin embargo, el gobierno hizo caso omiso de ello y se concentró en las múltiples huelgas y paros de los obreros en diferentes empresas nacionales. Mientras tanto Jorge Eliécer Gaitán (nuevo líder del liberalismo) escribió una editorial denominada *No más Sangre* en el diario Tribuna Liberal solicitando “la intervención inmediata de la autoridad ejecutiva y el concurso de los jefes políticos para poner término a la barbarie” (Guzmán et al., 1962, p. 29).

Todo esto acontece en el denominado periodo de La Violencia. Para Guzmán Campos et al. (1962)

La nación carece de la noción exacta de lo que fue la Violencia: ni la ha sopesado en toda su brutalidad aberrante, ni tiene indicios de su efecto disolvente sobre las estructuras, ni de su etiología, ni de su incidencia en la dinámica social, ni de su significado como fenómeno y mucho menos de su trascendencia en la psicología del conglomerado campesino (p. 23).

En este sentido, La Violencia fue etérea, poco definida y en algunas zonas de Colombia se presenta de manera soterrada, por lo que no es posible establecer límites claramente definidos en cuanto a su duración y su delimitación temporal.

Por su parte, el historiador Arturo Álape (1985) enmarca La Violencia al periodo comprendido entre 1947 a 1957. Sin embargo, la divide en dos fases; la primera, desde 1947 hasta 1953 y la segunda desde 1953 a 1957. Álape establece varias causas de La Violencia: desigualdad en la distribución de la riqueza, diferencias sociales entre la población urbana y rural, ruptura de la hegemonía política (ocasionada por la Revolución en Marcha y el diseño de una república liberal), sectarismos políticos y odios pasionales heredados del mismo ámbito político (Álape, 1985).

Para la primera fase de La Violencia, Álape menciona como principal causa la lucha por el poder a manos de los caudillos políticos; esa ambición desmesurada y el sectarismo



fanático dieron por resultado la muerte de miles de colombianos de los partidos imperantes en la época (liberal y conservador). Adicionalmente, se suscitaron bajos niveles culturales en la gran masa popular, la ignorancia política y la mediocridad de los dirigentes.

En este sentido, según lo indica Darío Acevedo en su libro *La mentalidad de las élites sobre La Violencia en Colombia*, para los partidos políticos (conservador y liberal) La Violencia era interpretada como un signo de incultura, de una sociedad descompuesta y de la decadencia del país (Acevedo, 1995).

Para Acevedo (1995), La Violencia fue un instrumento de agitación y defensa de las creencias (religión católica y concepto de libertad), defensa de los símbolos (rojo y azul) y defensa de los caudillos (Laureano Gómez y Jorge Eliécer Gaitán); las imágenes disociadas de los oponentes políticos evidencian un sectarismo político, lleno de apasionamiento y odios heredados. Estos mismos sentimientos se generan en favor y en contra de los líderes de los partidos y fueron propiciados por ellos mismos. Los liberales encontraron en Jorge Eliécer Gaitán un dirigente auténtico que personificaba el cambio social y la revolución secular (Fals Borda, 1985).

Por su parte, Laureano Gómez Castro, era uno de los líderes conservadores más radicales; instaba a la disputa con sus afirmaciones públicas sobre la falsificación de cédulas liberales para las elecciones, lo que generaba sentimientos de odio y venganza en la población conservadora.

Los medios fueron vitales en la transmisión y replicación de estas imágenes:

Los medios periodísticos, en particular, se convirtieron en vehículos de pasión, odios, de venganzas, en centros de elaboración y difusión de la mentalidad que predispuso a la población para la violencia, intolerancia y exclusión con respecto al adversario. Así, la violencia de los hechos punitivos y de sangre correspondía a la violencia de la palabra escrita y oral (Acevedo, 1995, p. 65).

Por otra parte, se puede afirmar que la lucha bipartidista atravesó el país en general aunque fue más fuerte en zonas rurales de algunos departamentos concretos: Tolima, Boyacá, Meta, Valle del Cauca y algunos municipios de Cundinamarca, Santander y

Antioquia. “La Violencia tiene sus zonas preferidas, algunas regiones escaparon a ella” (Gilhodés, 1985, p. 193).

Durante La Violencia el campesinado colombiano, liberal y conservador, fue víctima de múltiples actos atroces que incluían masacres, torturas, violaciones, asesinatos, mutilaciones, robos, quemas y desplazamiento forzado. “La violencia, como práctica de la coerción física para obtener objetivos personales o de grupos relacionados con el usufructo del poder, podría legitimarse de acuerdo con los llamados «intereses patrióticos» o con las metas ideológicas y religiosas más preciadas” (Fals Borda, 1985, p.41).

Los afectados en este conflicto fueron campesinos colombianos, pertenecientes a uno u otro partido político, vecinos, católicos, muchos analfabetos pero con una carga de odio y sectarismo contra su enemigo político.

Un nuevo fenómeno político se engendraba: el violento insurgir de un pueblo sin ideología ni visión, con motivaciones mezquinas, emocional, cruel y ciego, sin dirección, ni organización, caído imprevisivamente en medio de una época de transición. Esta nueva clase de violencia fue denominada conflicto total o conflicto de destrucción: La Violencia (Fals Borda, 1985, p. 41).

Se puede afirmar que esta época de transición hace referencia, entre muchos cambios que ocurrían en el país, al paso de una sociedad netamente agraria a un capitalismo agrario para el cual el país no estaba preparado. Para Camilo Torres (1985) la falta de división del trabajo, de especialización en el campo colombiano, el aislamiento social, el sectarismo político y la agresividad latente fueron factores influyentes para el desencadenamiento de acciones violentas entre liberales y conservadores.

Lo que se ha solido llamar sectarismo político es una forma de agresividad de grupo y en concreto, de un grupo que hace parte de una organización que ejerce o pretende el poder estatal. Además del elemento de agresividad, debemos incluir en la expresión sectarismo político, las nociones correlativas de seguridad intra-grupo o inseguridad extra-grupo (Torres, 1985, p. 108).

Este sectarismo político era reafirmado por los discursos enunciados por los líderes de cada partido. Es muy reconocida la metáfora del basilisco propuesta por Laureano Gómez en donde se designa al partido liberal como:

Una masa amorfa, informe y contradictoria. Nuestro basilisco camina con pies de confusión y de inseguridad, con piernas de atropello y de violencia, con un inmenso estómago oligárquico, con pecho de ira, con brazos masónicos y con una pequeña, diminuta cabeza comunista pero que es la cabeza (Gómez, 1949, citado por Uribe, 1978, p. 46).

Por su parte, Jorge Eliécer Gaitán aludía a la polarización de la sociedad colombiana en términos de opuestos irreconciliables.

La existencia de las fuerzas contrapuestas de los partidos obedece a un proceso de razón y de lógica social tan profundo como la existencia de las fuerzas negativas y positivas en la electricidad... Tiene origen tan cimentado y explicación tan honda para la existencia equilibrada de los pueblos como es honda y valedera la razón de las fuerzas encontradas del amor y del odio en el gran drama de la psicología afectiva de los hombres (Gaitán, 1979, citado por Uribe, 1978, p. 47).

Estos discursos permearon los pensamientos y actitudes de los campesinos colombianos. A través de la radio eran transmitidos los lineamientos de los directorios políticos; convirtió la radio en el medio de comunicación por excelencia entre la élite política y el pueblo. La radio ejerció un papel fundamental en la circulación de las ideologías políticas de cada partido, la polarización de los campesinos y la exacerbación de la violencia.

Adicionalmente, la prensa contribuyó directamente en la elaboración de la identidad de uno u otro partido ya que existía un monopolio de la información que iba dirigida a la opinión pública. “La afirmación de una identidad propia no podía realizarse sino a contrapelo del rival, descalificándolo, condenándolo. El conservatismo respondía al liberalismo con la misma moneda y con idéntico estilo, asumiendo el papel del otro protagonista de la batalla” (Acevedo, 1995, p. 70).

Aunque el tema de la alfabetización y los procesos de lectura y escritura eran precarios en el país, tanto la radio como el periódico eran medios de comunicación dispuestos para la información de los campesinos; Acevedo (1995) no aborda explícitamente el tema de las emisoras radiales y la correspondencia entre estas y los partidos políticos por lo que queda en interrogante como se aseguraba el acceso a las ideologías políticas para los campesinos iletrados.

En definitiva, La Violencia es considerada como un periodo definitivo de la historia Colombiana y pese a las diferencias teóricas existentes para definir con certeza los lugares donde se presentó, la cronología de los hechos, las causas y motivaciones, es evidente que su impacto trascendió en diferentes esferas.

### **1.3 La participación política en el periodo de La Violencia**

Uno de los elementos clave de la cultura política es el de la participación política y por eso se quiere examinar qué sucedió en el periodo objeto de nuestro interés en relación con esta categoría. Para esta investigación la participación política es entendida en el marco de la democracia.

La esencia de un régimen democrático y lo que en última instancia lo legitima, es la posibilidad que tienen los ciudadanos de incidir en el curso de los acontecimientos políticos. Por tanto, a nivel formal, una democracia debe poseer los cauces participativos precisos para que sea el conjunto de los ciudadanos el auténtico responsable de sus destinos (Sabucedo, 1988, p. 165).

El concepto de participación política y su transformación ha evolucionado históricamente. Es posible hablar de diferentes formas de participar políticamente más allá del voto. Según Sabucedo, (1988)

La participación política incluye actividades que ocurren al margen de los medios de consulta de la opinión pública diseñados por el sistema, tales como las convocatorias electorales o los referéndums. De hecho, en un sentido amplio podríamos definir la participación política como cualquier tipo de acción realizada por un individuo o grupo con la finalidad de incidir en una u otra medida en los asuntos públicos (p. 166).

En este sentido, la participación política engloba las diferentes actividades y mecanismos que vinculan a la población con las acciones estatales y se da en distintos niveles de relación social entre ciudadanos y dirigentes.

#### **1.4 El cine como expresión cultural**

El cine es una práctica y a la vez una expresión cultural en la que confluyen factores que permiten evidenciar elementos de la cultura política en un tiempo histórico determinado (Cristancho, 2014). El discurso cinematográfico tiene valor como una fuente histórica alternativa donde un gesto, un plano, una secuencia, una escena, pueden generar versiones diferentes a las escritas y contribuir a la interpretación de la historia.

La imagen se ha constituido en uno de los principales lenguajes del siglo XX, y el cine puede ser un excelente vehículo en la búsqueda de una identidad cultural que construya una memoria visual, y reconozca en ella el perfil de un grupo social. El cine visto de esta forma representa un testimonio diferente, que narrado con imágenes y sonido, aporta nuevos elementos a la historiografía (Acosta, 1995, p. 7).

Comprender las producciones cinematográficas como formas de construcción audiovisual permite evidenciar las diferentes formas de ver y simbolizar la participación política en el contexto de La Violencia. La construcción de los regímenes de audiovisualidad, como lo plantea Cristancho (2016), constituye a su vez referentes identitarios y políticos en disputa por el ejercicio de poder.

Los usos y pujas por la memoria van configurando maneras de mirar, de mirarse y ser mirado, de ver y de verse, de escuchar, escucharse y ser escuchado, en suma, regímenes audiovisuales. Así, lo político construye regímenes audiovisuales, los cuales a su vez configuran lo político (Cristancho, 2016, p. 118).

En este sentido, las formas de ver y mirar las producciones cinematográficas dan cuenta de los diferentes procesos de socialización que se dan fuera del entorno de la escuela y que permiten, de diversas formas, enseñar sobre La Violencia en el contexto educativo.

Los regímenes de audiovisualidad permiten asumir de manera informal lo formativo que implican las producciones cinematográficas en la construcción de lo social y el sujeto (Cristancho, 2016).

A continuación se referenciarán algunas investigaciones y documentos que constituyen los antecedentes de este proyecto de investigación. Se reseñan brevemente los aportes de dichas investigaciones y se toman los elementos que apuntan a la construcción conceptual de esta investigación.

## CAPÍTULO 2: ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

### 2.1 El cine en Colombia

El cine colombiano, al igual que el cine latinoamericano, ha estado regulado por políticas impuestas desde diversas instancias gubernamentales y a lo largo de su desarrollo ha sido permeado por la cultura política colombiana. Permite ver, recrear y representar las producciones culturales de los sujetos. Por eso se utilizará como objeto de estudio y marco representativo del periodo conocido como La Violencia.

El cine llegó a Colombia al inicio del siglo XX, cuando en el país reinaba la hegemonía conservadora y la iglesia tenía un papel muy destacado sobre el poder político. El empresario Ernesto Vieco realizó las primeras proyecciones cinematográficas en la ciudad de Barranquilla y Cartagena, ciudades costeras privilegiadas por permitir el transporte marítimo y la visita de compañías extranjeras.

Hemos asistido algunas funciones para admirar con nuestros propios ojos el sorprendente espectáculo que ofrece el maravilloso Cinematógrafo. Aunque la habilidad del manipulador ha dejado mucho que desear, la ilusión en ocasiones ha sido completa: el espectador ha podido contemplar en el paño blanco, la excitante escena de la plaza de toros desarrollándose con tanta animación y naturalidad como si efectivamente se verificara en pleno circo” (Álvarez, 2008, p. 49).

Posteriormente, narra Álvarez (2008), el 1 de septiembre de 1897, en el Teatro Municipal de la ciudad de Bogotá se presentó por primera “un programa de vistas” típicamente Lumiere donde la vista del mar, del boulevard de París y la vista de la locomotora llamaron la atención a los asistentes. Antes de terminar el siglo XIX, el cinematógrafo y el vitascopio llegaron paulatinamente a las principales ciudades del país; Bucaramanga, Medellín y Cali. Sin embargo, para 1900, con la guerra de los mil días, el espectáculo del cinematógrafo sufrió un descalabro.

Según Álvarez (2008) la suspensión de espectáculos como el cinematógrafo persistió hasta el año 1904 aproximadamente; a pesar de que espectáculos más costosos y menos masivos como la zarzuela o el circo, continuaron presentándose durante y después

de la guerra de los mil días. Para principios del siglo XX, Colombia tenía más escenarios para corridas de toros que teatros para presentar cine.

Ya en 1905, un edificio viejo de propiedad de los empresarios de la Cervecería Bavaria fue remodelado para servir como escenario alternativo al teatro Municipal y Colón. Este escenario fue conocido como Bazar Veracruz. Allí se realizaron presentaciones donde asistían bogotanos de la alta sociedad. Posteriormente, bajo la presidencia de Reyes y con la centralización, Bogotá se convirtió en escenario privilegiado para las compañías cinematográficas.

En vista del éxito del Bazar Veracruz surgió el teatro de Variedades, que abrió sus puertas a principios de noviembre de 1906 con las presentaciones de la Compañía Nacional Teatro Íntimo, la bailarina absoluta Sra. Bassignana y el Cinematógrafo Pathé del Sr. Ruiseco, este último con un nuevo y variado espectáculo (Álvarez, 2008, p. 65).

Los empresarios cinematográficos eran figuras importantes dentro de la sociedad capitalina. Manuel Porras, propietario de un kinetoscopio, realizó una presentación exclusiva para el presidente Reyes en el palacio presidencial.

En las distintas informaciones sobre diversos aspectos del cine en Colombia, muchas veces orales y con pérdida de memoria de por medio, se ha mencionado el particular interés que tuvo el presidente Rafael Reyes por el cine y que lo llevó a importar un camarógrafo francés en 1907 para que hiciera filmaciones en Colombia (Álvarez, 2008, p. 72).

Ya en la década de 1910, en el salón Olympia, un espacio cubierto en Bogotá y dedicado a la exhibición cinematográfica y a otros espectáculos, se exhibía material cinematográfico italiano y francés, más allá de las vistas con que iniciaron los hermanos Lumière. En 1914, los hermanos Di Domenico crearon SICLA, Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana, empresa que produjo *La Fiesta del Corpus*, primer cortometraje nacional (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, s.f).

En 1915 se estrenó el primer largometraje colombiano, *El drama del 15 de octubre*, que conmemoraba el primer aniversario del asesinato del General Rafael Uribe. “Fue



filmada en 1915 por los Di Doménico. Su estreno, el mismo año de 1915, provocó una polémica que reprodujeron algunos medios impresos, con la ventaja de que simultáneamente nos informan sobre el contenido de la obra: "Una película inmoral" (Martínez, 1978, p. 40).

Posteriormente, aparecen Los Acevedo, una familia reconocida en espectáculos teatrales que durante los años 1920 a 1955 se convirtieron en pioneros del cine nacional y del periodismo cinematográfico. Para 1924, empezaron a registrar acontecimientos de la vida pública y en ese mismo año produjeron su primera película *La Tragedia del silencio* (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, s.f).

Sin embargo, el historiador Hernando Martínez (1978) califica la producción cinematográfica de este periodo (1907 a 1928) como desvinculada de la realidad del país. Ante hechos importantes que se presentaban en Colombia como la separación de Panamá, la finalización de la guerra civil, las luchas campesinas por la tierra, entre otras, el autor manifiesta que:

Ninguna de esas situaciones fue asumida por el cine colombiano. Tampoco los esporádicos acontecimientos que perturbaron la tranquilidad política: la caída de San Clemente y la fuga de Reyes. Tampoco la primera guerra mundial interesó a nuestro cine a pesar de la repercusión que tuvo en la economía nacional para el afianzamiento de la burguesía del café. El único momento que se llevó al cine fue el asesinato del general Uribe Uribe y como crónica, no como elemento de análisis (Martínez, 1978, p. 57).

Para 1929, los Acevedo se unen con Cine Colombia y producen el Noticiero Cineco, encargado de registrar acontecimientos de la capital. Más tarde, los Acevedo retomaron el Noticiero Nacional y la producción de cortometrajes documentales, algunos encaminados a destacar ideas progresistas del partido liberal (Fundación Patrimonio Fílmico, 2017).

Entre 1929 y 1937, se presentan los primeros cortometrajes usando el cronofotófono, un invento del colombiano Carlos Schroeder para posibilitar cine sonoro. Dicho invento se transformaría más adelante en el Cine Voz Colombia "un aparato al cual se puede adaptar cualquier proyector de los antiguos para cintas mudas (...) se podrán pasar

cintas empleadas para producir música, voces o sonidos, en forma tan nítida y natural que la acción corresponde exactamente al sonido” (Martínez, 1978, p. 77).

Hacia 1937 se realizan los primeros ensayos de cine sonoro por cuenta de los Acevedo asociados con Carlos Schroeder, lo cual trajo como consecuencia la creación de pequeñas casas de producción que posibilitaron la elaboración de cortometrajes publicitarios. Finalmente, en 1941, aparece el primer largometraje sonoro colombiano, *Flores del Valle* dirigido por Máximo Calvo. “Con la llegada del cine sonoro se dio comienzo a una época en la cinematografía nacional en que la utilización, excesiva, de las canciones y de la música, en los bailes, marca el inicio del largometraje de ficción sonoro en el cine colombiano” (Fundación Patrimonio Fílmico, 2017, p. 34).

El cine no estuvo exento de conflictos. La competencia con otros países de América era abismal. Muchas producciones colombianas tendían a imitar comedias extranjeras y carecían de sentido dramático. “No obstante debe reconocerse, que a mediados de los años cincuenta se comienzan a dar los primeros pasos en un intento por construir una estética cinematográfica y hacer películas con temáticas propias” (Ministerio de Cultura, 2015, p. 7).

Al respecto, Hans Bruckner, en una entrevista para el periódico *El Tiempo* (Martínez, 1978), reconoce que ciertas características del territorio nacional (paisajes, folclor, cultura, personajes) favorecerían el desarrollo cinematográfico y la exportación de la imagen nacional.

Se requiere además la ayuda del gobierno y la cooperación de los distribuidores y exhibidores. Se deben realizar con los elementos que tenemos actualmente y con el poco capital existente para esta industria por lo menos otros dos largometrajes, aprovechando la experiencia de los anteriores (Martínez, 1978, p. 169).

Cabe destacar que entre 1945 y 1950 no se puede citar ningún largometraje producido en Colombia. El país entró en crisis en la producción cinematográfica por diferentes causas: falta de apoyo económico y de la prensa, carencia de elementos técnicos y ausencia de personal calificado.

Entre 1947 y 1960 el país vive uno de los periodos más complejos de la historia colombiana denominado La Violencia. Durante este periodo convergen una serie de factores cinematográficos que incidieron en el desarrollo de la industria del cine; las producciones colombianas reflejan tres tendencias de desarrollo: turístico comercial, folclórico paisajista y crítico social (Martínez, 1978).

Respecto al 9 de abril de 1948, los camarógrafos contratados para grabar la IX Conferencia Panamericana fueron testigos de los hechos conocidos como El Bogotazo. Sin embargo, la mayor parte de estas grabaciones terminaron en el extranjero y solo pocos registros del suceso fueron repatriados y se conservan aún en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, p. 41).

Respecto a las productoras de cine, Gran Colombiana Films, fundada en 1947 por Marco Tulio Lizarazo financió sus producciones a través del cine publicitario; la combinación entre publicidad y turismo permitió la generación de recursos para el cine. “La búsqueda desembocó en un cine financiado con anterioridad a su producción, pagado por una empresa industrial, una casa comercial o una institución interesada en divulgar sus actividades turísticas o sociales. Un cine publicitario” (Martínez, 1978, p.173).

Para 1948, Lizarazo comienza la grabación de un documental sobre la IX Conferencia Panamericana que se desarrollaba en Bogotá, la cual se vio interrumpida por El Bogotazo. En entrevista videográfica para la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano el director declara que se dio a la tarea de registrar todos los hechos concernientes al asesinato de Gaitán; sin embargo

Todo ese material lo cogió uno de los camarógrafos y se lo llevó para Estados Unidos a revelar, comprometiéndose a volver rápidamente para mostrarme como había quedado, pues no señor, el tipo, el camarógrafo venezolano no volvió más, se quedó con todo el material en Estados Unidos, negociándolo y no pude yo nuevamente conseguir el material (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004, 21:17).

Así mismo, Lizarazo realizó en 1950 un corto documental sobre la transición presidencial de Mariano Ospina a Laureano Gómez; un documental sobre el General

Gustavo Rojas Pinilla entre los años 1955 – 1956, posterior a la primera ola de La Violencia. Entre 1957 y 1966 produjo un documental sobre el Frente Nacional. Realizó más de cien obras visuales aprovechando la financiación publicitaria. Algunos cortometrajes fueron financiados por empresas privadas como Avianca, Fabricato, Cervecería Bavaria y otros por el sector público como la Naviera Fluvial Colombiana, Empresas Públicas de Medellín, entre otras.

Junto a Grancolumbia Films surgieron otras productoras: Cinematográfica Colombiana, Pelco, Procinal y Panamerican Films, una de las más consolidadas, y en palabras de Martínez Pardo “una industria cinematográfica que ofrece al país una verdadera producción en la actividad del séptimo arte, con laboratorios propios, y sistemas modernos en la elaboración de las películas, los documentales, los cortos y el noticiero semanal Actualidad Panamericana” (Martínez, 1978, p.190).

Esta productora realizó varios cortos y documentales entre los cuales se destacan *Una visión de Bogotá (1957)*, *Historia del azúcar La Manuelita (1957)*, *Cuando los colombianos trabajan (1958)*, entre otros. Realizó el largometraje *Mares de Pasión (1961)* en coproducción con Cuba. Participó también en las producciones de Julio Luzardo *Tiempo de sequía y La Sarda (1963)*. Finalmente, tomó las riendas del noticiero *Actualidad Panamericana* hasta aproximadamente la década de 1970 (Martínez, 1978).

Por otra parte, la coproducción fue una opción de realización. Diferentes empresas extranjeras se interesaron en el país aunque fueron pocos los productos que se materializaron: “Desde 1947 se venían dando algunas producciones extranjeras en Colombia al estilo de los documentales realizados en el período pasado; en 1954 comenzaron los proyectos para coproducir con México sin llegar a realizarse, pero quedaba preparado el ambiente para lo que se hará en este campo durante los años sesenta” (Martínez, 1978, p.171).

Finalmente, este apartado del Cine en La Violencia cierra con las censuras moralistas interpuestas por la Iglesia frente a algunas películas. En los años anteriores a La Violencia no se evidenció mayor discusión frente al problema de la censura; sin embargo,

El conflicto explotó en 1947 cuando, el arzobispo de Medellín ordenó leer todos los domingos en las iglesias la clasificación moral de las películas. Esta censura moral la elaboraba la Acción Católica y se publicaba en el boletín Cine y Libros, órgano de la Legión Colombiana de la Decencia, dirigido por Magdalena Carrizosa Ricaurte con la asesoría eclesiástica del P. Angel Valtierra S. J. (Martínez, 1978, p. 224).

Para algunos comentaristas de prensa, existía una relación directa entre la inmoralidad del cine que llegaba a Colombia y la existencia del mal en sí mismo; el cine incidía en la formación de la personalidad y las llamadas películas inmorales resultaban perjudiciales para el espectador colombiano. Adicionalmente, la Ley 83 de 1946 sobre la jurisdicción de menores incidió para que se le diera mayor validez a la censura durante la década de 1950, argumentando que el cine incidía en la delincuencia juvenil. Mediante comunicados y artículos publicados en el periódico El Tiempo, los distribuidores cinematográficos manifestaron su inconformidad frente a la forma tan estricta de limitar las películas y la clasificación moral de las mismas (Martínez, 1978).

Posteriormente, bajo el mandato de Gustavo Rojas Pinilla se aprobó la ley 197 sobre unificación de juntas de censura y su nueva denominación como Juntas de Clasificación de Películas Cinematográficas. Junto con la ley se realizó un memorando que habla abiertamente al respecto:

El máximo problema actual de la República es la crisis moral. Las miles de víctimas de la 'violencia' en ciertas regiones del país, los asaltos en cuadrilla o individualmente a Bancos y personas, las violaciones seguidas de homicidios de mujeres, etc., por una parte, y la crisis social política, por otra, son todas manifestaciones de esa grave crisis moral que aqueja a la nación y que amenaza con llevarla a la ruina. Bien es sabido que en el fondo de todo problema humano hay un problema moral [...] Uno de los medios más influyentes para la educación del pueblo o para su corrupción, es el CINE. Las películas verdaderamente artísticas y morales contribuyen a elevar el nivel cultural de los espectadores, su sentido estético así como su carácter, fomentando hábitos sociales sanos. En cambio, películas que no respetan la dignidad humana o lo que es lo mismo, la moral

cristiana, son verdaderas cátedras de corrupción y crimen. Nada más necesario entonces que reglamentar en forma verdaderamente eficiente el negocio de la proyección de películas cinematográficas para que éstas en vez de ser un factor de desmoralización, sean un sano esparcimiento que estimule y ayude a la elevación y dignificación de los asociados (Martínez, 1978, p. 226).

Finalmente, el memorando exhorta al Ministerio de Educación, a los padres de familia y a los criminalistas a que se involucren en las juntas de censura a fin de modificar las categorías de clasificación por edad y los criterios de juicio para realizar la censura: “Lo pornográfico de las escenas, la incitación o propaganda o estímulo al delito, el desprecio manifiesto a las buenas costumbres o a la moral cristiana, y ataques o burlas a la Religión” (Martínez, 1978, p. 227).

Los reparos y las críticas a esta ley no se hicieron esperar. Arturo Montaña (1955) argumentó en su momento que la censura debía darse en términos estéticos y no éticos. De igual modo, los distribuidores y exhibidores solicitaban una censura justa para con ellos y la sociedad en general, así como la ampliación de los miembros de la junta a otra clase de representantes diferentes a la iglesia: periodistas, críticos de arte, maestros, artistas e instituciones culturales (Martínez, 1978).

Otros reparos vinieron de parte de Hernando Valencia Goelkel y Jorge Gaitán Duran, quienes tildaron a la censura como atropello a la libertad y a la inteligencia de los colombianos. Frente al memorando y el tema del cine como incitador de violencia, Jorge Gaitán Duran (1958), citado por Martínez (1978) afirma:

En cuanto al fondo del asunto, pensar que el cine provoca la violencia en Colombia es una solemne tontería: la calentura no está en las sábanas. Basta observar que en las regiones donde ha habido o hay violencia, en su gran mayoría no ven, ni han visto cine, por motivos obvios. La violencia no va a cesar con motivos o remedios un poco cómicos como la prohibición de las películas de violencia, ni un poco grandilocuentes como tanta y tanta comisión, sino con profundas reformas en las estructuras de la nación (p. 228).

## 2.2 Estudios sobre el cine de La Violencia:

Entre los trabajos que se han ocupado de estudiar el cine que toca las temáticas de esta época encontramos un texto de Acosta (1998) quien realizó una investigación titulada *El Cine colombiano sobre la Violencia 1946 – 1958*; tesis de grado para su Maestría en Historia. En dicho texto se utiliza el cine como fuente de conocimiento social, pese a la renuencia de los historiadores a reconocer el discurso cinematográfico como fuente de investigación. Sin embargo, la investigadora destaca que el cine puede ser abordado como testimonio de hechos, acontecimientos o procesos; como el registro de la evolución del mundo. Para ello, la tesis desarrolló seis fases: revisión historiográfica del periodo a investigar, consulta y selección de largometrajes argumentales, elaboración de archivos particulares a cada largometraje, revisión bibliográfica sobre cine, entrevistas con los equipos técnicos y artísticos involucrados en las películas y finalmente, cruce de información entre las categorías de análisis y la información recopilada previamente (Acosta, 1998).

La investigadora describe el cine de temática social y de La Violencia abordando varios periodos: años sesenta, setenta, ochenta y noventa. Las categorías de análisis seleccionadas por Acosta (1998) fueron: el narrador como sujeto colectivo o individual y su actitud dentro de la historia; el escenario rural o urbano y el periodo dentro de La Violencia que representa; la perspectiva de la narración desde lo político, social, cultural o económico y el énfasis temático de acuerdo a tres líneas concretas: terror oficial, movilización campesina y barbarie; los actores sociales y los personajes presentes en la narración y finalmente, el contexto de la película.

La investigación concluye que el cine sobre La Violencia fue pensado desde lo rural, por ser el espacio privilegiado para contextualizar ese periodo histórico; destacando la barbarie a la que fue sometida la población campesina; “El cine en la perspectiva de la historia de La Violencia se mira desde adentro hacia afuera, sin teorías, con tan sólo una pretensión que es la de abonar información al imaginario colombiano” (Acosta, 1998, p. 38).

Adicionalmente, Lozano (1998) menciona que en dieciséis de las dieciocho películas<sup>1</sup> se mostró violencia permanentemente. “Una preocupación fuerte del cine por recrear ese ánimo pesimista que se percibe en todos los colombianos al recordar este período, teniendo en cuenta que se asocia como una más de la serie interminable de guerras inútiles que se han venido sucediendo en toda la historia de Colombia” (p. 40).

Otra de las conclusiones de la investigación es que ningún desenlace de los largometrajes analizados sugiere el fin del conflicto; por el contrario, muestran esbozos de una confrontación que se minimiza pero que vuelve a iniciar con otros actores sociales. “Esta evolución nos demuestra cómo el cine colombiano sobre La Violencia ha venido alimentando y reforzando ese gran imaginario cultural que tenemos sobre este período de la historia de Colombia” (Lozano, 1998, p. 40).

Por otra parte, la investigadora cinematográfica Juana Suárez hace referencia a la construcción de un discurso fílmico en el cine colombiano, haciendo énfasis en la relación entre cine y cultura colombiana. Para Suárez (2008): “El cine colombiano se presta de manera particular para un estudio de lo que se conceptualiza como violencia colombiana, dos palabras que tienden a agrupar un monstruo de cien cabezas en un solo fenómeno” (p. 87).

En este sentido, la autora se refiere a la violencia en general, al denominado conflicto armado y posteriormente a La Violencia como el caos político que se presentó luego del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948. Si bien Suárez se refiere a la movilidad de fechas que comprende La Violencia, establece que con El Bogotazo se exacerbaban los actos de barbarie y la división entre conservadores y liberales en determinadas zonas del país.

Al respecto, Suárez (2008) toma como referencia a la antropóloga María Victoria Uribe (2004) y manifiesta que muchos de los acontecimientos de los últimos treinta o

---

<sup>1</sup> Las películas analizadas en la investigación de Lozano (1998) fueron las siguientes. Largometrajes: *Raíces de Piedra* (1961), *El río de las tumbas* (1964), *Aquileo Venganza* (1967), *Canaguaro* (1981), *Carne de tu carne* (1983), *Crónica roja* (1983), *Cóndores no entierran todos los días* (1984), *Pisingaña* (1984), *El día de las Mercedes* (1985), *En la tormenta* (1985), *Técnicas de duelo – Águilas no cazan moscas* (1988/1994), *Confesión a Laura* (1990) y Medios y Cortometrajes: *Esta fue mi vereda* (1959), *Cadáveres para el alba* (1975), *El potro chusmero* (1985), *La mejor de mis navajas* (1986), *El hombre de acero* (1986), *Reputado* (1986).



cuarenta años se deben entender desde los eventos ocurridos en La Violencia y sus repercusiones.

La clara configuración de un lenguaje particular, una preferencia por los espacios rurales y el énfasis en la representación de la degradación del cuerpo humano en desmembramientos y masacres, son expresiones generalizadas de violencia que se hacen particularmente importantes para entender cómo se establece un discurso fílmico sobre la violencia en el cine colombiano (Suárez, 2008, p. 90).

Suárez (2008) asegura que La Violencia bipartidista se convirtió en un referente para muchas producciones cinematográficas nacionales entre las que destaca *Cóndores no entierran todos los días* (Norden, 1984), *El río de las tumbas* (Luzardo, 1965) y *En la tormenta* (Vallejo, 1979). Tanto *Cóndores no entierran todos los días* como *El río de las tumbas*, son largometrajes que serán analizados en esta investigación. La película *En la tormenta*, por su parte, no será analizada ya que su producción no se realizó en Colombia.

A propósito de las películas colombianas relacionadas con La Violencia, Suarez (2008) afirma que han sido rotuladas como “cine político”; sin embargo, el concepto es ambiguo y se entremezcla con el de “cine social”, por lo que se hizo más evidente el motivo de censura de esta clase de films.

En su texto *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*, Suarez (2009) realiza un análisis cronológico y temático del cine colombiano; y uno de los ensayos que lo componen se propone como objetivo analizar las producciones colombianas que se han ocupado de representar La Violencia en dos contextos: el rural y el urbano. Así pues, “La construcción fílmica de un discurso sobre La Violencia examina la manera como el cine colombiano ha abordado el periodo histórico conocido como La Violencia, demostrando que el texto fílmico es susceptible de funcionar como suplemento histórico” (Suárez, 2009, p. 24).

Al ser La Violencia uno de los periodos más complejos en la historia del país, los largometrajes que analiza Suarez (2009) se centran en el Bogotazo y en los años posteriores hasta el Frente Nacional.

Suárez (2010) retoma un artículo de Enrique Pulecio Mejía (2000), autor que establece tres periodos para entender y clasificar la violencia en Colombia. El primero corresponde a La Violencia, entendida como enfrentamientos entre conservadores y liberales después del asesinato de Gaitán; el segundo relaciona la violencia de los grupos guerrilleros que surgieron luego del Bogotazo y que tuvieron la revolución cubana como sustento ideológico y, finalmente, el tercer periodo abarca la violencia más reciente resultado del narcotráfico. Esta clasificación temporal llevada a la producción cinematográfica permite evidenciar en los largometrajes producidos sobre La Violencia un imaginario específico.

Al mismo tiempo, Suárez (2010) identifica que gran parte de los largometrajes colombianos coinciden tangencialmente con los cambios políticos y sociales que posibilitaron el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. “Las películas del Nuevo Cine Latinoamericano fueron revolucionarias, explícitamente políticas y apelaban por acabar el subdesarrollo, la pobreza, la opresión, el hambre, la explotación, el analfabetismo, la ignorancia” (López, 1997, citada por Suárez, 2010, p. 48).

Sin embargo, en Colombia, pese a los intentos en producir cine con contenido político y social, ninguno de los largometrajes desafió al Estado; existieron varios cineclubes y círculos de discusión alrededor del tema pero ningún manifiesto que recogiera los puntos de vista y divergencias capaces de evidenciar objetivos políticos a propósito del cine que se estaba produciendo en el país (Suárez, 2010).

Un elemento que condicionó la producción cinematográfica fue la censura por parte del Estado. Suárez (2010) afirma que los medios de comunicación tenían la obligación de no afectar negativamente la imagen del país con producciones culturales que discutieran la imagen exportable de la nación.

Las producciones cinematográficas seleccionadas por Suárez (2010) para analizar La Violencia fueron: *El río de las tumbas*, *En la tormenta*, *Cóndores no entierran todos los días* y *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983).

En ellas se pueden reconocer una serie de elementos que constituyen un imaginario simbólico de La Violencia que, en sus discusiones sobre este sangriento periodo

colombiano, María Victoria Uribe describe como la aplicación de técnicas del terror y el uso de procedimientos semánticos que convierten a las personas en cuerpos consumibles y destructibles (Uribe, 2004, citada por Suárez, 2010, p. 49).

Suárez (2010) afirma que a pesar de los intentos de los productores y directores por consolidar una estética propia capaz de ilustrar el imaginario sobre La Violencia, otras problemáticas como el narcotráfico no lo hicieron posible. Por su parte, Cristancho (2014) afirma que es necesario entender la imagen como acontecimiento visual, como un texto que permite diferentes maneras de ver y ser visto y que representa lo ético, lo político y lo social como parte de la construcción de imagen.

Por su parte, la investigación realizada por Cristancho (2014) sobre el cine colombiano del siglo XX y la oposición política resalta en uno de sus apartados la violencia bipartidista y hace referencia a La Violencia como un periodo histórico lleno de influencias moralistas que enfatizaron la barbarie y la irracionalidad de lo ocurrido, ocultando en el fondo las problemáticas no resueltas del pueblo colombiano (Cristancho, 2014). Así mismo, la investigación destaca el tema de la censura del cine como un verdadero problema para el avance en la producción cinematográfica del país y asigna a la iglesia el papel fundamental en dicha censura.

Progresivamente se hace alusión a la evolución del cine vista desde la oposición política y las tensiones que surgían a lo largo de la historia colombiana. Hacia la década de 1960 aparecieron filmes que abordaron el conflicto bipartidista. Sin ir más lejos, la película *El hermano Caín* (López, 1962) fue censurada por temor a que generara nuevos brotes de violencia. *El hermano Caín*), se convirtió en el primer largometraje rechazado y censurado por la Junta de Censura creada con ley 83 de 1946 – 1947 apelando a motivos de orden público.

Otro trabajo de especial interés es el de Martínez (1978) quien presenta algunas entrevistas posteriores, el guionista Olario Navarrete hace referencia a la violencia como una temática cinematográfica necesaria para dar testimonio de la realidad del país; la mayoría de las escenas se basaron en testimonios de personas que fueron testigos presenciales de los hechos, sin embargo “La película no es un 'yo acuso', no ataca, no

defiende, solamente plantea la tragedia, invocando el divino 'no matarás'" (Martínez, 1978, p. 277).

En la misma entrevista, el director de la película Mario López (1962) afirma que tuvo la oportunidad de escuchar múltiples relatos de víctimas, quienes bajo gravedad de juramento expusieron los hechos que, según el director, no pudieron ser descritos en la película (Martínez, 1978). Lamentablemente no se conserva ninguna copia de este largometraje.

Para 1978 y hasta 1993 la compañía para el fomento cinematográfico Focine se encargó de la promoción, diseño y producción del cine en el país a través de un fondo para otorgar créditos a los productores de cine. Entre los films financiados por esta entidad del Estado se encuentra *Canaguaro* (Kuzmanich, 1981), película que “construyó audiovisualmente la experiencia de los guerrilleros liberales de los años cincuenta, enmarcándola en El Bogotazo, en el ideario liberal gaitanista y desde las aristas de defensa frente a la persecución política y de lucha por la tierra” (Cristancho, 2014, p. 55).

Por la misma línea de producción surgieron largometrajes como *Cóndores no entierran todos los días* considerado pieza clave para la consolidación de la industria fílmica en el país; *La virgen y el fotógrafo* (Sánchez, 1983) criticada porque “No hay historia, hay solo un esbozo, el fantasma de una historia” (Álvarez, 1988); y *Caín* (Nieto, 1984), que tan solo logró mantenerse en cartelera por siete días a pesar de ser una película potencialmente comercial (Semana, 1984). Tres largometrajes que dan cuenta de La Violencia y recrean lo ocurrido durante este periodo.

Sin embargo y a pesar de la variedad de producciones cinematográficas en diferentes géneros, el público colombiano respondió como se esperaba y muchos de los largometrajes financiados no fueron respaldados en taquilla. “FOCINE nunca solventó el problema de la difusión y la circulación, se burocratizó y se descapitalizó porque los exhibidores no pagaban los aportes que debían realizar” (Cristancho, 2014, p. 57).

Por otra parte, es importante señalar que esta investigación continúa la línea trazada por Cristancho (2013) en su tesis doctoral sobre memoria, oposición y subjetivación política. En ella, lo político en clave cultural y lo cultural en clave política permitió dar

respuesta a las formas “como se han asumido y construido las maneras de concebir la oposición política, en los modos como se ven, se miran, se sonorizan y se escuchan los grupos políticos de oposición en el cine argentino y colombiano” (p. 116).

Luego de un profundo análisis de las producciones cinematográficas seleccionadas por cada país se establecen las perspectivas sobre la memoria, el cine, la oposición y la subjetivación política así como los regímenes audiovisuales que marcan el trabajo de investigación. Como conclusión se asume el cine como objeto de estudio audiovisual, como fuente documental del saber histórico y sociológico, lo cual permitió caracterizar las memorias de los grupos políticos de oposición y la subjetivación política en el cine argentino y colombiano (Cristancho, 2013).

Un estudio más reciente sobre el cine y La Violencia es el titulado “Recuerdos y suturas en Colombia: regímenes de audiovisualidad sobre Jorge Eliécer Gaitán” de Cristancho (2016). En este artículo de investigación, el autor expone la categoría regímenes de audiovisualidad y la forma como se convierte en objeto de estudio para el cine. Así mismo, analiza la figura de Jorge Eliécer Gaitán a la luz de esta categoría.

Cristancho (2016) destaca la fecha del Bogotazo como elemento central en los imaginarios y la memoria colectiva nacional, ya que, después de 63 años, el 9 de abril se proclamó en Colombia, según la Ley 1448 de 2011 como el día nacional de la memoria. Así mismo, también se destaca el paso del tiempo frente a la aparición del largometraje *Roa* (2013); a pesar de contar con material audiovisual de lo sucedido antes, durante y después del Bogotazo, “curiosamente tendrían que pasar casi 40 años para que el cine colombiano asumiera de manera explícita esas problemáticas, atravesado por los avatares y precariedades de la industria cinematográfica nacional” (Cristancho, 2016, p. 119).

Finalmente, se puede concluir que La Violencia se corresponde con el periodo histórico de las confrontaciones bipartidistas entre los partidos liberal y conservador, lo que llevó al país a sumirse en lo que podría considerarse una guerra civil. La Violencia trajo consigo el enfrentamiento entre campesinos, vecinos y amigos que, bajo el estigma de su partido y la contradicción que esto implicaba se fueron exterminando unos a otros.

Gracias al análisis de cada film se evidencian las diferentes miradas y presentaciones de La Violencia a través del discurso cinematográfico en este periodo específico. Así mismo, el análisis permite extraer conclusiones de cómo el cine es una representación de la cultura colombiana que trasciende los espacios de formación. Al entender la educación más allá de los espacios escolares, el cine se convierte en un referente de obligada consulta para comprender formas culturales en relación con la educación.

Es importante destacar que, los estudios previamente enunciados han abordado algunas categorías de análisis relacionadas con La Violencia, los motivos en el cine y el discurso fílmico que se constituye sobre este periodo de la historia colombiana. Sin embargo, esta investigación se centra en la cultura política expresada en la filmografía sobre La Violencia, haciendo énfasis en las formas de ver y mostrar los partidos políticos y la participación política. En este sentido, como se ha señalado previamente, el aporte del estudio de la cultura política a la educación se centra en la forma de comprender cómo se han dado esos procesos y cómo, a partir de ellos se pueden construir nuevas formas de cultura política en una sociedad teóricamente más democrática y participativa.

Es decir, entender las formas de ver y presentar la participación política y los partidos políticos en La Violencia permite entrevelar las formas actuales de ser y estar con respecto a estas categorías y trascender, más allá de la escuela en la reconstrucción de nuevas formas de participación política al interior de nuestra sociedad.

En el siguiente capítulo, se inicia el análisis de la filmografía seleccionada, a la luz de las formas de ver y representar las categorías de análisis seleccionadas: La Violencia, los partidos políticos y la participación política. Implícitamente aparecen algunos sujetos sociales que son transversales a la filmografía analizada y es por ellos que se titula esta investigación.

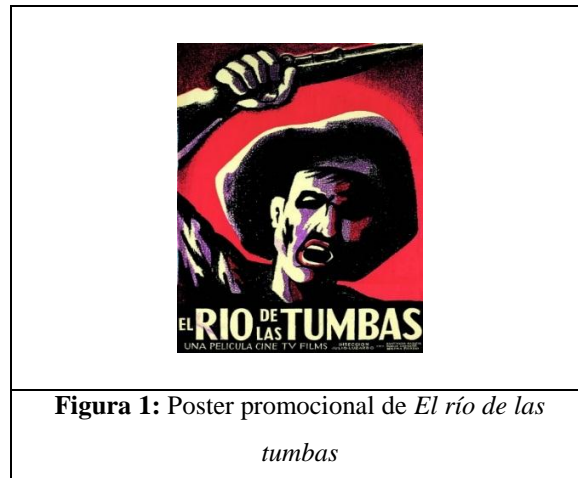
### CAPÍTULO 3: LA VIOLENCIA Y LA DESIDIA DE UN PUEBLO

Luego de aclarar el contexto de La Violencia, el periodo elegido para la selección de los films y las categorías sobre las cuales se realizó el análisis, se encuentra la primera película realizada sobre La Violencia de la cual se conserva registro; es importante recordar que la historia del cine refiere el largometraje *El hermano Caín* (1962) de Mario López como el primer largometraje sobre el tema en cuestión, pero esta cinta fue censurada y lamentablemente no se conserva registro alguno.

*El río de las tumbas* fue dirigida por Julio Luzardo, nacido en Bogotá en 1938, estudió cine en la Universidad de California y empezó su trabajo como cineasta al regresar a Colombia en 1960.

Luzardo realizó varios documentales, cortometrajes, medimetrajes y largometrajes para diferentes organizaciones estatales. Entre ellos se destacan: *Tres Cuentos Colombianos* (1963), conformados por los medimetrajes *Tiempo de sequía* (1961), historia de una familia que en tiempos de aridez se ve obligada a emplear su perro como fuente de alimento; *La sarda* (1962), un pescador y su hijo que entran en conflicto con la comunidad negra por emplear dinamita para su oficio; y el cuento *El zorrero* (1962) que presenta la vida de un hombre que vive de manejar una carreta tirada por un caballo y los múltiples lugares que recorre en su diaria labor (Proimágenes Colombia, 2017).

Así mismo, Martínez (1978) destaca los documentales *Ciudad Valerosa* (1961), financiado por la Colombian Petroleum Company; *Frutos de la Reforma, Irrigando Progreso, Palma Africana y Tolima I* (1963) financiados por el Incora; y en 1964 señala el lanzamiento del largometraje *El Río de las Tumbas*, donde figura como guionista, director y montajista.



**Figura 1:** Poster promocional de *El río de las tumbas*

En entrevista referenciada por Hernando Martínez (1978) Luzardo afirma que sus primeras películas fueron elaboradas sin pensar en el público; las hizo por gusto personal tratando de evitar caer en cuñas publicitarias. “En *Tres Cuentos Colombianos* el público participó, la vio con respeto mientras que en *El Río de las tumbas* estuvo frío, apático, callado y eso molesta” (Martínez, 1978, p. 279).

Luzardo insiste que lo más importante de sus primeros largometrajes fue la creación atmosférica; en *El río de las tumbas* la atmósfera enrarecida se construye a base de situaciones que muestran la desidia de un pueblo, una calma aparente que oculta las tensiones de la violencia. “El cura, el alcalde, los políticos, las reinas de la pitahaya, el bobo, la cantina y las mujeres del campo conforman –en acciones intrascendentes– esa atmósfera que es amenazada por la recurrente aparición de cadáveres en el río y, al final por la presencia de los guerrilleros” (Martínez, 1978, p. 280).

El pueblo en *El río de las tumbas* representa un lugar estancado, donde su alcalde no se ocupa de lo que es importante para el desarrollo de la comunidad, donde sus campesinos son perezosos, no hacen nada y utilizan el tiempo principalmente para descansar, beber, y dormir, actúan displicentemente ante la solicitud de tareas; un pueblo que ante los sucesos inesperados y la aparición de cadáveres permanece inerte: la vida en el pueblo continúa sin mayores contratiempos. “Quise hacer una comedia –afirma Luzardo– porque no me gusta la crítica directa sino la crítica con sátira. Pero no salió ni comedia ni



sátira. La causa del fracaso está en que la frialdad del tratamiento relleva hasta la exageración la caricatura de los personajes” (Martínez, 1978, p. 282).

Sin embargo, a pesar de las críticas recibidas, las dificultades de producción y la falta de un argumento claro, esta película es de gran importancia dentro de la historia fílmica nacional dada la representación que ejecuta de ese periodo histórico concreto.

El lugar específico que se ha reservado para *El Río de las Tumbas* en la cinematografía nacional obedece a que recrea la tensión vivida en las zonas rurales afectadas por La Violencia, pues no existe otro documento fílmico producido en esos años que restituya el ambiente enrarecido de entonces (Suárez, 2009, p. 62).

Respecto al tratamiento que hace la película de La Violencia, se puede afirmar que dicho fenómeno es visto como tópico ajeno y lejano a los habitantes del pueblo, quienes ante la presencia de un cadáver se muestran indolentes y apáticos. La Violencia es casi imperceptible. A pesar de la evidencia, el pueblo pasa por alto la muerte y centra su atención en el Reinado de la Pitahaya; festividad organizada por el Alcalde como obra central de los días de su gobierno.



**Figura 2:** Fotogramas de los habitantes del pueblo en *El río de las tumbas*

Sin embargo, para los personajes Víctor Manuel y Rosa María La Violencia, es una huella profunda, es parte de su pasado y es quizá la causa de su desplazamiento. En el caso concreto de Víctor Manuel, alude a una persecución pasada y a las órdenes recibidas para asesinar a una familia, pese a sus objeciones: “Para qué atacamos a esa gente [...] usted sabe que yo no le tengo miedo a nada, yo peleo con los que pelean pero no mato gente indefensa” (*El río de las tumbas*, 1964, 44:12). Víctor Manuel, en medio de su participación en el grupo guerrillero, presenta una postura ética frente a las acciones que

realiza y a pesar de que la violencia parece querer arrastrarlo e imponerse mediante la presión del comandante o líder: “Usted ya está metido y no se puede salir, ya sabe lo que le pasa a los lobos” (*El río de las tumbas*, 1964, 44:26).

Aunque no se evidencian escenas explícitas de violencia, la película muestra hombres armados que se desplazan en un camión arrojando un cadáver al río. Llama la atención la ausencia de diálogo que permita dilucidar qué está pasando y el porqué de los hechos, asunto que nos permite indicar que en la película “El referente histórico obvio es La Violencia, pero la ambigüedad del espacio borra las menciones de El Bogotazo como eje histórico” (Suárez, 2009, p. 62).

Por otra parte, la película plantea que los hechos de violencia se constituyen como un problema que necesita evadirse a cualquier costo: “Eso no me toca a mí, busque al cura, al cabo o a cualquier otro” (*El río de las tumbas*, 1964, 20:20); tal como lo afirma el Alcalde al enterarse del muerto encontrado en el río. De esta manera se simboliza la indiferencia frente a La Violencia, la indolencia del pueblo (sociedad colombiana) ante la muerte y la inhumanidad de la Violencia. Porque hacer caso omiso de la violencia, es en sí mismo un acto violento. A pesar de encontrar muertos en el río no se toman acciones que favorezcan la protección del pueblo.

El personaje de “El Loco” o “El Borracho” confirma la indolencia y la omisión presente en todo el largometraje. A pesar de escuchar a los hombres del camión hablar sobre los muertos del río, permanece en actitud silenciosa y al día siguiente su vida continúa con normalidad.

Guerrillero 1: Usted tranquilo, no pasa nada.

Guerrillero 2: Maldito río, ¿por qué tuvo que sacar ese muerto a esa orilla?

Guerrillero 1: Que uno haya venido a parar aquí no quiere decir que todos sigan llegando, este otro seguramente lo llevó la corriente bien abajo (*El río de las tumbas*, 1964, 49:53).



**Figura 3:** Fotogramas de *El río de las tumbas*. Testigos sin acción.

Es importante mencionar que Suárez (2009) citando a Luzardo (1981) se refiere a que *En el río de las tumbas* (1964) se busca presentar con la calma aparente del pueblo las tensiones ocultas propias de La Violencia. El director busca un lenguaje adecuado para representar la complejidad de este periodo.

No resulta gratuito, entonces, desglosar las palabras del director “El pueblo es el país, la violencia son los cadáveres que nadie quiere” para entender por qué el testigo central del acto de violencia brutal que marca la narrativa aparece encarnado en un personaje ininteligible y representado como dependiente del alcohol.” (Luzardo, 1981, citado por Suárez, 2009, p. 66).

Otras escenas confirman la desidia con la que se asume La Violencia: El sargento empujando un nuevo cadáver hacia la corriente del río, “para el alcalde del otro pueblo” (*El río de las tumbas*, 1964, 52:20). Indolencia ante la muerte, no querer ver el rostro del cadáver representa no querer ver La Violencia como fenómeno global, evitando las molestias y trabajos que un nuevo muerto pueda ocasionar. “¿Otro muerto? Si me daña las fiestas con otro muerto lo hago meter a la cárcel” (*El río de las tumbas*, 1964, 1:17:34)

Igualmente, en la escena donde el acompañante del candidato a la cámara dialoga con el Dr. Reyes sobre los resultados de la investigación del cadáver del río se hace referencia a la impunidad de los delitos:

Político: ¿La investigación? Me han dicho que realizó usted una labor brillantísima.

Investigador: Un caso muy complicado, solo indicios. Estoy seguro que se trata de un asesinato.

Político: ¿Un asesinato en un pueblo alegre y tranquilo como este? Yo me inclinaría por el suicidio, doctor.

Investigador: Una hipótesis bastante respetable; sin embargo, tenía las manos atadas.

Político: No olvide que lo trajo el río, eso no tiene nada que ver con este pueblo.

Investigador: Pero es un crimen y no puede quedar impune.

Político: Mi querido doctor Reyes, hay demasiados crímenes impunes. (*El río de las tumbas*, 1964, 1:22:03)

En este sentido, La Violencia es mostrada como ausencia de justicia y responsabilidad por parte del Estado ante los delitos que se cometen. Un político queriendo ocultar los hechos ocurridos en el pueblo y justificando la impunidad muestra claramente la ausencia del Estado en las regiones rurales del país. Es mejor hacer caso omiso a la aparición de cadáveres que participar activamente. Una crítica mordaz a la inoperancia del Estado y sus representantes para enfrentar La Violencia.

La hice con la conciencia de que lo que quería era mostrar el país. Por eso el pueblito, el reinado de belleza, el político, el policía, la indiferencia. El pueblo es el país, la violencia son los cadáveres que nadie quiere. Pero con base del humor, precisamente para mostrar más la ridiculez del país y todo” (Suárez, 2008, p. 93).

La participación política presente en *El río de las tumbas* se evidencia en el reinado de la pitahaya, el culto en la iglesia, la manifestación en la plaza pública y la visita del candidato a la Cámara. Estas actividades son claramente políticas y representan cómo algunos personajes ganan espacio de participación.

En efecto, el reinado de la pitahaya es una práctica que presenta la participación política ya que con éste, el alcalde busca entretener al pueblo y dar una buena imagen ante la visita de un político importante de la región. El reinado permite el acercamiento entre políticos, así como el acercamiento entre el alcalde y los habitantes de la región, convirtiéndose en un pretexto para agrupar a los habitantes y representar un pueblo tranquilo y feliz. Y a pesar de la oposición del cura (opositor claro de esta actividad

haciendo un símil entre el reinado y la política y crítica) cuatro señoritas se postulan como candidatas al reinado.

Al mismo tiempo, el culto en la iglesia también muestra la participación política de los habitantes del pueblo. Al asistir a la iglesia y escuchar los sermones y críticas del cura frente a las acciones del alcalde, el cura pretender incidir y contener la movilización de los campesinos en el reinado de la pitahaya. La figura del cura refleja oposición directa a la llegada del nuevo alcalde y las acciones propuestas en tan solo ocho días de gobierno. El cura manifiesta abiertamente su rechazo mediante sermones:

Más le vale malo conocido que bueno por conocer, eso sí es sabio. El alcalde que teníamos era malo, como todos los alcaldes, pero ya le conocíamos todos sus resabios [...] ¿Qué pasa ahora? Que tenemos nuevo alcalde y peor, por culpa de ustedes que se empeñaron en cambiarlo, recuerden que yo me opuse de modo que chupen ahora las consecuencias del nuevo alcalde (*El río de las tumbas*, 1964, 21:23).

En este sentido, la película evidencia una constante rivalidad entre alcalde y cura por el poder político y la incidencia en los habitantes del pueblo. Las diferencias entre el cura, que representa la iglesia y el alcalde que representa el gobierno, nacen en los prejuicios que sostiene el cura. Para el cura existe un *deber ser* del alcalde que no se cumple, así como unas acciones que no se llevan a cabo.

La comparación que hace el cura del reinado y la política dejan entrever que esta última es vista como un circo, un alboroto, donde los candidatos consiguen ser electos con bailes, fiestas, pregones, retratos pero sin obras. Así mismo, el sermón del cura frente al reinado se percibe una posición machista frente a las señoritas que participan en el reinado de la pitahaya. Para el cura es más importante hacer respetar la pitahaya como fruta representativa de la región que a las candidatas que participan en el reinado. Así se refiere el cura en *El río de las tumbas* (1964):

El nuevo alcalde solo ha pensado en alborotar al pueblo con ese tal reinado de la pitahaya, si hubiera pensado en otra fruta hasta tal vez yo lo hubiera ayudado, pero pensó en la pitahaya, que es la fruta representativa de este pueblo y de esta región y

eso sí que no lo tolero yo. Me opongo a que se falte al respeto a la pitahaya así como me opongo a que se siga con el alboroto en este pueblo con las jovencitas en edad de merecer tiradas a la calle, poniendo cintas y retratos y de baile en baile, etcétera, pregonando su candidatura como si fueron políticos (23:22).

Sin embargo y pese a todas las objeciones el reinado es recibido con beneplácito por la población mediante la participación activa y entusiasta. El reinado es también un modo de situarse en el ámbito político ya que permite controlar y distraer la atención de los habitantes para que no reparen en la inoperancia del alcalde, en los cadáveres hallados en el río ni en la incursión de personas extrañas en el pueblo.

Otro ejemplo de participación política se evidencia en el recibimiento y posterior acompañamiento a la manifestación del representante a la Cámara. Durante esta actividad se realizó un desfile, con banda municipal, un discurso lleno de arengas y aplausos y el llamado al pueblo a la cedulación para votar. Todo previamente planeado y organizado por el alcalde y el secretario, quienes, utilizando los altoparlantes instan a los habitantes a participar:

Se recuerda a toda la población que mañana llegará a la estación el doctor Ignacio María Díaz T. honorable candidato a la Cámara quien nos representará patrióticamente en la capital de la república en todos los intereses del pueblo local. Se solicita la mayor alegría y compostura con el candidato. Firmado: el alcalde. Patria, alegría y compostura son los lemas del municipio, recuérdenlo bien (*El río de las tumbas*, 1964, 57:29).

Frente a estas formas de participación política llama la atención que son mostradas en el pasado pero vividas en el presente. Con el pasar de los años, este tipo de manifestaciones aún se presentan como prácticas políticas “amañadas” en los diferentes partidos; muy relacionadas con la época de comicios electorales. Hoy día, cuando un político importante visita una región municipal o rural, se realiza un despliegue de actividades que buscan favorecer la imagen del lugar y el sentido de proximidad o cercanía hacia el voto por ese político.

Dentro de estas prácticas políticas cabe mencionar también la negociación de cargos oficiales, los fuertes vínculos entre gobernantes y candidatos, las atenciones del pueblo a los políticos y la aparente superioridad de los mismos. Lo anterior se refleja, regresando a la película en la escena correspondiente al baile de coronación: el alcalde manifiesta su deseo por el cargo de la jefatura, al secretario se le ilusiona con un cargo más alto y se le asegura al acompañante del candidato que puede contar con los votos del pueblo.

Frente a lo anterior, Suárez (2010) asegura que no existen diálogos concretos en torno a denuncias políticas y que el único evento que se puede destacar como de desobediencia social es el sabotaje que hace el loco al discurso pronunciado por el candidato a la cámara.

El público le da la espalda al alcalde y al sacerdote y se dispone a celebrar el reinado de la pitahaya, ignorando la presencia de los políticos. Sin embargo, ese gesto no es un elemento gratuito, pues trae a la escena una obligatoriedad o una imperturbabilidad de la mirada que recorre tanto las discusiones sobre La Violencia como tal, las otras manifestaciones de violencia así como sus representaciones culturales (Suárez, 2010, p. 50).



**Figura 4:** Partición política en *El río de las tumbas* (Luzardo, 1964).

Llama la atención el papel politizado del cura y el fuerte lazo que se evidencia entre la iglesia y los partidos políticos; en este caso en clara oposición al alcalde. En varias escenas, el cura y el alcalde cruzan miradas y prefieren darse la espalda sin mediar palabra. Otro ejemplo tiene lugar cuando el cura se opone al entierro del cadáver hallado en el río; se está planteando un desafío a la autoridad política del alcalde; una clara lucha de poderes. Así se da el diálogo entre el sargento y el cura respecto a esta situación:

Cura: ¡Ahí no! ¡Oiga! ahí no se puede enterrar.

Sargento: Pero son órdenes del alcalde.

Cura: No importa, él mandará allá pero en el cementerio mando yo.

Sargento: Pero es un muerto y apesta.

Cura: Sí. Y ya sé de qué murió, un ahogado sin sacramentos. Esos no van al cielo y tampoco vienen a la tierra bendita del cementerio.

Sargento: Pero hay que enterrarlo.

Cura: Aquí no. (*El río de las tumbas*, 1964, 38:09).

Esta lucha de poderes políticos y eclesiásticos es ilustrada en varias escenas adicionales: el cura le paga a unos niños para que arranquen afiches del político en cuestión; el mismo cura se burla del alcalde y de su solicitud de mostrar alegría durante la visita del candidato; ya en pleno desfile, el cura cierra la iglesia y hace sonar las campanas en actitud desafiante; permitiendo deducir que la rivalidad existente ambos poderes puede tener motivaciones políticas.

Así mismo, el candidato que llega de la capital, menciona en su discurso elementos del contexto religioso pero sin hacer referencia explícita a la iglesia, lo cual deja entrever alguna diferencia o reserva para con la iglesia. “Así como dijo ese gran filósofo de la antigüedad de cuyo nombre no quiero acordarme amaos los unos a los otros así yo os ordeno cedulaos los unos a los otros” (*El río de las tumbas*, 1964, 1:14:00).

Por otra parte, el discurso expresado por el candidato tiene connotaciones sociales bastante llamativas al comparar su condición social con la de los habitantes presentes en la plaza: “Somos pues de la misma familia, del mismo barro fecundo, soy como ustedes, por eso vengo a vosotros como lo que soy, un campesino que ofrece la redención para su gente y que va a cumplir las promesas porque no hacerlo sería como si se burlara de sí mismo” (*El río de las tumbas*, 1964, 1:11:32).

Con estos discursos de tinte populista, el candidato pretende ganar adeptos y votos para las elecciones que se avecinan: trata de empatizar con la población al asumirse como



hijo y nieto de campesinos, busca ganarse la confianza de los electores, aunque estos estén más pendientes del reinado. El discurso continúa:

Desde luego no tengo ambiciones personales [...] y todos ustedes son testigos de que no tengo aspiraciones electorales; pero si para conseguir la justicia que necesitamos y pedimos es preciso que yo siga siendo vuestro vocero y vuelva al congreso, me sacrificaré con gusto e iré a la cámara todas las veces que sea preciso (*El río de las tumbas*, 1964, 1:12:37).

El candidato se muestra como un mártir a quien le cuesta ser representante del pueblo; y el supuesto sacrificio al que hace referencia no es más que manipulación. Se habla de justicia, pero en escenas posteriores el acompañante del político retoma la impunidad latente en el país.

A pesar de ser *El río de las tumbas* fue uno de los primeros largometrajes que encararon La Violencia, dicha película no muestra explícitamente a los sujetos sociales y actores activos del conflicto; no hace referencia a conservadores ni a liberales; a lo sumo se hace una breve alusión a los grupos guerrilleros del llano que hicieron parte de la historia violenta de Colombia durante esta época: “Desde *El río de las tumbas* hay una veta clara de acercamiento fílmico a la larga presencia y al impacto de los grupos subversivos en Colombia que hace trivial el problema y que no resulta de minuciosas investigaciones históricas y no propone revisiones críticas” (Suárez, 2009, p. 64).

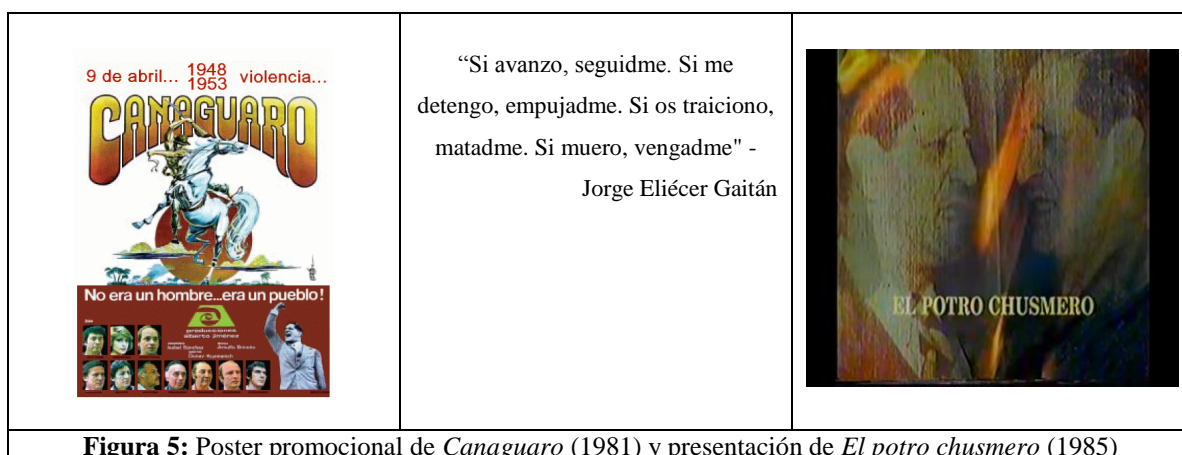
En síntesis, *El río de las tumbas* es un film que representa La Violencia desde la desidia de un pueblo indolente y apático ante la presencia de cadáveres en el río; es la historia de un guerrillero que busca rehacer su vida pero La Violencia lo persigue hasta cobrar su vida; es la representación de la lucha por el poder entre un cura y el alcalde, donde al final gana el pueblo haciendo su voluntad; a pesar de la oposición del cura al reinado de la pitahaya este es llevado a cabo, a pesar de los llamados del alcalde a la disposición para el desfile y recibimiento del candidato, su discurso es sabotado e ignorado; La Violencia latente pero no explícita; es el Estado lejano y ajeno a lo rural.

A continuación se encuentran dos producciones cinematográficas, que, en contraste con la desidia del *El Río de las tumbas* simbolizan la forma como se organizaron los campesinos liberales para defenderse de atropellos y vejaciones. La Violencia será presentada de manera diferente; sin embargo, coincide con *El río de las tumbas* en la evocación de recuerdos de cada uno de los protagonistas.

## CAPITULO 4: LAS GUERRILLAS LIBERALES EN EL CINE

En el anterior capítulo se abordó La Violencia como atmósfera silenciosa y soterrada desde un filme producido en la década del 60. Un largometraje a blanco y negro que muestra la desidia y la abulia. Cadáveres en el río, guerrilleros llaneros, políticos y el cura son opacados por el principal interés de los habitantes: el reinado de la pitahaya.

En este capítulo, se estudiarán películas que presentan La Violencia desde la perspectiva de las guerrillas liberales, conocidas también como “la chusma”. Las películas analizadas evidencian lo sucedido en los llanos orientales y áreas rurales del país donde los guerrilleros fueron perseguidos por la policía del gobierno luego del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán.



El alzamiento en armas se da, en parte, como venganza por los crueles actos cometidos por los chulavitas<sup>2</sup>, de los que fueron víctimas los guerrilleros liberales, sus familias, sus pueblos.

Los films *Canaguaro* del director Dunav Kuzmanich y *El potro chusmero* (1985) de Luis Alfredo Sánchez muestran una de las primeras aproximaciones a la representación de las guerrillas liberales, inicialmente denominados “chusmeros”.

<sup>2</sup> Los Chulavitas: era uno de los términos despectivos con el que se designaba a los policías de filiación conservadora durante La Violencia. Esta voz tiene origen en la vereda del mismo nombre que se localiza al norte de Boyacá (Uribe, 2004, p. 144).

Los “chusmeros” se convirtieron en una alternativa de lucha al margen de la ley para combatir los atropellos de los cuales eran víctimas los campesinos liberales por parte de la policía “chulavita”.

El término chusmero es propio de La Violencia y hace referencia a las personas pertenecientes a “la chusma”. “En general, son individuos violentos que obran al impulso de las pasiones políticas. Fue utilizada por los conservadores para referirse a los guerrilleros comunistas y liberales durante La Violencia” (Uribe, 2004, p. 145).

Así mismo, González (1968) citado por Yie Garzón (2011) aclara que finalizada la década de 1950, el término “chusmero” comenzó a ser asociado con las guerrillas de izquierda comunista; sin embargo, antes de esta fecha, la chusma era vista como las autodefensas liberales.

#### **4.1 *Canaguaro* (Dunav Kuzmanich, 1981)**

*Canaguaro* fue rodada en el departamento del Tolima (Honda) y su estreno se realizó en 1981 en el marco del 21° Festival Internacional de Cine de Cartagena. Por su parte, *El potro chusmero* tuvo lugar en el departamento del Meta, un espacio propicio por sus condiciones físicas y naturales para recrear el ambiente de La Violencia. Su estreno fue en 1985.

Dunav Kuzmanich, en una entrevista realizada para Focine, afirmó que deseaba realizar una película esencialmente colombiana y encontró en La Violencia una constante de la historia nacional, un periodo ampliamente documentado. “Gran parte de la literatura colombiana, por lo menos la buena, fundamentalmente está alrededor del tema de la violencia, o sea que era muy fácil documentarse, recoger antecedentes y tener una visión profunda del tema” (Kuzmanich, 1981).

Por su parte, Suárez (2009) afirma que el largometraje de Kuzmanich pretende hacer una reconstrucción histórica de lo que significó para el país el asentamiento de grupos guerrilleros separados del partido liberal y que dividieron geográfica y políticamente al país.

La película *Canaguaro* inicia con imágenes de los hechos ocurridos el 9 de abril de 1948. Una voz en *off* describe lo que ocurre en la capital durante el Bogotazo y alude a La

Violencia que venía gestándose previamente en los campos colombianos. Esta introducción también hace referencia al caos político que vive el país y la lucha que se empieza a dar en los llanos orientales como una forma frenar los atropellos y la muerte de campesinos. “Un narrador en off (...) anticipa que ésta será la historia de uno de los grupos que se resistieron a enlistarse en una de las bandas sangrientas de La Violencia” (Suárez, 2009, p. 76).

Ante este evento, los campesinos se reunían a la espera de las órdenes del partido; en *Canaguaro* un grupo de pobladores llaneros se refiere a los hechos del 9 de abril de la siguiente manera:

Campesino 1: Muchachos les tengo malas noticias: ¡Mataron a Gaitán!

Campesino 2: ¿Y cómo fue eso? (Se descubre la cabeza en señal de respeto)

Campesino 1: Frente al café Gato Negro, le dieron plomo. En Bogotá se ha desatado una guerra muy cruel, están matando mucha gente, están quemando los tranvías, están quemando las iglesias, están saqueando el comercio, mucho problema. Incluso la directiva dice que lo mismo puede suceder en todo el país.

Campesino 2: Y que nos manda decir la directiva del partido de nosotros.

Campesino 1: A ustedes la directiva les manda decir que estén muy atentos y que tengan mucho cuidado por lo que puede suceder y por el momento nada más (*Canaguaro*, 1981, 10:09).

Nuevamente, La Violencia operando como marco de referencia. Durante este periodo se dieron un gran número de asesinatos y masacres de campesinos liberales y conservadores, lo cual conllevó a que algunos de ellos, principalmente liberales, se alzaran en armas y tomaran justicia por sus propias manos. Este alzamiento se dio inicialmente en los llanos orientales, un corredor rural que comunica el centro con el oriente del país.

Las características particulares de La Violencia en los Llanos Orientales (donde se le llamaba “guerra”), el liderazgo de Guadalupe Salcedo en la zona y el acecho de los chulavitas, ubica la narrativa dentro de un contexto histórico específico (el surgimiento de los grupos guerrilleros en los Llanos) (Suárez, 2009, p. 77).

*Canaguaro* cuenta la historia de un personaje, de un pueblo, de un guerrillero; es una representación de cómo fueron vistos los campesinos liberales que se alzaron en armas para defender a sus familias, a sus fincas y a su partido político.

Durante el desarrollo de la película, la violencia, la guerra y todas las acciones que implica son justificadas por la necesidad de exterminar al enemigo. Los chulavitas (policía conservadora) veían en las guerrillas liberales enemigos del gobierno, enemigos del poder económico, enemigos de Dios. Por su parte, los guerrilleros liberales veían en los chulavitas a aquellos que habían acabado con su familia, con su finca, con sus propiedades y los habían desplazado a la marginalidad. De hecho, los recuerdos de los hechos violentos y la memoria colectiva de las familias son fundamentales para la película. Uno de los primeros recuerdos que se evocan en *Canaguaro* es el de la destrucción del pueblo de Antonio, uno de los guerrilleros de confianza del comandante Santos que acompañaba a Canaguaro en la misión encomendada.

Antonio estaba preocupado por la presencia del culebrero en la reunión del comandante y el Dr. Vargas (del directorio liberal) Recuerda que con la llegada del culebrero su pueblo fue quemado. Al fondo se observa un grupo de hombres a caballo, armados, con antorchas y llevando una cruz de madera. Los hombres queman las casas del pueblo y desalojan a sus habitantes. Esta escena llama la atención porque mientras suceden los actos violentos se escucha el cántico religioso “Reine Jesús por siempre, reine su corazón, en nuestra patria en nuestro suelo es de María la nación” (*Canaguaro*, 1981, 11:29).

Este estribillo corresponde a la canción Cristo Rey, un himno de la religión católica, por lo que se puede inferir el ataque ha sido orquestado por conservadores defensores de la iglesia. Es posible deducir esto dado el rol que ha ejercido el partido conservador históricamente como defensor de la iglesia católica; sin embargo, esto no quiere decir que los liberales no sean católicos, a pesar de que se les acusaba de ateos y comunistas.

Así mismo, el llevar la cruz que hace parte de una simbología religiosa que es defendida por el partido conservador y justifica, en nombre de la misma religión, los hechos violentos cometidos. “Para los campesinos conservadores, lo político y lo religioso estaban

íntimamente ligados y esa ligazón se materializaba en un color específico, el azul. Azul era el color de la virgen de la Inmaculada Concepción” (Uribe, 2004, p. 61).

En ese contexto Canaguaro afirma que “Cosas como las que me contó Antonio no eran novedad para mí. Así empezó y así creció y así siguió la violencia y por eso andábamos todos en lo que andábamos” (Canaguaro, 1981, 12:45).



**Figura 6:** Fotogramas de los recuerdos de Antonio y Canaguaro en *Canaguaro* (1981)

Los recuerdos de Antonio también evocan los recuerdos en Canaguaro; su familia fue víctima de la policía chulavita, su padre fue asesinado, su madre y hermana violadas y su casa incinerada. El motivo fue el hallazgo de un panfleto con el mensaje de “únase a la revolución” y la negativa a vender su finca a un conservador.

Ese cúmulo de recuerdos constituye las historias de vida de los personajes del film, marcadas por el terror, la persecución, los actos violentos y vandálicos, la eliminación del otro y el poder a todo costo. Sin embargo, es importante aclarar que no todos los campesinos liberales de las zonas afectadas por La Violencia se alzaron en armas; “a partir de la muerte violenta de sus familiares y el posterior abandono de sus parcelas inducido por el terror, sólo algunos individuos se vieron abocados a vengar a sus parientes muertos y a llevar una vida trashumante” (Uribe, 2004, p. 46).

Contrario a la percepción de Canaguaro y sus compañeros de camino, está la percepción de un grupo de campesinos conservadores que, por cuestiones del azar, brindan hospedaje a Canaguaro y a Antonio. Para los conservadores, fieles a la iglesia y a los ritos católicos (rezar el rosario al Sagrado Corazón de Jesús), los grupos alzados en armas son chusmeros y por ello deben denunciarse ante la policía.

Estas denuncias son entendidas con la figura del sapo, individuo que aprovecha determinadas situaciones para conseguir favores de copartidarios y opositores. “A lo largo del periodo de La Violencia, el sapo se interpuso entre amigos y enemigos, desempeñando un papel mortífero y aún hoy en día continúa teniendo gran importancia simbólica en las prácticas de exterminio en Colombia” (Uribe, 2004, p. 51). Sin embargo, así como Canaguaro y su gente encuentran a su paso detractores, también encuentran apoyo y respaldo en otros campesinos también víctimas de la policía chulavita.

Además de estas formas de presentar y asumir La Violencia, *Canaguaro* muestra pobreza, destrucción y desolación: mujeres viudas, hijos huérfanos, fincas deshabitadas, hurtos, violaciones, entre muchos otros vejámenes. La historia de Antonio, Canaguaro y Gabriela (personajes principales del largometraje) además de encarnar lo anteriormente descrito, entrelazan sus historias de vida con la búsqueda de armas para una última y gran confrontación con el gobierno; la venganza de todos los atropellos perpetrados en su contra. Para Canaguaro, los recuerdos tormentosos lo llevan a pensar que tiene deudas que deben saldarse; los chulavitas deben pagar. “Esa noche, enredados en la telaraña del canto del cantor, los chulavitas nos pagaron un rosario de muertes y atropellos” (*Canaguaro*, 1981, 29:55) como forma de justificar sus actos violentos.

*Canaguaro*, de otra parte, permite analizar un nuevo elemento ausente en las anteriores películas analizadas: la financiación de la guerra. En la película se menciona una contribución o impuesto que debe pagarse para movilizar el ganado por el llano. Cuando Canaguaro se encuentra con unos arrieros solicita el salvoconducto del ganado y el recibo de pago de la contribución, pero el dueño del ganado es un copartidario que no ha pagado, a lo que Canaguaro responde: “¡Cómo que no necesita recibo de pago de ningún impuesto! Aquí hasta los animales de Dios padre pagan impuesto” (*Canaguaro*, 1981, 35:36). El pago de la contribución como una forma de presionar a los ganaderos para apoyar el comando.

Es importante aclarar que durante La Violencia, una de las principales actividades económicas en llanos orientales fue la comercialización de ganado. Por eso en esta situación se puede ver el antecedente de una práctica que han tenido las guerrillas hasta los grupos guerrilleros (FARC y ELN) a los grandes ganaderos, a cambio de no tocar el ganado o asesinar a los dueños.



Otra forma importante de ver La Violencia es la que se refiere a los niños. Cuando Canaguaro llega al pueblo de Méndez es recibido por mujeres y niños, estos últimos están siendo instruidos por un personaje ininteligible con armas de palo. Este personaje tiene algunas similitudes con el bobo de la película *El río de las tumbas* (1964) ya que no habla claramente y su apariencia física es descuidada. Por su parte, “El profe”, uno de los compañeros de Canaguaro, se acerca a los niños para preguntarles por cosas que les había enseñado previamente; lo que implica que en algún momento de su historia vital ‘el profe’ abandonó la escuela para unirse a la lucha, aunque su deseo de volver a enseñar permanece latente.

Una habitante de Méndez expresa conmoción al ver a ‘el profe’ en ese rol de lucha y manifiesta cierta tristeza por no tener quien enseñe las vocales a los niños. “Ya habrá tiempo mi sía Carmen, pero primero hay que cambiar esta vaina o sino para qué carajos sirve lo que yo enseñé”. (*Canaguaro*, 1981, 41:32). Esta afirmación de ‘el profe’ refleja su ética como maestro: sus enseñanzas deben trascender más allá de los niños y la escuela, deben reflejarse en un proyecto de país. Posteriormente, un joven le manifiesta a Canaguaro su deseo de acompañarlos en el recorrido; a pesar de su juventud, es consiente que la llegada de los chulavitas al pueblo traerá consecuencias negativas y no quiere quedarse sin hacer nada.



**Figura 7:** El Sapo, cobro de la contribución y el Profe en *Canaguaro* (1981)

En este contexto de Méndez aparece Gabriela, una joven víctima de abuso sexual por parte de un sargento chulavita. Luego de convertirse en prostituta y reencontrarse con su victimario, consuma su venganza en el burdel donde trabaja. Luego de cometer el asesinato del sargento, Gabriela encuentra en las guerrillas una alternativa de vida para dejar la prostitución y protegerse de los chulavitas.

Gabriela y Yolima (acompañante de los Hermanos Lesina en el recorrido) expresan el rol de la mujer en el contexto de La Violencia. A pesar de existir una posición machista frente a ellas (los Hermanos Lesina las tratan despectivamente), ambas juegan un papel importante en la historia: Gabriela como correo de un comando guerrillero y Yolima como mensajera y contacto con el culebrero. Lamentablemente las dos tienen un final trágico:

Por ser hermosa campesina, hay campesina pura y llena de inocencia un día se enredó Yolima hay sin saberlo en los lazos de la violencia siendo amante y confidente de hombres y cosas que ni siquiera entendía cayó en manos del gobierno y el que acabó, la asesinó la policía (*Canaguaro*, 1981, 52:37).

Poco después, la película se encarga de presentar la toma de Páez por cuenta de las fuerzas revolucionarias de los llanos orientales. Musicalizada con una canción llanera que describe los hechos, se hace alusión al comandante El Tigre, quien se dirige a los habitantes de Páez de la siguiente manera:

Nosotros no somos criminales, no matamos a los prisioneros ni violamos a sus mujeres, respetados sus vidas, nos llevaremos el uniforme y las armas [...] quiero que ustedes sepan, lo mismo que todos los habitantes de aquí de Páez, que no somos bandoleros, que luchamos por una patria libre, donde todos seamos iguales, tengamos las mismas oportunidades, donde todos vivamos como hermanos (*Canaguaro*, 1981, 1:01:43).

Esta manifestación por parte del comandante deja entrever la ideología de los grupos alzados en armas; cómo buscan una alternativa diferente a la exterminación del otro en el proceso revolucionario. Son bandoleros, tal como lo entiende Uribe (2004):

Los bandoleros son campesinos que actúan por fuera de la ley y a los cuales el Estado considera criminales, pero gozan de prestigio dentro de la sociedad campesina que los mira como héroes valientes que están al servicio de una causa justa. Aunque el bandolerismo y la resistencia campesina liberal y comunista coexistieron en Colombia, los investigadores Gonzalo Sánchez y Donny Meertens consideran que el desarrollo del bandolerismo corresponde a la fase tardía de La Violencia (Uribe, 2004, pp. 44-45).

Vale la pena aclarar que en el contexto de La Violencia las palabras chusmero y bandolero están cargadas de connotaciones emocionales negativa y despectivas, por lo que en la escena citada es significativo que el comandante Tigre afirme no ser bandolero para evitar cargar con el estigma.

Finalmente, Canaguaro recorre el camino hacia el punto de entrega de las armas y a su paso se encuentra con un cura quien insta a los guerrilleros al desarme y a volver a los caminos de Dios en paz. Sin embargo, al llegar al punto y tras varios días de espera, hace presencia una lancha sin armas informando que la guerra ha terminado. El enviado por el directorio del partido invita a deponer las armas y a finalizar la guerra fratricida. Luego del discurso del doctor Vargas sobre la posición del partido frente a la situación política del momento, ‘el profe’ manifiesta su descontento:

Nosotros no hemos peleado para volver a la vida de antes, o ¿usted sabe cómo era la vida de antes de nosotros? Hambre, sufrimiento, miseria y con lo que acaba de decir es cuando más cosas tenemos que ganar porque vamos a seguir peleando; o es que usted cree que Gabriela puede volver a la vida de antes, o que Canaguaro puede resucitar a sus padres que murieron. Los mataron. Y a Antonio ni pueblo tiene porque ya no existe, se lo quemaron; yo no puedo ir a una escuela y engañar a los guámbitos diciéndoles, no, si en este país todo marcha bien (*Canaguaro*, 1981, 1:19:42).

Esta posición de ‘el profe’ engloba los motivos de los personajes principales para alzarse en armas y la respuesta del porqué no las dejarán. Nuevamente la posición ética del docente sobresale en su actuar; más allá de recibir y acatar órdenes de un directorio político que no conoce la situación real, cuestiona las decisiones del partido y sostiene sus principios de lucha. Cuando hace referencia a la escuela, la entiende como un proceso de formación de país, por lo que no es correcto engañar a los estudiantes ocultando la situación real que se representa.

El largometraje *Canaguaro* concluye con la indignación y molestia de Canaguaro ante las directrices del partido, la dejación de armas por parte de Gabriela, los hermanos Lesina, y otros campesinos guerrilleros. Por su parte, Canaguaro, ‘el profe’ y otro compañero huyen haciendo caso omiso a las órdenes del partido. Posteriormente se narra

cómo fue asesinado cada uno de los guerrilleros que creyeron en la dejación de las armas, incluyendo el comandante Santos.

*Canaguaro* hace referencia a los partidos políticos aunque de manera vedada: se habla de un partido del Gobierno y otro partido opositor; y aunque no se nombran explícitamente los partidos conservador y liberal, se puede deducir que existe cierta correspondencia dado el contexto histórico representado. Así mismo, el largometraje da a entender que el partido funciona con un directorio político encargado de emitir instrucciones a los copartidarios. Sin embargo, llama la atención la referencia que se hace a un Estado mayor, el cual es diferente al que funciona en la capital.

En lo que respecta a la participación política, la película deja entrever varias formas de participación tanto institucionales como al margen de la ley. Las guerrillas liberales de los llanos orientales se constituyeron como un grupo de oposición al gobierno de turno. Aunque sus acciones nunca fueron legalmente aceptadas, en la película se muestra que sus motivaciones principales estuvieron relacionadas con la defensa del campesinado, la lucha en contra de un régimen de terror y la defensa del partido. La participación de los campesinos en los grupos alzados en armas se presenta como consecuencia de las acciones violentas por parte de los chulavitas.

Por otra parte, aunque no se manifiesta explícitamente, es posible percibir el apoyo de un partido político a las guerrillas, mostrado en varias escenas: el diálogo entre el comandante Santos y el doctor Vargas haciendo peticiones y acuerdos frente una posible marcha; Santos y Canaguaro dando instrucciones sobre la misión a realizar: recoger las armas para la batalla final). Así mismo, los líderes políticos buscan apoyo en personas cercanas al pueblo y al campesinado; como es el caso de los hermanos Lesina. Hacendados de los llanos orientales, pasan a ser líderes políticos de la misión encargada a Canaguaro y otros compañeros de los comandos. Los hermanos Lesina expresan el funcionamiento del latifundio; para los campesinos son los patronos: gracias a ellos tienen empleo labrando el campo; además, son instruidos, pertenecen a una clase social más alta, poseen ganado, maquinaria y son los dueños de la hacienda. Para el film *Canaguaro* (1981) los hacendados son copartidarios liberales y en un comienzo simpatizan con la causa del comandante Santos y su gente; sin embargo, estos entretejen sus intereses económicos individuales y

familiares y en el desenlace de la película siguen las instrucciones del directorio liberal entregando sus armas y olvidando la causa que aparentemente acompañaban.



**Figura 8:** Fotogramas de las escenas finales de *Canaguaro* (1981)

#### 4.2 *El potro chusmero* (Luis Alfredo Sánchez), 1985

El cortometraje de Luis Alfredo Sánchez, *El potro chusmero* también inicia con una voz en off que hace referencia a la rebelión que estalló en los Llanos Orientales contra la dictadura conservadora. En dicha narración se presenta el alzamiento en armas como defensa frente a la violencia del gobierno. Así describe a la policía chulavita: “así se llamaba la policía de la dictadura, gente violenta, amaestrada, enseñada a ver en todo lo que no fuera gobiernista un enemigo de Dios, del orden y de la patria, nosotros solo peleábamos por el derecho a la vida y un pedazo de tierra llana para trabajar en paz” (*El potro chusmero*, 1985, 0:55).

Así como en la introducción de *Canaguaro*, *El potro chusmero* deja entrever una justificación de la toma de armas por parte de los campesinos liberales. Llama la atención el concepto de dictadura conservadora, ya que en el país la única dictadura que ha existido fue la del general Gustavo Rojas Pinilla, posterior a la primera ola de violencia. Sin embargo, en 1949, el presidente conservador Mariano Ospina Pérez clausuró el congreso amparado en un decreto de estado de sitio, haciendo uso de algunas facultades políticas autoritarias ante los inesperados resultados de las elecciones legislativas de aquel año y donde eminentemente le realizarían un juicio en el congreso por los hechos ocurridos el 9 de abril de 1948. Así mismo, para los campesinos liberales el gobierno conservador se constituye como un régimen político totalitario, represor e ilegítimo; un régimen que no los representaba.

En *El potrero chusmero* nuevamente se presenta el ajuste de cuentas entre liberales y chulavitas. Las familias de liberales son asesinadas por la policía chulavita lo que obliga al desplazamiento y al abandono de fincas para beneficio del gobierno “Eso es lo que quiere la chulavita, que los llaneros dejen su rancho para quedarse con la tierra y el ganado, por eso hay que pelear Carreño, o si no nos acaban” (*El potrero chusmero*, 1985, 5:00). Lamentablemente, el tema del desplazamiento forzado es un fenómeno recurrente hasta el día de hoy y cobra vigencia la disputa por las tierras en los procesos de restitución de las mismas.

Adicionalmente, se menciona “el boleteo” como causa adicional de desplazamiento por parte de familias liberales y motivo de alistamiento en filas guerrilleras; así se refiere un guerrillero a esta situación: “Me gustaría volver al rancho, pero ni modo, nos boletaron, nos dieron dos días para irnos, mandé a la mujer con el niño para Yopal y aquí estoy” (*El potrero chusmero*, 1985, 8:43).

Injusticias, abusos, inseguridad y desplazamiento son algunos de los detonantes que provocaron que los campesinos liberales se alzaran en armas contra el gobierno conservador; justificaciones para mostrar a los guerrilleros liberales como fuerza defensora de los derechos vulnerados. Si bien, no se mencionan los motivos individuales de los guerrilleros, sí se pueden inferir que existen sentimientos de odio, rencor, venganza y autodefensa hacia la policía chulavita.

A raíz de las incursiones violentas que hicieron los policías “chulavitas” en las veredas liberales entre los años 1948 y 1952, la contienda bipartidista se fue expandiendo. Al calor de las afrentas, las muertes y las mutilaciones que se infringían unos a otros, fue aumentando la acumulación del odio y la necesidad de venganza. Los campesinos que no se armaron terminaron siendo víctimas de ese proceso de venganza y retaliaciones (Uribe, 2004, p. 46).

En *El potrero chusmero* se presenta esta situación: El personaje de Carreño, un campesino liberal de avanzada edad y con dificultades de salud, es víctima de un grupo de policías chulavitas que van en persecución del comando. Carreño no quiso desalojar su finca por razones sentimentales y tampoco quiso acompañar a los guerrilleros en su huida; en consecuencia, su casa fue incendiada y fue ultimado por el sargento chulavita.

Así mismo, tanto La Violencia presentada en *Canaguaro* como en *El potro chusmero* deja ver que en las zonas rurales, guerrilleros y chulavitas podían realizar cualquier tipo de acciones violentas impunemente: el gobierno central y los líderes políticos no tenían mayor control sobre los territorios alejados del centro del país.



**Figura 9:** Chusmeros y Chulavitas en *El potro chusmero* (1985)

Los partidos políticos presentados en *Canaguaro* y en *El potro chusmero* no son realmente los protagonistas en la historia de La Violencia. Los partidos políticos son el telón de fondo del cortometraje y solamente se hace alusión a ellos, a pesar de encontrarse en el fondo de la trama; por una parte, se menciona que los campesinos guerrilleros se salieron del control del partido liberal y, por otra, el partido del gobierno (conservador) tampoco vigila las acciones de la policía chulavita.

En este sentido, se encuentra una diferencia en las posiciones de los guerrilleros frente a los partidos políticos en los dos films analizados. En *Canaguaro*, el directorio liberal delega la función a los hermanos Lesina de acompañar a un grupo de guerrilleros, inicialmente, para entregar armas para la revolución, pero en el desarrollo de la película se da el golpe de Estado del General Gustavo Rojas Pinilla, lo cual cambia el sentido del acompañamiento de los Lesina para que finalmente acompañen a los guerrilleros a la dejación de las armas. Por su parte, en *El potro chusmero*, se muestra que siempre se esperan las órdenes del partido y las armas para la guerra; sin embargo lo único que reciben son periódicos y discursos.

Al hato de los Durán llegaron unos señores de la dirección liberal, hablaron con los dueños y con los peones y les dijeron que se trataba de tumbar al gobierno y que por eso les iban a mandar armas y nunca mandaron nada y ahora están diciendo que la guerrilla se les salió de las manos que ustedes no son liberales y que son peligrosos;

es decir que dentro de poco los van a llamar bandoleros y los bandidos son ellos” (*El potro chusmero*, 1985, 7:01).

Conviene subrayar que esta afirmación de Carreño a uno de los guerrilleros simboliza como el partido liberal usaba las masas de campesinos para su beneficio. Es claro que los campesinos liberales son los que empuñan las armas y exponen su vida en defensa del partido, pero al salirse de control la situación hacen cuenta que nunca tuvieron que ver con el alzamiento de los campesinos y así lavan sus manos de toda culpa de confrontación.

El partido liberal, que apoyaba a los campesinos alzados en armas, realmente no tenía mayor incidencia y control sobre las guerrillas liberales. En varias escenas que hacen referencia al partido liberal, los guerrilleros dudan de las instrucciones del partido y ponen en tela de juicio la pertinencia de confiar en sus representantes.

Un hecho que reafirma lo expuesto tiene que ver con la forma como fueron eliminados los guerrilleros que depusieron sus armas en *Canaguaro*. Al final del largometraje se narra cómo fueron asesinados los guerrilleros que entregaron las armas según las órdenes del partido. Estas escenas ficcionales no distan de la realidad de La Violencia y hacen un símil con las circunstancias confusas en que murió Guadalupe Salcedo, comandante de las guerrillas liberales de los llanos orientales.

*El potro chusmero* hace bastante hincapié en la desconfianza hacia el partido por parte de los guerrilleros:

Guerrillero 1: ¿Será cierto lo que dice el viejo Carreño, que la gente de Bogotá no va a mandar armas? ¿Que solo mandan periódicos?

Guerrillero 2: Y discursos. Y uno aquí metido en la pelea. Me gustaría verlos a ellos dándose plomo con la chulavita, pero eso no lo van a hacer nunca; primero se arreglan con ellos. Es que no saben lo que es la violencia de verdad, nunca la han sentido en carne propia. A mi primero me matan pero este fusil yo no lo entrego, sabe que, guerrillero sin arma es guerrillero muerto”

Guerrillero 1: ¿Hasta cuándo durará esto? Llevo dos años de chusmero, me gustaría volver al rancho, pero ni modo. (*El potro chusmero*, 1985, 7:48).



Estas apreciaciones de los guerrilleros toman sentido cuando, luego de la dictadura del General Gustavo Rojas Pinilla, tanto el partido liberal como el partido conservador se ponen de acuerdo para turnarse el gobierno y la burocracia del Estado en lo que se conoce como Frente Nacional (1957-1974). Y es que claramente los films muestran que los representantes de los partidos políticos no estuvieron nunca inmersos en La Violencia; sólo la vivieron a través de las noticias que llegaban a sus despachos.

Por otra parte, es importante referir que pertenecer o identificarse con un partido político, tanto en *Canaguaro* como en *El potro chusmero*, era sinónimo de enemistad, de oposición, de eliminación entre liberales y conservadores, entre chusmeros y chulavitas. Los partidos políticos representan límites invisibles entre los campesinos que dicen pertenecer a uno u otro partido político; vecinos, amigos y conocidos se convierten en enemigos políticos y opositores por defender su partido político.

Sin embargo, vale la pena destacar que ese sentido de enemistad y exterminio del otro como enemigo político se presenta por los filmes con mayor fuerza en la policía chulavita; generalmente sus órdenes estaban encaminadas a no dejar liberales con vida. En *El potro chusmero*, el sargento chulavita se justifica para atacar al viejo Carreño mostrando una cicatriz que le debe cobrar a los guerrilleros por los hechos ocurridos durante el 9 de abril. Sin embargo, Carreño se identifica como gaitanista (sin miedo y con dignidad) y defiende el nombre del comando guerrillero: “[...] Ni chusma ni bandoleros, sargento; liberales, guerrilleros liberales” (*El potro chusmero*, 1985, 15:29).

Existen dos posturas éticas por destacar en el cortometraje de Luis Alfredo Sánchez (1985). La primera hace referencia al cuidado de la vida del potro y yegua que acompañan al comando guerrillero. Aunque los animales limitan el avance y la movilidad de los guerrilleros, estos no son capaces de abandonarlos ni de causarles daño; al final, muere el guerrillero dueño de la yegua pero la vida de los animales se preserva.

La segunda posición es la de un policía chulavita que cuestiona el asesinato del viejo Carreño: “¿Para qué tenían que matar a ese pobre viejo?”. Aunque no está de acuerdo con esta clase de acciones, opta por el silencio y la inacción. Posteriormente, el mismo policía tiene en la mira al guerrillero dueño del potro pero no le dispara, baja su arma en una actitud de confusión. Sin embargo, cuando llega el sargento le cede el arma para que

este disparo propiciando la muerte. Más adelante el policía pasa atónito y apesadumbrado cerca al cadáver del guerrillero dueño del potro. Estas actitudes presentan una posición ética frente al valor de la vida y el cuidado del otro.



**Figura 10:** Persecución y muerte del chusmero en *El potro chusmero* (1985)

Finalmente, las historias de vida presentadas en *Canaguaro* y en *El potro chusmero* evidencian que La Violencia es asumida según el sujeto que la ejerce o la padece; para los guerrilleros liberales, víctimas iniciales de la violencia, ésta se constituye como la única opción para defenderse del Gobierno; para la policía chulavita, ejecutores de la violencia, esta se manifiesta como forma de ostentar el poder gubernamental.

En cuanto a la participación política de los campesinos (liberales en este caso), dicha participación se limita a la relación del campesinado con las guerrillas. *Canaguaro* y *El potro chusmero* presentan a las guerrillas liberales como una opción visible en el campesino y viable para la defensa de sus derechos, hacer frente a los atropellos, tomar venganza por las atrocidades vividas y por sus familiares desaparecidos. Por su parte, la policía chulavita, que en teoría debía ser garante de derechos es presentada como la opresora, victimaria de miles de campesinos liberales.

En este sentido, *Canaguaro* es una película que muestra una versión distinta de la realidad, en la cual la guerrilla no es sinónimo de maldad ni la policía es sinónimo de bondad, sino que ambos son grupos que surgen y se desarrollan con motivos diferentes, en donde algunos son fieles a ideales de justicia y respeto mientras que otros se corrompen por el poder y la impunidad (Gutiérrez, 2015, p. 162).

La puesta en escena de las guerrillas liberales y la manera como son mostrados pretende justificar el alzamiento en armas, recrea la cultura llanera y destaca la música y las

letras de las canciones como vivencias importantes y dicientes de los hechos ocurridos durante La Violencia.

A continuación aparecen dos largometrajes que se basan en novelas literarias y presentan otros sujetos que hicieron parte de La Violencia: los “pájaros”, un grupo de parapolicías que ejercen la violencia conservadora; y, de otro lado, los grupos insurgentes resultado de la transición de las guerrillas campesinas liberales al concepto de bandoleros.

## CAPÍTULO 5: LA VIOLENCIA Y LA LITERATURA LLEVADAS AL CINE

En el capítulo anterior se analizaron dos producciones cinematográficas que giraban en torno a las guerrillas liberales de los llanos orientales. En ellas se evidenciaban las motivaciones de los campesinos liberales para alzarse en armas, la forma como la policía chulavita eliminaba a los enemigos del gobierno y la presentación de los partidos políticos en el contexto de La Violencia.

En este capítulo, se analizan películas en las que aparecen como protagonistas los “pájaros”, quienes buscaron eliminar a aquellos que representaban una amenaza al poder gubernamental. Las dos películas que se analizarán a continuación continúan con la presentación de La Violencia en el contexto rural pero esta vez trasladan en los departamentos del Valle del Cauca y Boyacá. Así mismo, los largometrajes analizados incluyen dos figuras iconográficas de la cultura colombiana y la religiosidad: El Cóndor, ave insignia del país y Caín, personaje bíblico.



### 5.1 *Cándores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984)

En 1984 dos obras literarias colombianas del género novela fueron llevadas al cine: *Cándores no entierran todos los días* de Gustavo Álvarez Gardeazábal (1972) y *Caín* de Eduardo Caballero Calderón (1969). Francisco Norden, se ocupó de dirigir *Cándores no entierran todos los días* y Gustavo Nieto Roa dirigió *Caín*.

Las dos producciones son fruto de la política de fomento a la industria del cine propiciada desde el Estado; periodo conocido como la era de FOCINE, caracterizada también por albergar directores formados gracias a los cortometrajes del sobreprecio<sup>3</sup> (Cristancho, 2014). “Hay una jerarquía de calidad en estas películas, pero todas tienen en común el esfuerzo por construir historias estructuradas y la presencia permanente del fantasma del fracaso económico, la búsqueda de elementos comerciales para atraer a un público amplio” (Ministerio de Cultura, 2015, p. 17).

El film de Francisco Norden fue presentado en Cannes el 18 de mayo de 1984 y es considerado por la ensayista Juana Suárez (2009), “como el epítome de las representaciones fílmicas de La Violencia” (p. 72). Si bien, *Cóndores no entierran todos los días* presenta ampliamente la violencia conservadora posterior al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, tanto la obra literaria como la producción cinematográfica se quedan cortas en la presentación general de La Violencia ya que se centra en el interés particular de encarnar a los “pájaros” como grupo parapolicial al mando del Cóndor y deja por fuera otros sucesos y sujetos sociales propios de este periodo.

*Cóndores no entierran todos los días* fue rodada en el altiplano cundiboyacense pero la historia recrea hechos ocurridos en el del Valle del Cauca, escenario original donde operaban los “pájaros”: asesinos a sueldo del partido conservador. Según Suárez (2009), la locación permitió representar el régimen tenebroso y sombrío que imperaba en ese entonces bajo el autoritarismo de los “pájaros”: “La baja densidad de las luces del pueblo, la niebla matutina, la bruma de la tarde, el vestuario oscuro y sobrio de los personajes y la circulación de rumores y sombras acentúan el régimen del terror instaurado por los “pájaros”” (p.72).

La historia de León María Lozano, el Cóndor, se enmarca en el periodo de La Violencia. El film inicia con un texto que hace alusión a la confrontación de los dos

---

<sup>3</sup> “El sobreprecio era un valor que el espectador pagaba en la boletería por lo cortos que se presentaban antes de cada función. Ese dinero se le daba al director de los cortos y tenía como fin capitalizar recursos para realizar largometrajes. Esto propició que surgieran cortos de diversa calidad, algunos marcados por el encuadre de las miserias del país, otros con unas fuertes y ácidas críticas políticas y sociales” (Cristancho Altuzarra, La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política, 2014, p. 229).

partidos tradicionales de Colombia (partido liberal y el partido conservador), enfrentados durante el siglo XIX en varias guerras civiles.

“La Violencia” se inició a raíz del asesinato del caudillo popular Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Ese día comenzó una época tenebrosa que habría de durar una década y en la cual cumplieron un papel muy importante los asesinos a sueldo, los llamados “pájaros”, tales como León María Lozano, el más notorio de todos. “El cóndor” (*Cóndores no entierran todos los días*, 1984, 1:31).

Sin embargo, como se ha referenciado previamente, La Violencia había iniciado en los campos colombianos años, de forma soterrada y aislada, antes del asesinato de Gaitán; de manera que los hechos del 9 de abril propiciaron el recrudecimiento de las formas de violencia bipartidista ya existentes; así como la expansión de La Violencia a otras zonas del país.

*Cóndores no entierran todos los días* relata la historia de un conservador que defendió al colegio del pueblo del ataque de unos campesinos el día de las revueltas por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Esta acción valerosa lo convierte en el líder de un grupo de campesinos conservadores identificados como “los “pájaros”. León María Lozano pasa de ser un vendedor de quesos a convertirse en El Cóndor, el líder de un grupo de matones conservadores encargados de generar zozobra, temor y miedo en los campesinos liberales.

La figura de El Cóndor representa la tenacidad, la fortaleza y el sectarismo propios de los militantes conservadores. Gobierno e iglesia son dos palabras que se deben hacer respetar y de ello se encargan los “pájaros”.

Como personaje literario y fílmico, el Cóndor –apelativo que marca su carácter de superioridad entre los “pájaros”– encarna lo que Daniel Pécaut identifica como el desdoblamiento de los actores de La Violencia. Muchos de los hombres involucrados en esa guerra fratricida eran en extremo religiosos y entregados a la familia pero tenían una doble vida (Suárez, 2009, p. 72).

Tanto León María Lozano como sus copartidarios asistían a misa fielmente, tenían familia y cuidaban de ella; sin embargo, al caer la noche, salían por las veredas a hacer sus pesquisas de liberales y a traer muertos para amedrentar al pueblo.

Se destaca en el personaje de León María Lozano la repetición de una frase “Es cuestión de principios”. La frase es pronunciada ante situaciones con implicaciones morales para él: el torso desnudo de su esposa, la obligación de cumplir las órdenes del partido, prohibirle a su esposa que salude a los liberales, negarse a comprar una finca ofrecida por algunos de sus compañeros en el juego de tejo (en la escena se entiende que León María se niega a comprar la finca porque su interés no es la riqueza); y finalmente, asesinar a los enemigos del partido (Cristancho, 2011).

Es evidente que el telón de fondo es la confrontación bipartidista, una guerra fratricida, ortodoxa y de creencias irracionales, totalitarias y dogmáticas, infundadas por los partidos liberal y conservador.

La película inicia con el asesinato de una familia; en esta escena la orden es clara: “no me dejen a nadie” (*Cóndores no entierran todos los días*, 1984, 2:27). A partir de esta masacre, donde asesinaron mujeres y niños, se desarrollan una serie de hechos violentos en las veredas cercanas al pueblo donde vive León María. Y aunque el film no aclara quiénes son los autores intelectuales y materiales de la masacre, el cura del pueblo acusa implícitamente a los liberales, pese a que durante la masacre aparece un carro que posteriormente es visto en contextos conservadores. En dicha masacre, niños y mujeres fueron asesinados sin piedad; hechos que contextualiza y explica Uribe (2004):

Cuando se quería eliminar a alguien era frecuente el exterminio de toda su familia. Matar al enemigo suponía necesariamente matar a la mujer y a los hijos ya que dejar a algún miembro de la familia vivo era exponerse a que éste, con el tiempo se encargara de vengar a los suyos (p. 37).

Por otra parte, en las escenas subsecuentes a la masacre de La Resolana, el film de Norden presenta explícitamente el apoyo de la iglesia al partido conservador y la justificación implícita de los actos violentos. Ese tipo de situaciones que caracterizaron La Violencia son vistos como actos de barbarie, actos atroces y crueles que generaron en la población desasosiego y angustia, sentimientos que son comentados en los espacios de socialización de los campesinos y reprochados por el cura:

Y que no podremos decir de la masacre de La Resolana, hasta las puertas de este mismo templo llegaron los despojos de ese crimen atroz como testimonio espeluznante de la violencia que están desencadenando los masones y ateos contra nuestras familias cristianas [...] Los criminales no perdonaron a nadie, ni siquiera a los niños, todos cayeron bajo su sevicia y cuál fue el crimen de ese pobre muchacho para merecer una muerte tan atroz y cual la culpa de esa desgraciada familia para haber sido exterminada en esa forma, ¿la de ser buenos cristianos? O ¿acaso el ser conservadores?” (*Cóndores no entierran todos los días*, 1984, 4:22).

El sermón mencionado está cargado de expresiones emocionales negativas, las cuales generan en los feligreses sentimientos de odio y rencor contra los masones y ateos y victimización de los cristianos conservadores. La situación de un sacerdote predicando contra un partido y a favor del otro deja entrever la dogmatización del pueblo desde el pulpito de la Iglesia. A través de la historia se ha evidenciado la estrecha relación existente entre el partido conservador y la iglesia católica, relación que influyó directamente en la época de La Violencia como justificación a los actos atroces ocurridos durante este periodo.

A lo largo del film, la mujer es presentada de diferentes maneras: lideresa liberal y empoderada (Gertrudis Potes), sumisa y subyugada (Agridina -esposa de León María), ignorada y asesinada (la mujer que desea que el alcalde interceda ante el boleteo en su vereda). En algunas escenas se hace referencia al personaje de Gertrudis Potes y su rol en la violencia bipartidista: “La figura de la matriarca liberal Gertrudis Potes –benefactora inicial de Lozano y posteriormente su enemiga– contrasta con esa vulnerabilidad de las mujeres, pero también recuerda las instancias de estratificación social propias de La Violencia” (Suárez, 2009, p. 72).

Se dice que esta mujer es benefactora de León María Lozano porque al inicio de la película es quien atiende su solicitud de trabajo a la salida de la iglesia e intercede ante el alcalde por un puesto de trabajo en la plaza de mercado. A pesar de que los puestos son otorgados para los amigos del partido y de doña Gertrudis, a León María se le asigna el puesto de quesos a pesar de ser conservador.

La figura de Gertrudis Potes corresponde con la de una mujer aristócrata liberal que cuando se ve amenazada por el poder de León María se defiende y sale adelante de toda



confrontación. Una figura que implica respeto, autoridad, liderazgo, clase y elegancia. Sin embargo, en las escenas finales del largometraje a Doña Gertrudis Potes se le ve compungida y fuertemente afectada por el asesinato de sus copartidarios liberales.



Por otra parte, *Cándores no entierran todos los días* retoma varios elementos importantes de las formas de asumir La Violencia representados en otros film: los cadáveres en el río que traen consigo el temor y la “premonición” de más muertos y el fuerte vínculo entre el partido conservador y la iglesia católica, que ven en el partido liberal y sus militantes los enemigos del Estado.

Los cadáveres flotando son vistos en la presente película como una forma de generar terror y mantener el régimen del miedo entre los campesinos liberales. Los “pájaros” realizaban estas prácticas para coartar cualquier intento de alzamiento. “En el caso de La Violencia, los cadáveres en el río y otras puestas en escena de la muerte constituyen un sistema de comunicación entre regiones, personas y partidos que –como propone Lozano en *Cándores*–, busca amedrentar” (Suárez, 2009, p. 73).

Adicionalmente, el film de Norden introduce la radio y la prensa como elementos importantes para la socialización, la reproducción y la canalización de las directrices de los partidos; así como la difusión de información sobre los mismos. Es importante destacar que los discursos de Jorge Eliécer Gaitán encontraron eco en todo el país a través de su transmisión radial. En este sentido, Uribe (2004) afirma que la radio contribuyó a escindir aún más la enemistad entre conservadores y liberales.

En algunas escenas de *Cóndores no entierran todos los días* se pueden escuchar alocuciones del partido conservador así como discursos sobre la restauración moral de Gaitán. Es la radio la encargada de transmitir boletines con noticias que llegan desde la capital el 9 de abril de 1948. En la radio se escucha cómo la policía nacional se une al movimiento revolucionario que se desata con el Bogotazo. Este es uno de los argumentos que posteriormente justifica que “los doctores de la capital” busquen gente de confianza para defender el partido conservador.

*Cóndores* introduce en la escena dos aparatos no menos aliados con el contexto político de la época: la Iglesia y los medios de comunicación, en este caso la radio. La primera aparece en la narrativa como agente de condonación al orden disidente y legitimador del papel de los “pájaros” como fuerza supletoria del poder estatal. La radio, por su parte, no sólo crea el referente a los enardecedores discursos de Gaitán sino que aparece cercada por la censura de los “pájaros” (Suárez, 2009, p. 72).

En otras escenas que presentan la importancia de la radio durante La Violencia es evidente que las alocuciones generan respuestas y emociones entre quienes las escuchan. Por ejemplo, mientras León María está en el puesto de quesos, es transmitido uno de los discursos de Gaitán, lo cual genera indisposición y molestia, al punto que solicita que se apague la radio. Durante las escenas que presentan el asesinato de Gaitán, la radio está enunciando de fondo los acontecimientos que ocurren en Bogotá, la posición de la policía aviva los ánimos de la revuelta. Así lo indica, Uribe (2004):

Eran días de radio. En efecto, el papel que jugó la radio como medio masivo de comunicación contribuyó a difundir los objetos de la enemistad y a enajenar y escindir aún más a los campesinos liberales y conservadores que vivían a lo largo y ancho del país. Por la radio se transmitieron los discursos tanto de Gaitán como del presidente Gómez de tal manera que estos llegaron hasta los más apartados rincones de la república (p. 28).



**Figura 13:** Fotogramas de los diferentes roles de León María Lozano en *Cóndores no se entierran todos los días* (1984)

Otro elemento que es importante resaltar es el uso de los colores rojo y azul como marcas excluyentes entre los partidos políticos. El azul conservador y el rojo liberal representan la relación dialéctica amigo-enemigo:

Una de las afirmaciones de Pécaut sobre la violencia de La Violencia, es aquella que tiene que ver con la dialéctica amigo-enemigo, propuesta por el jurista Carl Schmidt que resume la cuestión. Dice el autor que la presencia de esa dialéctica en la separación de los partidos hace referencia a la representación de una realidad en la cual no es posible postular la existencia de un espacio común entre los adversarios, y en el cual el enemigo se presenta bajo el rostro único de otro absoluto” (Suárez, 2009, p. 73).

En este sentido, esta relación dialéctica genera estigmatización y “estereotipación” tanto de liberales como de conservadores; para los conservadores, el uso del pañuelo rojo representa al enemigo del partido, el enemigo de la iglesia y del Estado. Un liberal es, para un conservador, un ateo, masón, comunista y bandolero; en tanto un pañuelo azul está asociado a la barbarie, la crueldad y la desigualdad.

*En Cóndores no entierran todos los días*, se hace alusión al uso de los colores: durante la masacre de La Resolana, se ven dos niños elevando cometas, una roja y una azul respectivamente; León María Lozano corta con molestia un queso envuelto en un tono rojo, luego de ser insultado por Rosendo, adepto al partido liberal.

La dialéctica amigo-enemigo planteada por Pécaut y la violencia fratricida entre liberales y conservadores desdibuja el sentido de la oposición política que debería existir

entre ellos. El otro visto como enemigo borra las fronteras del ese otro también visto como semejante; los campesinos se asesinan entre sí por su filiación con uno u otro partido, a pesar que son vecinos, conocidos y semejantes. Tanto liberales como conservadores son estigmatizados por su antagonismo, que al final realmente no resulta siendo tal.

Esta misma estigmatización propició la construcción moralizante sobre el otro como enemigo y se manifestó también en los perseguidos, pues los grupos guerrilleros liberales en distintas zonas del país, y luego, campesinos aglutinados por el partido comunista, fueron subjetivándose política y socialmente en torno del ideario socialista y verían al conservatismo como “enemigo del pueblo” (Cristancho, 2014, p. 51).

Aunque en *Cóndores no entierran todos los días* no se presentan los grupos guerrilleros, los campesinos liberales son aludidos de manera moralizante por el imaginario conservador. “Estos procesos para Pécaut, expresan de manera muy clara la manera como el enemigo es definido en términos de otro radical y los modos de exclusión propios de La Violencia” (Suárez, 2009, p. 73).

Frente a esta posición de Pécaut, durante La Violencia presentada en *Cóndores no entierran todos los días* deja entrever cómo la lucha por la defensa de los partidos políticos conlleva al exterminio del otro, del enemigo político, del liberal o conservador según sea el caso. De allí la frase que le es afirmada al personaje Gustavo Gardeazabal por un conservador “Oyó las noticias Don Gustavo: ahora podremos defender la fe a sangre y fuego” (*Cóndores no entierran todos los días*, 1984, 30:13).

Esta frase se da en el contexto del cambio de alcalde por la salida del gobierno de los liberales; en actitud desafiante, un conservador la expresa y posteriormente se hizo referencia a una nueva masacre. Con el cambio del gobierno municipal la violencia se recrudeció y se hizo prioritaria la defensa del partido, defensa que sólo puede hacerse cobrando la sangre del enemigo político. “En ese escenario de retaliaciones mutuas, la venganza de la sangre formaba parte del tejido social de lealtades primarias y esta, a su vez, se entreveraba con la identificación del campesino con su partido político” (Uribe, 2004, p. 37).

Un elemento cultural que se muestra en *Cóndores no entierran todos los días* (1985) es la censura eclesiástica a los libros. Cuando el personaje de Andrés Santacoloma llega a la librería donde trabaja León María se interesa por un libro, el cual está en el índice; sin embargo, él manifiesta que tiene dispensa eclesiástica. La censura es un elemento que implica la oclusión del conocimiento, del saber, de poder. Al limitarse el acceso a los libros se limita también las formas de relacionarse con la realidad.

Por otra parte, las acciones violentas presentadas en *Cóndores no entierran todos los días* evidencian los sentimientos de venganza y resentimiento existente entre los conservadores y liberales. Se puede hablar de odios heredados entre los campesinos pertenecientes a uno u otro partido. Esa filiación a los partidos políticos se vuelve en sí misma una categoría de exclusión y enemistad permanente. Así lo refiere el diálogo entre el personaje de Don Rosendo (liberal) y León María Lozano (conservador) en el contexto de la venta de boletas para apoyar la casa liberal.

Rosendo: Claro, León María Lozano es Godo.

León María: Sí. Sí Don Rosendo y a mucho orgullo.

Rosendo: Sin embargo a mí me enseñaron desde chiquito que no hay godos buenos. Pero ahora que vienen las elecciones no crean que nos van a joder, porque nosotros somos mayoría y se los vamos a probar otra vez; el país no sabe lo que le espera con los godos en el poder.

León María: ¡Respete, Don Rosendo. Respete!

Rosendo: ¿Respete? ¿Respete qué? Mire León María, con el perdón suyo: yo me cago en su glorioso partido conservador. (*Cóndores no entierran todos los días*, 1984, 9:37).

Esos odios heredados contribuyeron a acrecentar las acciones violentas en contra de los campesinos liberales. *Cóndores no entierran todos los días* hace énfasis en las acciones violentas que los “pájaros” realizaron para amedrentar, desplazar y eliminar a sus enemigos. La intimidación es un elemento de fuerza utilizado por los conservadores; a través de ese mecanismo sembraron terror en las veredas liberales y establecieron un régimen de silencio en pos de salvaguardar el partido, el gobierno y sus instituciones.

“Durante los años que duró La Violencia, las noticias y rumores sobre asesinatos, masacres, mutilaciones corporales, robos de café y ganado, incendios de ranchos y parcelas, impregnaron de terror los espacios de sociabilidad” (Uribe, 2004, p. 40).

Al mismo tiempo, en varias escenas de *Cóndores no entierran todos los días* se muestran los espacios en común que comparten tanto liberales como conservadores; la plaza de mercado, el templo y su atrio, el parque, las fiestas y el cementerio son lugares donde se relacionan pero a la vez se excluyen y sectorizan los actores del conflicto bipartidista. Aunque solo se visibilizan algunos espacios propiamente masculinos de socialización, Uribe (2004) refiere que durante La Violencia,

Las cantinas, los bares y los prostíbulos eran los espacios de sociabilidad masculinos, mientras que el atrio de la iglesia y el mercado eran los femeninos. En estos lugares, los campesinos y las campesinas se enteraban de lo que sucedía más allá de sus veredas (Uribe, 2004, p. 41).

También son estos espacios de sociabilidad donde se estigmatiza al contrario, bien como masón y ateo, bien como godo. Estos estereotipos hacen que se fortalezca la relación dialéctica del otro como enemigo. Un común denominador que muestra el film de Norden previo a las masacres y asesinatos es el boleteo. Los campesinos liberales reciben boletas en letra gótica donde se exige el desalojo de sus viviendas a cambio de conservar la vida. Para María Victoria Uribe, citada por Suárez (2009): “El boleteo es la primera de tres fases que siempre anunciaban las masacres de La Violencia; las otras dos serían la irrupción en las viviendas de los campesinos y la tercera, la masacre en sí y el consecuente desmembramiento de las víctimas” (p. 74). Tanto en *Cóndores no entierran todos los días* (1984) como en *El potrero chusmero* (1985), el boleteo hace referencia a esa boleta que recibía un campesino liberal indicándole una fecha de desalojo de su vivienda, finca o parcela so pena de ser asesinado junto con su familia.

*Cóndores no entierran todos los días* evidencia el boleteo en varias escenas, pero las irrupciones a las viviendas y las posteriores masacres no son mostradas visualmente; se aluden las mismas mediante relatos y diálogos pero nunca son vistas. Esto permite entrever una posición del director del film, la cual, puede ser interpretada como autocensura frente a estos hechos o simplemente que no desea presentarlos explícitamente.



**Figura 14:** Fotogramas del boleteo y desplazamiento en *Cóndores no se entierran todos los días* (1984)

Respecto a los partidos políticos, en *Cóndores no entierran todos los días* se muestra a los directorios municipales siempre esperando las órdenes de los jefes del partido; el poder del partido está concentrado en la capital y en los pequeños municipios existe un directorio que lo representa. El concepto de partido político es una idea abstracta solo referida en voz de algunos personajes y a pesar existir representantes del partido en los pueblos, estos no gozan de autonomía para la toma de decisiones. Sin embargo, conviene subrayar que los partidos políticos van más allá de los directorios municipales o regionales e implican un conjunto de simbologías e imágenes que se construyen por ser liberal o conservador.

En el caso de *Cóndores no entierran todos los días* esta inferencia aplica para el partido liberal. Ante los asesinatos de los copartidarios Doña Gertrudis manifiesta su molestia por tener que esperar ordenes que nunca llegan y se refiere al desconocimiento del partido de lo que realmente ocurre en las veredas y en el municipio. Mientras tanto, el partido conservador, a través de los directores departamentales, se acerca a León María brindándole apoyo y dándole instrucciones para preservar el orden y las instituciones del gobierno legítimamente constituido. Para ello, el partido conservador le proporciona a León María armamento y dinero que le permitan fortalecer el grupo de “pájaros” al servicio del Cóndor, quien también mejora sus condiciones de vida y adquiere un estatus dentro de la sociedad del pueblo. Es en este sentido que Gertrudiz Potes se refiere a León María como el líder de los “pájaros” y le asigna su sobrenombre.

Los partidos políticos son rótulos asignados a las personas desde su nacimiento; nacer en una familia conservadora o liberal hace que la historia personal este limitada y condicionada por ese partido; si se nace conservador se muere conservador, si se nace

liberal, se muere liberal, con el agravante de que, durante La Violencia, ser liberal conllevaba a la exclusión, estigmatización y persecución. En este sentido, la participación política queda supeditada a las reuniones en casas de copartidarios para comentar situaciones políticas del pueblo, seguir obedientemente las órdenes del partido (en el caso de León María Lozano), organizar la defensa del partido y la salida o exilio de los liberales.

Sin embargo, doña Gertrudis Potes decide denunciar ante la prensa lo que está sucediendo. Tras la publicación de su querrela, los “pájaros” instan al Cóndor para que se haga respetar; posteriormente, algunos los firmantes de la carta aparecen asesinados en extrañas circunstancias lo que conmociona a la comunidad en general, incluyendo al mismo padre Amaya. El Cóndor se hizo respetar ordenando el asesinato de los liberales firmantes, a excepción de Doña Gertrudiz. Esto permite entrever el profundo respeto, a pesar de la rivalidad política, que León María tenía para con ella así como también el respeto a sus principios de no asesinar mujeres y niños.

Luego de esto, dos sucesos llaman la atención: el comité pro-paz y la masacre de El Recreo. El comité pro-paz, atendiendo a lo indicado por el cardenal, reunió a varias autoridades civiles y eclesiásticas así como a otras organizaciones. Allí Gertrudis Potes insiste, apesadumbrada y descompuesta emocionalmente, en que hay que acabar con la violencia y los múltiples asesinatos contra campesinos liberales. Por su parte, la masacre de El Recreo genera malestar, incluso en el mismo Cóndor, quien se supone la ordenó. Esta matanza indignó a León María Lozano por la violación y el asesinato de mujeres. Altamente sorprendido, el Cóndor no identifica al autor de los hechos.

Finalmente, aparece de nuevo la radio con un anuncio donde se escucha el himno nacional. Aunque no se aclara a qué contenido explícito corresponde la alocución radial, el alboroto que genera (un pájaro llega a casa de León María y afirma que han tumbado el gobierno) permite deducir que el hecho corresponde con el golpe militar que proporcionó el general Gustavo Rojas Pinilla en 1954. A raíz de estos hechos, el Cóndor debe abandonar su pueblo en compañía de su esposa y es instalado en la ciudad. Allí, al salir de una iglesia, ante un inminente ataque de asma, es asesinado por la espalda de un disparo y su cuerpo queda tendido en la calle.





**Figura 15:** Fotogramas de algunas escenas finales de *Cándores no se entierran todos los días* (1984)

A lo largo del film la participación política es mostrada en las diferentes formas de relacionarse de los personajes. El accionar de León María Lozano, es atravesado por sus principios morales y por el vínculo con su partido político, el Conservador. Una de las principales acciones políticas de este personaje y el origen de su liderazgo fue, como se mencionó previamente, la defensa del colegio ante el ataque de los liberales el 9 de abril.

Así mismo, el clientelismo político evidenciado entre Doña Gertrudiz y León María es otra forma de participación política; por un lado, Gertrudiz Potes tiene el poder y autoridad para otorgar puestos de trabajo, a pesar de los designios del alcalde del turno (liberal para ese entonces) y por otro, León María acude a ese clientelismo para obtener un beneficio para sí mismo.

También se puede referir como forma de participación política la convocatoria que hace el directorio departamental del partido conservador a los miembros del directorio municipal a través de un telegrama, para, valga la redundancia, participar en la preservación del orden nacional y empoderar a estos personajes en la defensa del gobierno y del partido.

Sin embargo, este gesto también puede ser entendido desde la utilización de los campesinos conservadores para los fines propios del partido (mantenerse en el poder y eliminar el enemigo) sin la necesidad de que los líderes políticos tomen un arma y tomen la vida de sus contrarios políticos.

Otras formas de participación política expresadas en el largometraje se refieren a las reuniones que llevaban a cabo los “pájaros” y su líder así como el comité propaz establecido por la iglesia y algunos líderes del pueblo ya que al interior de estas reuniones se tomaban decisiones respecto a sus participantes y la población en general. En las

reuniones de los “pájaros” se decidía qué familias se boletearían, amenazarían o desplazarían, cómo conseguirían más militantes al servicio del partido conservador y cómo mantendrían el orden solicitado por el partido. Por su parte, los participantes del comité Propaz decidirían por las formas de como acabar con la violencia de la cual estaban siendo víctimas.

Así mismo, los líderes liberales también se reunían en la casa de Doña Gertrudis para discutir, organizarse y tomar decisiones frente a los acontecimientos que ocurrían en las veredas y el nuevo liderazgo de León María Lozano. La decisión más trascendental de este tipo de reuniones fue la denuncia firmada por cada uno de los liberales, que, como se mencionó previamente, concluyó con el asesinato de los firmantes.

Finalmente, la participación política está ligada a las formas de ser y estar de los copartidarios liberales y conservadores; incluye también las representaciones e imaginarios que se constituían alrededor de pertenecer a un partido político y la obediencia, en el caso de León María, que se le debía al partido. Para el caso de los liberales, siguiendo con la línea de pensamiento moderna, hay un distanciamiento entre seguir las instrucciones del partido (instrucciones que nunca llegan) y organizar y tomar decisiones sin consultarlas a los directorios políticos.

## **5.2 *Caín* (Gustavo Nieto Roa, 1984)**

El largometraje *Caín* es un film basado en la novela homónima de Eduardo Caballero Calderón (1968). Esta película fue producida por FOCINE y dirigida por Gustavo Nieto Roa.

El director resume el argumento de la película asegurando que se trata de la historia de dos hermanos, cada uno de diferente madre: una campesina al servicio de un gamonal y otra, legítima esposa de éste. El gamonal, un senador boyacense, otorga a Abel, todos los privilegios correspondientes a su condición de hijo legítimo y a su condición de clase; por otra parte a Martín, el otro hijo, se le niegan todos estos derechos. Martín mata a Abel y se une a la guerrilla llevándose consigo la esposa de su hermano, de quien estaba profundamente enamorado (Nieto, 1997, p. 132).

La producción de Gustavo Nieto Roa se recuerda como la primera película totalmente producida por FOCINE. No obstante, según su director, no contó con un adecuado lanzamiento, por lo cual no generó alto nivel de audiencia y “pasó casi inadvertida por el público” (Nieto, 1997, p. 141). Sin embargo, *Caín* recibió un premio especial en el XXIV Festival de Cine de Cartagena.

Pienso que desde el punto de vista de producción, dirección, actuación, musicalización, contenido, esta es la mejor realización cinematográfica de todas las que he hecho. Me queda esa gran satisfacción. Siento mucho que no se le hubiera hecho la promoción que requería, y que se hubiera quedado trasapelada entre tantas carpetas de Focine. (Nieto, 1997, p. 142).

Para Gustavo Nieto Roa, la falta de promoción de su película hizo que no tuviera el impacto y la recepción esperada en el público. Sin embargo, resalta su calidad cinematográfica. Por otra parte, en la revista Anagramas se hace referencia a los premios internacionales y menciones que obtuvo el film de Gustavo Nieto Roa: el Salón de la fama en New York, una Catalina de Oro en Colombia, premios Antena de la APE y de Colcultura, desconocidos por el grueso de la crítica colombiana (Laverde et al., 2010).

En *Caín* se evidencia la desigualdad social durante La Violencia. Un gamonal que abusa de su poder con los empleados, un hijo ilegítimo segregado y marginado por su propio padre, mujeres guerrilleras que encuentran en la subversión una opción de vida, campesinos guerrilleros que se hacen matar por unos cuantos pesos para la causa. En el ejercicio de poder del gamonal sobre su empleada se da un abuso sexual, el cual, no es violento aunque la empleada sí sea ultrajada en su dignidad. Fruto de estas relaciones abusivas nace Martín, hijo ilegítimo del gamonal y protagonista de la historia. Vale la pena resaltar que el ejercicio de poder tiene varios matices que se desarrollarán a lo largo de la película y a lo largo del análisis; sin embargo, en el caso citado, las relaciones de dominación permean el film de Gustavo Nieto Roa (1984).

Aunque *Caín* no hace referencia explícita al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, a los chulavitas, a los conservadores ni a los liberales, sí manifiesta una posición clara sobre la revolución como forma de oponerse al Estado. En este sentido, aunque el pretexto de la película se centra en la lucha entre hermanos y los motivos pasionales de Martín, Abel y

Margarita, el largometraje es atravesado por la presentación de La Violencia como intención principal. En efecto, aunque no se hace alusión de La Violencia entre liberales y conservadores, Martín ingresa a las filas de Pedro Palos, quien es posteriormente denominado como bandolero sin hacer referencia a las guerrillas liberales.

Luego del asesinato de Abel a manos de Martín, Don Polo, padre de los dos, entabla diálogo con algunos militares; Abel era teniente del ejército. En dicho diálogo alude a las condolencias que le envían diferentes funcionarios del gobierno y, no obstante, hace referencia a la distancia existente entre él y el directorio del partido, el cual no es explícito.



**Figura 16:** Fotogramas de presentaciones del poder en *Caín* (1984)

Posteriormente, sobre los recuerdos de Martín, en *Caín* se muestran las vivencias y los motivos de un grupo de guerrillero al mando de Pedro Palos, un joven amigo de Martín que quedó huérfano por culpa de La Violencia, hijo ilegítimo de un reconocido político boyacense. Así se refiere Pedro Palos a la situación que tuvo que vivir:

Con eso de La Violencia mataron a mi padre y también a mi señora madre... y yo y mi hermano Gilberto nos salvamos de milagrito y tuvimos que salir corriendo a buscar la vida en Bogotá [...] pues esas tierras de mi padre ahora las tiene usted Don Polo y yo vengo a reclamarlas” (*Caín*, 1984, 35:08).

Esto, junto con la “administración” de otras tierras por parte de Don Polo, hace evidente la confrontación y el problema de tierras que dejó La Violencia. Don Polo, que es referido en algunos diálogos como el administrador de una finca y que luego pasa a ser un político influyente, utilizó la presión sobre la familia de Pedro Palos para quitarles las tierras; prácticas propias de los gamonales durante La Violencia.

*Caín* nuevamente evidencia que una de las motivaciones para ingresar a las filas guerrilleras es la venganza por los crímenes e injusticias cometidos durante La Violencia. Para Pedro Palos, la llegada de Martín a la guerrilla representa el inicio de una pelea contra Don Polo (político y padre) y contra otros como él a fin de demostrar su fortaleza. Sin embargo, aparece una contradicción respecto a los asesinatos de los familiares de guerrilleros.

Guerrillera 1: Oiga Pancha y usted qué piensa hacer cuando nos vayamos de aquí.

Pancha: Tal vez no salga nunca. Si no hubiera sido por el viejo Paipa que me recogió y me trajo aquí, cuando la *chusma*<sup>4</sup> mató a papá y mamá, yo no sé dónde estaría ahora, tal vez como puta o como sirvienta.

Guerrillera 1: A casi todos nosotros nos pasó lo mismo pero si seguimos peleando las cosas van a cambiar, el doctorcito dice que con la revolución todo será distinto (*Caín*, 1984, 37:12).

Adicionalmente, se incluye el término *revolución* empleado por el “doctorcito”, ideólogo del grupo guerrillero: “Compañeros: mi misión ahora es lograr junto con ustedes la revolución, no más violencia sin sentido, eso quedó en el pasado, en adelante nuestra lucha será en favor de los explotados. ¡Muera la oligarquía!” (*Caín*, 1984, 38:15).

Situaciones que muestran la transición que se dio de la violencia bipartidista y las confrontaciones entre conservadores y liberales hacia la contienda insurgente revolucionaria del ideario comunista permeado por la Revolución Cubana. En este sentido, vale la pena destacar el diálogo entre el comandante Pedro Palos y el “doctorcito” respecto a los ideales de la revolución y el actuar de las guerrillas nacientes en el país:

Doctorcito: Mi comandante creo que deberíamos cancelar el ataque, la revolución se hace concientizando al pueblo, defendiendo al campesino, emboscando al ejercito opresor, tumbando la oligarquía, tomándonos el poder pero no eliminando a gente pobre de un poblado infeliz, en Cuba Fidel Castro...

---

<sup>4</sup> Énfasis añadido.

Comandante: (Interrumpe abruptamente) No más discursos, estos doctorcitos que nos envían de Bogotá creen poder cambiar el mundo de la noche a la mañana. Usted sabe que nos hacen falta medicamentos, provisiones, armas, dinero y la platica del extranjero que usted nos prometió... nada. Se lo voy a decir por última vez: atacamos pueblos, asaltamos fincas para vivir, muchos de los que estamos aquí nacimos sin nada y a otros nos quitaron lo poquito que teníamos: padres, madres, hermanos, tierras, ganados, a punta de bala y machete. Sí doctorcito, yo entiendo su revolución y estamos con ella pero hoy atacamos para que mañana podamos comer.

Doctorcito: Mi comandante aún estoy en desacuerdo, el ideal político de la revolución...

Comandante: Usted se calla. Aquí el que manda soy yo y usted por más doctorcito que sea aquí hace lo que yo diga ¿me entiende? (*Caín*, 1984, 51:22).

El diálogo refleja el abismo existente entre la ideología de la revolución planteada por el doctorcito y los motivos expuestos por el comandante del grupo guerrillero. Esta disparidad entre pensamiento y acción revela que más allá de los móviles de venganza, de justicia y restauración, existen móviles más vitales: vivir y sobrevivir a las adversidades de La Violencia. Si bien es cierto que los grupos guerrilleros se conformaron sobre la base de buscar protección y salvaguardarse a sí mismos, luego las motivaciones se redirigen hacia la idea revolucionaria.

En *Caín* se introduce el término “bandolero” en el reclamo que hace Don Polo a las fuerzas militares por no encontrar a Martín ni a Margarita.

Don Polo: Lo que no entiendo es cómo todo un ejército con aviones, helicópteros, tanques, ametralladoras y miles de hombres no han podido acabar con eso que el gobierno llama despectivamente “un grupo de bandoleros”.

Militar: Aún no sabemos si el crimen del teniente Rodríguez fue obra de bandoleros o de delincuentes comunes.

Don Polo: ¡Es lo mismo, Comandante! Se trata de viles asesinos que quieren acabar con el orden, el derecho a la vida y a la propiedad [...].

Militar: Claro que un crimen como ese puede convertirse en una hazaña para los guerrilleros [...]

Don Polo: Ahora mismo hablo con el ministro de guerra (*Caín*, 1984, 46:53).

La respuesta de Don Polo en esta escena da cuenta de la forma como las élites no veían en los guerrilleros como sujetos políticos sino como un conjunto de delincuentes que amenazan el status quo en una lucha sin ideario político. Por su parte, los bandoleros son definidos como “campesinos que actúan por fuera de la ley y a los cuales el Estado considera criminales, pero gozan de prestigio dentro de la sociedad campesina que los mira como héroes valientes que están al servicio de una causa justa” (Uribe, 2004, p. 45).

Adicionalmente, Gonzalo Sánchez y Donny Meertens, (1983) agregan que el fenómeno del bandolerismo corresponde a la fase tardía de La Violencia. Al respecto, se puede agregar que la existencia de bandoleros inicia con el estrechamiento del espacio político de los campesinos que se alzaron en armas. Para estudiar el bandolerismo, es necesario pensarlo desde las relaciones de poder entre los gamonales y partidos políticos, que configuran los modos de participación política clientelista y que en *Caín* (1984) se ve la influencia política del gamonal (Don Polo) sobre las fuerza militares para presionar la búsqueda de Martín y Margarita. Así mismo, vale la pena aclarar que:

Ser bandolero significa entonces, ante todo, haber perdido la legitimidad política [...]. Mirando retrospectivamente, lo que se observa es un continuo estrechamiento del espacio político del campesino alzado en armas, incluso dentro de las filas de su propio partido: durante los primeros años de la década del cincuenta fue calificado como bandolero sólo por el partido opuesto (conservador) y el régimen gubernamental impulsado por éste (Sanchez y Meertens, 1983, p. 48).

Esta afirmación permite aclarar, en parte, las diferencias entre las guerrillas liberales presentadas en *Canaguaro* y *El potro chusmero* y la cuadrilla al mando de Pedro Palos representada en *Caín*. Aunque no se hace referencia a la filiación política de Martín, de Pedro Palos o de cualquiera de los personajes de la cuadrilla; el concepto de bandolero se usó por parte del status quo (los gamonales presentados en Don Polo) para deslegitimar el accionar de la lucha política y armada de Pedro Palos, Martín y su guerrilleros.



Por otra parte, La Violencia en *Caín* implica la lucha por los intereses individuales y por la supervivencia de cada quien. Sólo en el personaje del doctorcito se identifica claramente un sentido revolucionario y de reivindicación de los derechos vulnerados. Luego de la toma armada al pueblo de Punta Larga por parte de Pedro Palos y sus hombres (saqueo del banco, robo de provisiones, civiles heridos, cuatro policías asesinados) se presenta una nueva confrontación entre Pedro Palos y el doctorcito. Dicha confrontación sirve para exteriorizar diferencias de motivacionales e ideologías de los personajes; uno lucha por “necesidad”, el otro por “revolución”. No obstante, el resto de miembros de la cuadrilla se sienten orgullosos de sus acciones vandálicas durante la toma del pueblo.

Ante la escucha de las noticias radiales sobre sus acciones en Punta Larga, Pedro Palos y sus hombres se enteran de la recompensa existente por la entrega de Martín y Margarita a las autoridades estatales. El doctorcito hace referencia a que el dinero es lo (único) que busca Pedro Palos y sus hombres imaginan qué podrían hacer con tanto dinero. Esto desdibuja los ideales de revolución y nuevamente insiste en las motivaciones individuales de los hombres que conforman la cuadrilla; no se evidencian motivos ideológicos ni móviles relacionados con La Violencia.

El ofrecimiento de la recompensa también es escuchado por algunos campesinos y es evidente que el dinero es una necesidad muy clara en la comunidad. Aquellos campesinos que al inicio del largometraje son referenciados como amigos de Martín, se presentan ante las autoridades militares para entregar información sobre su paradero, el de Margarita y el de Pedro Palos; sin embargo, el campesino afirma no conocer a Pedro Palos pero sí haberle colaborado con manutención para él y su gente, por lo que el militar los envía al calabozo.



Finalmente, con la información proporcionada por los campesinos, amigos de Martín, el ejército ubica el campamento de Pedro Palos y los dos bandos se disponen a atacarse mutuamente. Sorprendentemente el personaje del doctorcito concuerda con la instrucción de Pedro Palos de hacer trizas al ejército. “Así se habla comandante, vamos a luchar por nuestra causa compañeros. Muera el ejército opresor” (*Caín*, 1984, 1:35:50).

Tiene lugar entonces una confrontación entre Martín y el grupo de Pedro Palos por la movilización de los hombres y el parto inminente de Margarita, lo cual los obliga a quedarse en ese lugar y afrontar el combate con el ejército. Allí mueren algunos miembros de la cuadrilla lo que genera distanciamiento entre Martín y Pedro Palos. Sin embargo, los personajes principales del film huyen y en la huida nuevamente reciben información a propósito del incremento de la recompensa por la entrega de Margarita y el recién nacido.



**Figura 18:** Fotogramas finales de *Caín* (1984)

Este hecho genera discordia entre Martín, Pedro Palos y el doctorcito; el dinero hace que se pierdan las líneas ideológicas de la revolución. “Es una trampa [...], nos van a matar a todos como perros pudiendo morir como héroes por defender la revolución, luchando por un ideal, por cambiar las estructuras sociales de este país y todo por culpa de Martín” (*Caín*, 1984, 1:54:10).

Martín asesina al doctorcito y con su muerte desaparece todo ideal revolucionario, ya que evidentemente su discurso no fue interiorizado por los miembros de la cuadrilla, quienes esperan el cobro de la recompensa ofrecida por Margarita, dinero que esperan utilizar para irse e iniciar de nuevo en otra parte.

Cuando Pedro Palos toma la decisión de entregar a Margarita y cobrar el rescate, Martín enfrenta a Pedro hasta asesinarlo con su machete; los miembros de la cuadrilla deciden entregarse y Margarita toma rumbo desconocido con Martín y el recién nacido. Así

se desintegra la cuadrilla; bandoleros para unos, guerrilleros para otros, guerrilleros sin ideario, sin revolución, sin dinero, sin apoyo y sin líder.

Tanto en *Caín* como en *Cóndores no entierran todos los días* La Violencia lleva consigo unas particularidades que dependen del ejercicio de poder, la presentación de los partidos políticos y las motivaciones de los actores del conflicto.

Para los dos largometrajes analizados, los partidos políticos son siempre un telón de fondo sobre los cuales se entreteje la trama. En formas más visibles en *Cóndores* (1984) y más soterradas en *Caín* (1984), los partidos políticos permean los vínculos que se establecen entre los campesinos, líderes, guerrilleros, bandoleros, gamonales y generan relaciones de poder y sometimiento. Ser y pertenecer a un partido político va más allá del voto por el copartidario y las elecciones; implica formas de ser, estar y participar políticamente.

El siguiente capítulo analiza dos filmes de producción reciente: El cortometraje *La cerca* (Mendoza, 2003) y el largometraje *Roa* (Baiz, 2013), dos apuestas diferentes en cuanto a presentación de La Violencia se refiere; una desde la separación de los vínculos familiares, otra desde la puesta en escena y la humanización de un magnicida.

## CAPÍTULO 6: LA VIOLENCIA EN EL CINE COLOMBIANO DEL SIGLO XXI

En el capítulo anterior evidenció La Violencia desde la posición de dos grupos políticos contrarios: los “pájaros” y la violencia conservadora en *Cóndores no entierran todos los días*; y las guerrillas insurgentes en *Caín*; ambas producciones de 1984.

El largometraje de Norden recrea la violencia conservadora que se dio posteriormente al Bogotazo. Esto no quiere decir que antes del 9 de Abril no se hablara de violencia, pero la película se centra en los hechos ocurridos luego de ese evento histórico. En la figura de un cóndor (ave majestuosa de la fauna colombiana) se personifica el líder de un grupo de asesinos a sueldo denominados “pájaros” que se encargaron de imponer un régimen de terror a fin de preservar el orden y gobernabilidad en el país luego del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán.

Por su parte, en *Caín*, con el pretexto de representar un personaje bíblico, se muestra la transición de la confrontación bipartidista a la conformación de los grupos guerrilleros insurgentes. En esta transición se evidencian argumentos personales y argumentos ideológicos revolucionarios para la conformación de estos grupos.

Sin embargo, en este capítulo se analizarán dos formas paralelas de La Violencia: una hace alusión a los conservadores y sus prácticas violentas y la otra es una aproximación al presunto asesino de Jorge Eliécer Gaitán.

Para la década de inicio de milenio (2000 – 2010), el cine colombiano tomó un nuevo impulso gracias a la Ley de Cine de 2003, lo cual generó mayor apertura y financiación de producciones nacionales (Cristancho, 2013). Durante este periodo se encuentra una gran variedad de largos y medimétrajes, así como documentales acerca de diferentes temáticas y enmarcados en diferentes géneros cinematográficos. “La Ley permitió un incremento en la producción y una diversidad temática en las ofertas de sus historias, para que el espectador tuviera la libertad de elegir” (Ministerio de Cultura, 2015, p.20).

### 6.1 *La Cerca*, Rubén Mendoza, 2003:

Durante el 2004 se estrenaron en el país nueve producciones colombianas entre las que se encuentra *La Cerca*, un cortometraje que hace alusión a La Violencia. Producido por DíaFragma Grupo Cultural y dirigido por Rubén Mendoza, *La Cerca* fue ganador del Premio en Nuestras Miradas de la Cinemateca Distrital de Bogotá, del premio al mejor cortometraje de ficción de In Vitro Visual y el premio a mejor audiovisual del Festival Toma5inco. Adicionalmente, este cortometraje fue presentado en diferentes festivales de cine nacionales e internacionales (Proimágenes Colombia, 2017).

El cortometraje *La Cerca* fue publicado en internet en el año 2011 y ha sido reproducido en YouTube más de veinte mil veces. La disponibilidad del cortometraje a través de la red es fundamental para ampliar el público y expandir su argumento. Al respecto, Zuluaga y Manrique (2007) afirman que:

*La cerca* (Rubén Mendoza, 2004) es el corto que mejor identifica las posibilidades del formato, al combinar eficazmente una historia de violencia de alcance universal (un padre y un hijo enlazados en la lucha por una herencia que no es sólo la de un terreno sino la de una mirada sobre el mundo) con un tratamiento claramente enraizado en el paisaje geográfico, humano e histórico del país (p. 33).

Mediante el diálogo entre un padre (Juan Cristo) y su hijo (Francisco) sobre una cerca, se recrean algunos odios y venganzas fruto de La Violencia. Nuevamente el cine colombiano sobre La Violencia insiste en lo rural como territorio donde se sintieron y evidenciaron los sucesos violentos y donde el Estado no tenía control o donde el control se ejercía incitando a la violencia; bien por no interesarse o bien por la centralización de poder. También se puede resaltar que el problema de tierras, propietarios y linderos es, quizá, un motivo permanente durante La Violencia.

Es importante denotar que los nombres de los protagonistas del cortometraje pueden asociarse a referentes religiosos: Juan Cristo, radicalmente cristiano, evoca el catolicismo y el partido conservador y Francisco, el nombre de un santo. La mirada de Francisco sobre La Violencia evidencia distancia y repudio frente a las acciones realizadas por su padre durante esta época. Juan Cristo perteneció a algún grupo de chulavitas o “pájaros” y

Francisco lo critica fuertemente por realizar el corte de corbata y eliminar a sus enemigos en el patio trasero de la casa.

En este sentido, los sueños que tiene Francisco frente a la relación con su padre y la forma como siempre empuña un arma en su contra, permiten representar las consecuencias emocionales y psicológicas propiciadas por los hechos violentos que cometió su padre, el repudio hacia él y en cierta medida también hacia su madre, quien a pesar de no estar presente durante el cortometraje es evocada en los sueños de Francisco como figura pasiva.

El odio entre padre e hijo implica una actitud contestataria e irrespetuosa de parte del hijo hacia su padre, así como sentimientos de venganza entre ellos, sentimientos que La Violencia ha dejado con el paso de los asesinatos cometidos en la finca. La primera alusión que se hace frente a La Violencia tiene que ver con los grupos poblacionales vinculados a ella:

Juan Cristo: Tenga su lengua señor, tenga su lengua. Usted si no cambia, siempre pleiteando.

Francisco: Ahí si se equivoca, porque a mí lo que me gusta es estar tranquilo, si se agarran godos, cachiporros, o la chusma o lo que sea yo les saco este trapito y así los tranco, yo no tengo problema en agacharme y hacer las paces (La cerca, 2004, 3:59).

La Violencia regresa mediante ecos del pasado, hechos de los cuales el papá de Francisco Maldonado hizo parte, y que él no quiere recordar ni repetir. Llama la atención que, en uno de los diálogos, se hace referencia a la forma como el padre le enseñó al hijo “a ser hombre, a tener cojones, así él no lo haya entendido” (*La Cerca*, 2004, 7:31). Si bien no es un diálogo tranquilo sino un echar en cara, de esta afirmación se puede deducir que los actos violentos enunciados en el cortometraje son naturalizados como formas de educar a los hijos varones en el contexto de La Violencia.

Francisco: ¿Y cómo fue que me enseñó? Miándose en la comida cuando no le gustaba.

Juan Cristo: Es que no teníamos baño.

Francisco: ¡Ah! Era por eso... O llevándome a ver cómo le hacía la corbata a sus contrarios<sup>5</sup> cuando se los llevaban amarrados a la casa.

Juan Cristo: Es que yo siempre quise ser sastre. (La Cerca, 2004, 7:54).



**Figura 19:** Fotogramas Juan Cristo y Francisco en *La cerca* (2003)

Otro elemento presente en el cortometraje es el corte de orejas. Francisco le narra a su padre un sueño en donde corta la oreja de su madre y luego la lanza para que este la recoja y la ponga junto con otra gran cantidad de orejas que lleva consigo. La práctica de cortar orejas estuvo presente durante La Violencia. El conteo de orejas cortadas representaba la cantidad de enemigos asesinados (Uribe, 1990). En el cortometraje se hace referencia a recibir dinero de “los de la política” por las orejas cortadas; sin embargo, no se encontró información que permitiera corroborar esta práctica.

Si bien el cortometraje aborda La Violencia bipartidista, a lo largo del metraje no se mencionan partidos políticos y/o grupos armados, se dejan como telón de fondo de las escenas. Del análisis de *La Cerca* se puede deducir que Juan Cristo pertenecía a los chulavitas o a los “pájaros” ya que eran estos grupos los que utilizaban el corte de orejas y el corte de corbata (Uribe, 1990).

La Violencia es vista a través de un hijo que reprocha incansablemente a su padre por las muchas muertes causadas en el patio de su casa, motivo por el cual Francisco no quiere unir su potrero con el de su padre. Adicionalmente, el rechazo de Francisco, el no querer ser como su padre y su actitud crítica permanente permiten ver que durante La Violencia, a pesar de las vivencias familiares, no siempre los hijos siguieron el ejemplo de sus ancestros.

<sup>5</sup> “La Corbata fue una de las prácticas violentas que emplearon los “pájaros” en el contexto de La Violencia. Consistía en exponer la lengua por un orificio realizado debajo del mentón” (Uribe, 1990, p.173).

Más allá de esta forma particular de recrear La Violencia, el cortometraje se convierte en una apuesta del director por presentar, a través de la ficción, una postura ética y política frente a la misma. Un hijo capaz de tomar distancia de las acciones criminales de su padre, un hijo educado en La Violencia pero que no se hace partícipe de ella, un hijo que le quita la vida a su padre para cerrar el ciclo.

Contrario a lo presentado en la revisión bibliográfica sobre La Violencia y los odios heredados, en *La Cerca* el odio de Francisco no es contra el otro como enemigo político, sino en contra su propio padre, contra su propia sangre. Aunque el padre trata de explicar el porqué de su actuar, Francisco no deja de cuestionar todos los hechos violentos en contra de sus congéneres:

Francisco: Perdone la pregunta pero ¿por qué es uno tan hijuepuerca pudiendo ser bueno tan fácil?

Juan Cristo: Es que ser un hijuepuerca es más fácil. Pero no confunda un hijuepuerca con un verraco. Los copartidarios teníamos que ser verracos, mijo, verracos. Pero yo ya no me quiero acordar de eso, lo borré. Óigame: recordar es morir. Lo importante era joder al enemigo, esos querían acabar con nosotros, con la patria.

Francisco: ¿Y es que los otros de qué partido eran?

Juan Cristo: Esos eran una partida de hijueputas. Ya no me importa, nos fuimos olvidando todos contra todos. (*La Cerca*, 2004, 13:08).

La Violencia vista en retrospectiva: un pasado que se quiere olvidar, un pasado que presiona las relaciones presentes y distancia a un padre de un hijo. Adicionalmente, es importante destacar la simbología empleada en el cortometraje que rescata elementos propios de la cultura colombiana relacionados con la recreación de La Violencia. En vísperas de año nuevo, Francisco materializa los sueños recurrentes que tiene sobre asesinar a su padre; luego le prende fuego como si se tratara de un muñeco de año viejo. En la cultura colombiana, la quema del muñeco de año viejo representa abolir el pasado, quemar todo lo malo y empezar desde las cenizas un nuevo año; por eso el ritual se practica sobre la media noche, hora en que Juan Cristo se disponía a levantar la cerca para unir los potreros.

Respecto a la participación política es evidente que Juan Cristo participaba asesinando a los enemigos de la patria (liberales); Francisco, por su parte, enseña su bandera blanca a cualquier grupo conflictivo a fin de evitar confrontaciones.

De igual modo, el uso del machete es una herramienta que Francisco emplea en la vida real y en sus sueños. Durante La Violencia el machete representó la muerte del contrario político. “En el periodo de la violencia política, 1948-1965, el uso del machete fue fundamental para causar la muerte, picar el cadáver, decapitar, degollar, tasajear y espolear al supuesto opositor político” (Jimenez, 2013, p. 164).



**Figura 20:** Fotogramas del conteo de orejas y la muerte de Juan Cristo en *La cerca* (2003)

Finalmente, llama la atención el hecho de que Francisco continuamente se pellizca las manos para diferenciar la realidad de los sueños. Su visión de la realidad confluye con la materialización de un sueño: acabar con su padre. Según el cortometraje, Francisco antepone sus diferencias de pensamiento a la relación padre-hijo. La percepción del mundo vista desde los ojos de Francisco es contraria a la de su padre; diferencia radical que deviene en asesinato.

## **6.2 Roa, Andrés Baiz, 2013**

Con el paso de los años, el cine colombiano fue aumentando progresivamente sus producciones, y la variedad de temáticas y géneros. En 2013 se estrena *Roa*, un largometraje de ficción basado en la obra literaria *El crimen del siglo* de Miguel Torres (2006), sobre el presunto asesino del líder político Jorge Eliécer Gaitán.

La película fue estrenada el 9 de Abril de 2003 en aras de conmemorar el magnicidio del dirigente político. Aunque el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán ha sido considerado uno de los desencadenantes más potentes de La Violencia, este hecho encierra



en sí mismo un misterio enigmático y confuso acerca de su homicida y las condiciones en que se cometió el asesinato.

*Roa* narra la historia de vida de Juan Roa Sierra, un liberal gaitanista apasionado que, por la presión de las circunstancias, termina siendo culpado y asesinado por el homicidio de Gaitán. Si bien la historia de *Roa* tiene muchas aristas y es la mirada desde el asesino, la película generó algunas controversias en la crítica colombiana.

Un sector importante de la crítica se concentró en analizar la forma de representar a Jorge Eliécer Gaitán en la película: político tradicional que lanza ideas sueltas para pescar en río revuelto y que realmente no coincide con la verdadera forma de hacer política que tenía Gaitán, mucho menos con el alto perfil histórico que simbolizó para Colombia (Cristancho, 2016).

Por otra parte, también se critica que Andrés Baiz haya distanciado sus personajes del contexto político que se presentaba en la novela. En la revista *Semana* se publicaron varios artículos sobre *Roa* (2013) donde se criticó también la actuación Santiago Rodríguez, un actor siempre asociado a la comedia; su maquillaje y su interpretación no ofrecen mayores satisfacciones.

A lo largo de la película y en paralelo se va desarrollando la historia de Juan Roa y la de Jorge Eliécer Gaitán, el asesino y el caudillo. Sus historias se entrecruzan por casualidad gracias a un desplante que le hace Gaitán a Roa éste último le solicita empleo.

Inicialmente, Juan Roa Sierra se muestra como admirador y acérrimo seguidor de Jorge Eliécer Gaitán, considerado el caudillo del pueblo colombiano y en quien la clase popular tiene depositadas las esperanzas para la presidencia de 1949. Roa Sierra es un hombre supersticioso que consulta frecuentemente a un profesor esotérico, le consulta por su futuro y por sus sueños, por su delirio de ser la reencarnación de Gonzalo Jiménez de Quesada y del General Santander.

Nacido en el mismo barrio que Gaitán y convencido que “nació para grandes cosas”, acude a Jorge Eliécer en busca de una oportunidad laboral ya que se encuentra desempleado. Sin embargo Gaitán le responde con negativas dado que no está aún en el poder pero a cambio le ofrece unos vegetales para la familia. Este desencuentro genera que

la imagen que tenía Roa de Gaitán cambie radicalmente; sus sentimientos de admiración y respeto se transforman en rabia y resentimiento.

A pesar de que *Roa* tiene lugar en el marco histórico de La Violencia, a lo largo del film no se hace referencia explícita a ésta; la película presenta un cambio de escenario al ofrecer un contexto urbano. También es importante destacar que este hecho tiene que ver con la mirada que hace el director y la construcción que él hace de su largometraje.

En *Roa* La Violencia no es nombrada ni visualizada; sin embargo, la palabra “violencia” se utiliza en el discurso de Gaitán que es proyectado en el cine: “Impedir, señor presidente, la violencia, solo os pedimos la defensa de la vida humana, que es lo menos que puede pedir un pueblo en vez de esta ola de barbarie podéis aprovechar nuestra capacidad laborante para beneficio del progreso de Colombia” (*Roa*, 2013, 8:32).



Por otra parte, es posible analizar la presentación de los partidos políticos a partir de la relación con Jorge Eliécer Gaitán. Uno de los partidos es el del Gobierno y el otro el partido liberal, dirigido por Gaitán. La primera alusión que se hace a los partidos políticos se da en la presentación de noticias en pantalla gigante a la que asiste Roa Sierra con su familia. Allí se cuenta que para la próxima IX Conferencia Panamericana, el ministro de relaciones exteriores, el conservador Laureano Gómez, ha invitado a los dirigentes tradicionales liberales y ha dejado por fuera al populista Jorge Eliécer Gaitán, lo que genera descontento y conmoción entre sus seguidores. Sin embargo, también se hace alusión a los Gaitanistas, como una fuerza popular paralela al liberalismo.

Otra mención que se hace de los partidos políticos es cuando Juan Roa Sierra se dirige a la oficina de Gaitán para solicitar empleo; allí escucha una discusión entre el dirigente del Gaitanismo y un presunto extranjero:

Gaitán: Que los trabajadores tengan derechos y oportunidades de esa manera sí accedemos.

Extranjero: Irse en contra de la inversión extranjera lo único que le va a traer son enemigos.

Gaitán: ¿Perdón? ¿Inversión? ... Mire yo hace muchos hubiera podido armar una revolución, pero no estoy de acuerdo con la anarquía para el país.

Extranjero: Pero sí está de acuerdo con sabotear la conferencia ¡Comunista!

Gaitán: Yo no soy comunista y se va inmediatamente de mi despacho.

Extranjero: Delincuentes, borrachos y putas, esa es la mierda Gaitanista.

Gaitán: Dígale a su jefe que dé la cara o es que le da miedo.

Extranjero: Queda advertido, señor.

Gaitán: Advertido de qué. A mí no me asustan sus amenazas y menos de un extranjero, ¡Qué tal este pisco! (Roa, 2013, 24:54).

Gaitán es tildado de comunista, pues para esa época ya se hacía alusión a esta ideología política, la cual recae sobre los Gaitanistas, partido conformado por las capas sociales más bajas del país. Poco después Gaitán le explica a Roa que no tiene el poder y que por esta razón no le puede dar empleo. Allí se menciona que a quien se debe acudir es al gobierno, al directorio conservador o al directorio liberal, partidos tradicionales y principales actores de La Violencia bipartidista. Y es justo en ese contexto bipartidista que se erige la figura de Jorge Eliecer Gaitán como líder populista, salvador del pueblo. “Yo no soy un hombre, soy un pueblo” (Roa, 2013, 31:16).

La película muestra que los discursos de Gaitán eran incendiarios, existía mucha inconformidad con el gobierno de turno y la desigualdad social estaba latente entre todos sus seguidores, lo que permitió que Gaitán se consolidara como caudillo del pueblo

colombiano; en él estaban depositadas las esperanzas de un cambio social y la reivindicación del partido liberal que había perdido el poder luego de su división política en el año 1946. En ese sentido la película fue duramente criticada: la presentación que hace de Jorge Eliécer Gaitán no corresponde con lo que significó el líder político para la historia del País.

En *Roa*, Gaitán no pasa de ser un político tradicional que lanza ideas sueltas para pescar en río revuelto; es un orador artificial que no eriza, como dirían algunos; y es una persona insensible ante el sufrimiento de un hombre de su pueblo como lo es Juan Roa, quien va a solicitarle trabajo y éste en cambio de trabajo lo desestima con tres berenjenas para que le lleve a su familia (Losada, 2013).

En este sentido, la simbolización de Gaitán en *Roa* (2013) es contradictoria a lo que realmente representó el caudillo para la sociedad colombiana. Gaitán era visto como una figura que el pueblo admira, con la fuerza necesaria para vencer a la oligarquía, concepto de su propia cosecha utilizado para diferenciar el país político del país real. “Gaitán llamaba país político a la oligarquía y la definía a partir de la concentración del poder que detentaba un pequeño grupo de personas que laboraban para sus propios intereses y a espaldas del resto de la comunidad” (Uribe, 2004, p. 29).

Esta forma discursiva de Gaitán, que fue realmente importante para las masas de Gaitanistas y ante la movilización y fuerte participación política que Gaitán generó en el país, el largometraje *Roa* (2013) se queda corto en la expresión de estos factores. Si bien, el actor que representó a Gaitán no logró encarnar realmente el personaje histórico, la participación política mostrada en el film presenta cierto desdén por lo que realmente constituyó la historia de Gaitán.

Más allá de la transmisión de los discursos de Gaitán, las reuniones de él y su grupo con la clase obrera y la discusión con un extranjero, en *Roa* (2013) la figura del caudillo pasa desapercibida y las diferencias entre el país político y el país real como formas de participación son obviadas en el film.

Sin embargo, se intenta recrear el país real que era para Gaitán el país del pueblo, con el cual se identificaba y del cual hacía parte. Nuevamente: “Yo no soy un hombre, soy

un pueblo”. Con este discurso y gracias a sus habilidades oratorias Gaitán se presenta en el film como figura de fuerza popular y marcadas diferencias con los políticos tradicionales. Esto implicó sumar adeptos y también contradictores, que en el caso concreto de Juan Roa Sierra, más que tratarse de un contradictor político (según la novela y la película) se trata de un enemigo a raíz del desencuentro personal ya citado. Roa ya no cree en el discurso de Gaitán: “Ojalá lo atajen, ese tipo es un charlatán, solo le falta la culebra y ustedes ahí detrás todos como unos borregos (...) la verdad, ese tipo se va a acabar de tirar el país, ojalá nunca llegue a ser presidente, por el bien de nosotros” (Roa, 2013, 35:16).

Para Cristancho (2016), la presentación de Gaitán y Roa en este largometraje se trata de “un régimen audiovisual configurado por residuos confusos de lo que pudo construirse en medio de la censura cultural y el tabú político de lo sucedido, asunto común a otros hechos anteriores y posteriores, dejando cabos sueltos en la memoria colectiva” (p.122).

En el largometraje, estos elementos son aprovechados por los enemigos políticos de Jorge Eliécer Gaitán para promover el magnicidio. En ese contexto y dado que “Gaitán tiene el pueblo en la mano” se gesta su asesinato. A lo largo del film se presenta la contraparte de la historia del Bogotazo; pese a que el caudillo es el motivo principal de este evento, el largometraje muestra, recreado e interpretado desde el discurso ficcional, cómo Roa fue presionado, manipulado y coartado para realizar el asesinato de Gaitán.

Finalmente, según el film Juan Roa Sierra no es quien asesina a Jorge Eliécer Gaitán. Sin embargo, es señalado por uno de los conspiradores y posteriormente es linchado por el pueblo enardecido. En estas escenas, la radio nuevamente juega un papel fundamental: insta al pueblo a alzarse en armas en contra del gobierno.

¡Ultimas noticias: mataron a Gaitán, repetimos, mataron a Gaitán (...) Mataron a nuestro líder, mataron a Gaitán, a la calle con palos, piedras, escopetas, con cuanto haya a la mano. Arremeter contra todo por la justicia, por la venganza de Gaitán, saquemos los machetes y a sangre y fuego tomemos las posiciones del Gobierno. A la carga, mataron a Gaitán, mataron a Gaitán, mataron nuestra esperanza, pueblo liberal, por la venganza de Gaitán, a la carga, nuestro ídolo, nuestra esperanza, pueblo colombiano: ¡Este crimen no puede quedar impune! (Roa, 2013, 1:27:16).



**Figura 22:** Fotogramas finales de la decisión de Juan Roa Sierra en *Roa* (2013)

Con la muerte de Jorge Eliécer Gaitán se desató un caos en Bogotá que involucró no solo a Gaitanistas y liberales sino a todo el pueblo colombiano. El Gobierno tardó un par de días en recuperar el control de la ciudad y para ese entonces ya la capital estaba semi-destruida. En *Roa*, el Bogotazo fue representado como el detonante para el conflicto que ha consumido el país.

En *La Cerca* (2003) y *Roa* (2013) los partidos políticos son mostrados como formas abstractas, no como unidades tangibles y visibles para los copartidarios. Sin embargo, llama la atención la forma como Francisco (personaje de *La cerca*, 2003) y Juan Roa Sierra (personaje de *Roa*, 2013) se distancian de los partidos y de las formas de ser y estar que estos conllevan para agenciar un cambio en sí mismos. Los dos personajes referenciados toman decisiones que implican transformar sus convicciones tradicionales por nuevas formas de ser, en el caso de Francisco, lejos de La Violencia y en el caso de Roa, lejos de la admiración y respeto por la figura de Gaitán, con quien primero estaba obsesionado pero posteriormente es incitado a asesinarlo.

En este sentido, la participación política también se transforma con el hecho de decidir sobre sí mismo. El hecho de tomar distancia y decidir qué hacer para evitar la confrontación y para proteger la familia son decisiones individuales que trascienden, en el caso de *Roa* (2013) a la esfera de lo público.

Luego de este recorrido por la historia, los guiones y los personajes de La Violencia llevados al cine así como por las formas de ver los partidos políticos y la participación política en Colombia quiero resaltar las posturas éticas de algunos personajes de las películas analizadas en aras de entender la Educación más allá de la escuela o del ámbito escolar.

Y es que la Educación incluye los procesos de formación que se dan en el mundo social y que permiten la formación de la mirada; en este sentido, las formas como socialmente nos han enseñado a ver, a mirar que vemos, como lo vemos, como nos enseñan a ver y también como profesionales como enseñamos a ver constituyen elementos centrales de la Educación.

En *El río de las tumbas* (1964), la postura ética de gran parte de los habitantes del pueblo presentado es la de no ver; no se ve La Violencia, no se siente temor por la aparición de cadáveres en el río, se hace caso omiso a los avisos de La Violencia. El discurso político del alcalde, el candidato, el cura y el reinado de la pitahaya soterraron lo latente en el ambiente mostrado.

Estas actitudes contrastan de sobremanera con la postura de “El Profe” en *Canaguaro* (1981) quien en sus diálogos manifiesta la necesidad de luchar por la construcción de un mejor país. Este personaje muestra que dentro de la ética del maestro no se les puede mentir a los estudiantes frente a la situación que vive la población. En muchos de los personajes de este film primaba la venganza por las atrocidades cometidas por la policía chulavita y los intereses individuales y económicos de otros; sin embargo, “El Profe” mostró un interés general por el bienestar del pueblo y la honestidad con sus “guámbitos”, antes que su interés particular, al cual el film no hizo referencia.

En *El potro chusmero* (1985), se destaca como se muestra el valor por la vida de un animal, entorno al cual se desarrolla la trama del cortometraje. El potro simboliza la preservación de la vida a pesar de las vicisitudes. Así mismo, el potro recuerda al guerrillero la nostalgia de su familia y lo que dejó atrás por estar de guerrillero. Al final, guerrillero sacrifica su vida intentado salvar al potro.

En *Cóndores no entierran todos los días* (1984) deseo señalar la postura ética de León María Lozano, el Cóndor, frente a la protección de las mujeres y los niños en la tienda bipartidista. A pesar de ser el autor intelectual de boleteos y asesinatos, su comportamiento enardece al enterarse de una masacre donde fueron víctimas mujeres y niños. Sin embargo, son precisamente estos los que más sufren con La Violencia. Esta posición permite ver como “por cuestión de principios” se salvaguarda la integridad de

algunos (as) pero se ataca sin contemplación a otros. Esto también permite mostrar la doble moral que por muchos años se ha criticado a la sociedad colombiana.

En el largometraje *Caín* (1984) llama la atención la postura ética del “Doctorcito”, quien se muestra como líder ideológico del grupo de guerrilleros al mando de Pedro Palos. Nuevamente el discurso se refiere a la construcción de un mejor país, con garantías para los menos favorecidos y en condiciones de igualdad. El pensamiento de la revolución cubana se muestra como la base o doctrina de las guerrillas colombianas, sin embargo, es desdibujada con los intereses económicos y diferentes del comandante guerrillero. Estas posturas éticas y políticas se pueden transferir (con rigor histórico) a lo que se vió en algún momento en los grupos guerrilleros de la FARC y el M-19.

En el cortometraje *La cerca* (2003) se hizo referencia previamente a la actitud ética de Francisco y a la forma como se mostró la ruptura de los lazos de La Violencia. Claramente se ve cómo el dolor y odio que siente este personaje por los hechos cometidos por su padre durante este periodo le permiten distanciarse de la repetición de los mismos y poner un alto en su vida; se reconoce en la bandera blanco esa alternativa de solución a La Violencia y el asesinato de su padre le permite cerrar un círculo de dolor y confrontación personal.

Finalmente, en *Roa* (2013) existen varias posturas éticas y políticas contradictorias que llevan a ver el largometraje con reserva frente a lo planteado por los historiadores de La Violencia. Si bien, *Roa* (2013) es la puesta en escena del Bogotazo desde el presunto asesino de Jorge Eliécer Gaitán, no deja de generar dudas frente al guión del director, que entre ficción y realidad recreó uno de los hitos de este periodo histórico.

Todo esto me conlleva a pensar que, de la forma como el cine configura la mirada de quien lo ve, estos análisis son fruto de la forma como fui enseñada a ver, no solo en la escuela sino a través de mi familia y de la sociedad en general. Puedo afirmar que mi propia mirada fue transformada a lo largo de esta investigación y de ahí que se haya empleado el cine como herramienta y discurso en la Educación.



Tabla 1. *Una mirada general de las categorías*

<b>Filmografía</b>	<b>La Violencia</b>	<b>La Participación Política</b>	<b>Los Partidos Políticos</b>
<b><i>El río de las tumbas (1964)</i></b>	La Violencia no es vista explícitamente, se hace caso omiso a los cadáveres que aparecen en el río y quienes conocen de La Violencia la miran con desidia o la recuerdan para dejarla atrás.	Se muestran espacios de participación como el reinado de la pitahaya, la manifestación en la plaza pública y se ve como en el culto de la iglesia se busca influir en la política.	Aunque la película es ambientada en La Violencia, no se hace alusión a la confrontación bipartidista o los partidos liberal y conservador.
<b><i>Canaguaro (1981)</i></b>	Es mostrada desde las guerrillas liberales como opción para resarcir o vengar los desmanes de la policía del gobierno (chulavita). Los actos realizados en la confrontación bipartidista buscan defender a los campesinos liberales así como sus familias y tierras.	La participación fluye en la informalidad y marginalidad de los grupos guerrilleros que son apoyados por los líderes liberales.	Existe un partido del gobierno y un partido que apoya a los guerrilleros liberales. En el marco de La Violencia, se puede hacer la correlación entre el partido conservador como el partido del gobierno.
<b><i>El potro chusmero (1985)</i></b>	La Violencia se ve como una constante persecución a los guerrilleros liberales por parte de la policía del gobierno, se ve en el desplazamiento y en la necesidad de defender a los campesinos liberales.	La participación de los campesinos que se alzan en armas en las guerrillas liberales y que toman la decisión de recorrer los Llanos Orientales en defensa de su vida, su familia y tierras.	Los partidos políticos no son vistos; sin embargo, son el telón de fondo en la confrontación bipartidista.

---

<b><i>Cóndores no entierran todos los días (1984)</i></b>	La Violencia vista desde la eliminación del otro contrario político; se muestra la polarización de la sociedad y el fomento de los odios bipartidistas.	Existen diferentes formas de participación política vistas en las reuniones de conservadores y liberales para tomar decisiones frente a los alcaldes, a los puestos de trabajo, a la toma de medidas y el seguimiento de instrucciones de los partidos.	La confrontación bipartidista es mostrada en diferentes formas; los partidos conservador y liberal así como sus militantes son el centro de la historia.
<b><i>Caín (1984)</i></b>	La Violencia vista desde la desigualdad, la lucha por la revolución y en contra de la oligarquía. Sin embargo, de fondo se ven los motivos individuales de los guerrilleros.	La instrucción en la revolución cubana, los vínculos y alianzas entre los políticos y las fuerzas militares, la conformación e incorporación al comando guerrillero son formas de ver la participación política.	Los partidos políticos son el telón de fondo para las confrontaciones y luchas armadas mostradas en el film.
<b><i>La cerca (2003)</i></b>	La Violencia mostrada en el odio entre padre e hijo por el pasado y en recriminación a las acciones del padre; es vista en retrospectiva y de la cual se quiere tomar distancia.	La participación en las acciones de un partido muestran que el padre perteneció y tomó parte de ellas; sin embargo, el hijo prefiere mantenerse al margen y tomar distancia.	No se hace referencia a los partidos políticos; en embargo, por el contexto del guión, se puede inferir que está inmerso en la confrontación bipartidista.
<b><i>Roa (2013)</i></b>	La Violencia presentada en el Bogotazo pero desde la perspectiva del magnicida y como se gestó su asesinato. Se muestra el inicio de lo que ya se vivía en los campos colombianos.	La participación es mostrada desde la manipulación que se ejerce sobre el asesino de Jorge Eliécer Gaitán hasta como se entretejió el propio asesinato.	Se hace alusión a los partidos políticos como el partido del gobierno, que para aquel entonces era conservador y el partido de Jorge Eliécer Gaitán, quien era el líder del liberalismo.

---

## SE ABRE EL TELÓN

Al inicio de esta investigación y teniendo como elementos rectores La Violencia, el cine y la cultura política, la pregunta que se planteó fue: ¿Qué rasgos de la cultura política se expresan en el cine que trata el periodo de La Violencia? Para ello, debía construirse un análisis sobre algunos niveles de construcción audiovisual de unos subelementos y las formas cómo se ven y se recrean la violencia, los partidos políticos, la participación política. Estos subelementos, dentro del contexto La Violencia, cine y cultura política atravesaron la totalidad de la filmografía analizada, algunos de forma explícita otros más implícitamente.

Para entender el análisis realizado a la producción cinematográfica seleccionada es importante retomar que la cultura política es un conjunto de actitudes, formas de ser, de estar y representaciones que giran en torno al orden social establecido y las relaciones de poder, jerarquía y confrontación que se establecen entre los actores sociales en determinado tiempo y espacio (Herrera et al., 2005). En este sentido, se seleccionó La Violencia como el periodo histórico para analizar las producciones cinematográficas colombianas que trataron este proceso.

La importancia que adquiere la cultura política en el ámbito de la educación se debe a que la educación en sí misma trasciende los límites y espacios de la escuela y va más allá de los procesos de aprendizaje. El cine, como producción cultural permite ver, mostrar, representar y simbolizar elementos de la cultura política que permitirán transformar los sujetos sociales y las relaciones políticas que se establecen entre ellos; en todo caso, uno de los fines de la educación es la transformación de la sociedad; pero para llevar a cabo dicho proceso es fundamental conocer como se han consolidado los procesos culturales y políticos en la historia colombiana.

Aunque existen diferentes formas de emplear el cine como herramienta pedagógica en la escuela, dentro de los procesos de educación formal y no formal, es en el ámbito de la educación informal donde confluyen la cultura política y la formación de la mirada como procesos espontáneos y libres que provienen de diversos agentes educativos (personas,

entidades, medios de comunicación, tradiciones, costumbres y comportamientos sociales no estructurados).

Si bien, existieron estudios previos a esta investigación relacionados con el cine y La Violencia, estos seleccionaron otras categorías de análisis diferentes a las que fueron puestas en este texto. Afirmar las limitaciones de estos otros estudios sería negar la autonomía de cada investigador; por ejemplo, para Cristancho (2014), el objeto de estudio de su interés pasa por alto La Violencia para concentrarse en otro periodo y en otras producciones cinematográficas; para Suárez (2009) el interés principal de Cinembargo Colombia es realizar un balance histórico de la filmografía seleccionada de acuerdo a uno tópicos determinados por la propia autoría.

En este sentido, esta investigación trae consigo el análisis de la filmografía seleccionada a la luz de los rasgos de la cultura política expresados en el cine de La Violencia, continuando con la línea de investigación abierta por Cristancho (2013) en su tesis doctoral sobre memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano; si bien, la cultura política es una categoría ampliamente utilizada, este estudio se centra en dos subcategorías de análisis nuevas en los contextos investigativos: los partidos políticos y las formas de participación política, esto enmarcado dentro de los regímenes de audiovisualidad. Estos regímenes permiten construir memorias sociales, referentes de identidad y configuran maneras de mirar (se) y ser mirados, escuchar (se) y ser escuchados (Cristancho, 2016).

A la luz de estas categorías y elementos de análisis, se puede concluir que la producción cinematográfica de La Violencia corresponde con una aproximación al cine político del país, pero no que se ha consolidado por falta de argumentos en los guiones y dificultades económicas de la industria de cine en el país (Suárez, 2008). Para la filmografía analizada se encuentran dos momentos de producción que son importantes destacar: los largometrajes antes de FOCINE fueron atravesados por una constante de precariedad en los recursos económicos para producir y comercializarse; Sin embargo, las producciones posteriores a FOCINE y con el apoyo de la Ley de Cine de 2003 recibieron mayor apoyo económico así como apoyo a los procesos de producción y postproducción del cine nacional.

Los largometrajes analizados evidenciaron La Violencia de diferentes formas, más allá de los actos crueles y brutales que fueron propios del periodo histórico estudiado. Las formas de La Violencia coinciden en guardar en la memoria los hechos de los cuales se es víctima por la misma violencia. A excepción de *Cóndores no se entierran todos los días* (Norden, 1984) y *Roa* (Baíz, 2013), los largometrajes y cortometrajes analizados evocan los recuerdos del pasado como principal motivación para tomar parte del conflicto bipartidista presentado en la filmografía. Coinciden también *Canaguaro* (Kuzmanich, 1981), *El potro chusmero* (Sánchez, 1985) y *Caín* (Nieto, 1984) en la construcción audiovisual que hacen de la chusma o guerrillas liberales, que posteriormente se va distanciando al fenómeno del Bandolerismo presentado por Gustavo Nieto Roa (1984). Esa transición de chusma a bandolerismo muestra audiovisualmente el cambio de intereses y motivaciones de sus protagonistas.

Por otra parte, se destaca la intención de los directores de centrar su atención visual en el ámbito rural, como principal espacio donde se representa La Violencia. La ambientación cinematográfica de la filmografía seleccionada coincide en que es en el campo donde se evidenció La Violencia; solo en *Roa* (Baíz, 2013) se presenta La Violencia en lo urbano.

Adicionalmente, La Violencia es mostrada desde lo público, desde escenas que permiten la interpretación y análisis del contexto en general, con personajes estereotipados como el del “bobo” en *El río de las tumbas* (1964), en *Canaguaro* (1981) y en *Caín* (1984), que claramente son personajes que muestran una persona con retardo mental pero que a su vez simbolizan las formas ininteligibles de asimilar La Violencia y muestran algunas formas de poder y dominación que se ejercen sobre estos personajes.

Otro personaje estereotipado en cuatro de los siete largometrajes es el cura del pueblo. En *El río de las tumbas* (1964), *Canaguaro* (1981), *Cóndores no entierran todos los días* (1984) y *Caín* (1984) el cura es un personaje político que fácilmente es identificable su fraternidad con el partido conservador, a excepción del film de Julio Luzardo donde no se establecen los nombres de los partidos. Sin embargo, el tema de los personajes estereotipados podría ser una nueva investigación así como la ambientación

urbana y privada de La Violencia ya que las películas analizadas tuvieron como contexto principal el ámbito rural del país.

Así mismo, en esta presentación pública de La Violencia aparece la victimización como forma de verla y asumir la cultura política del país. La relación víctima – victimario, permite, en cierta medida, justificar las acciones violentas tanto de conservadores, que en algún momento fueron víctimas (principalmente el 9 de abril de 1948) como de los liberales, que venían siendo víctimas desde años anteriores al Bogotazo; sin embargo, es difícil establecer esta relación exclusivamente a La Violencia ya que desde la década de 1940 se venía gestando la confrontación entre liberales y conservadores; pero sí es expresada en la filmografía seleccionada.

Otro elemento resultado de esta investigación en las formas de mostrar La Violencia hace alusión al Bogotazo como punto de referencia para el inicio de este periodo; En *Canaguaro* (1981), *Cóndores no entierran todos los días* (1984) y *El potro chusmero* (1985) se hace referencia explícita a este hecho como detonante de La Violencia. Mientras que en *Roa* (2013) el Bogotazo se recrea en toda la trama, en *El río de las tumbas* (1964) y en *La cerca* (2003) no es nombrado. En este sentido, como se mencionó previamente, el 9 de abril de 1948, cuando fue muerto Jorge Eliécer Gaitán, es uno de los hechos que marcó la historia colombiana y agudizó La Violencia, que venía presentándose en algunas regiones del país desde inicios de 1940. El Bogotazo, para quienes no son estudiosos del tema, es visto como el inicio de La Violencia y hace parte del arraigo cultural y político de los colombianos.

El Bogotazo, como se denominaría esta fecha, tendría una centralidad en los imaginarios y la memoria colectiva colombiana, tanto así que en virtud del artículo 142 de la ley 1448 de 2011, el 9 de abril fue declarado el *Día nacional de la memoria y la solidaridad con las víctimas*. Esta política de la memoria da cuenta de que tanto el Bogotazo como el conflicto social y político hacen parte del tropos identitario del país (Cristancho, 2016, p. 117)

Igualmente, La Violencia es vista como la oposición entre partidos políticos, donde el otro es el enemigo y en muchos casos debe ser exterminado. Este concepto del otro hizo que se representaran los odios heredados entre partidos políticos y la venganza como

elementos importantes en la cultura política colombiana. En *Canaguaro* (1981), *Cóndores no entierran todos los días* (1984), *Caín* (1984), *El potro chusmero* (1985) y *La cerca* (2003) el opositor político, el otro político, a pesar de ser conocido y vecino debía ser eliminado, bien porque representaba un enemigo para el Estado, el cual se debía proteger o bien, porque tenía “deudas por pagar” que previamente habían sido establecidas. Así, La Violencia constituyó un periodo histórico de confrontación bipartidista que hace parte de los rasgos que se expresan de la cultura política colombiana.

Para los partidos políticos, que de alguna forma siempre estuvieron presentes como telón de fondo de La Violencia y de los filmes seleccionados, se puede afirmar que el clientelismo político es un rasgo expresado de la cultura política del país que debe conocerse, estudiarse y educarse para transformar las relaciones de poder entre partidos ya que, aún persiste como parte de los procesos políticos y en magnitudes asombrosas. En *El río de las tumbas* (1964), *Cóndores no entierran todos los días* (1984) y *Caín* (1984) se expresa el clientelismo político como formas de relacionarse con él.

Otras formas de ver los partidos políticos hace referencia a la organización de estos en directorios municipales, departamentales y la concentración de los líderes en la capital del país; es quizá por esta razón que los copartidarios de los partidos siempre están a la espera de las órdenes que enviarán; así mismo, en reiterados diálogos y conversaciones los campesinos y copartidarios dan cuenta del desconocimiento de las situaciones reales que se viven en los pueblo por parte de los líderes y finalmente, se puede realizar una metáfora frente a los partidos políticos como titiriteros que controlan las marionetas; los partidos políticos controlan, desde las sombras, las confrontaciones crueles y violentas entre campesinos, en defensa del partido. Aunque en *El potro chusmero* (1985) se hace alusión a que las guerrillas liberales se salieron de control. Sin embargo, profundizar en esta metáfora sería tema de otra investigación.

Finalmente, las formas de participación política están expresadas por las relaciones de poder y jerarquía existentes entre los partidos políticos y los copartidarios. En cada producción cinematográfica se simboliza con algunas formas particulares: en *El río de las tumbas* (1964) la participación es vista desde el reinado de la pitahaya, la manifestación en

la plaza y el cumplimiento a los llamados del alcalde. Este tipo de participación persiste en la actualidad aunque de forma menos evidente en las grandes ciudades.

En *Canaguaro* (1981) y *El potro chusmero* (1985) la participación política es mostrada a través de los guerrilleros liberales que toman la justicia por su cuenta, son apoyados por el partido y le hicieron oposición al gobierno del país. En *Cóndores no entierran todos los días* (1984) existen diferentes niveles de participación política, el de León María, que inicia con la defensa del partido y que posteriormente se convierte en el líder de los pájaros, el de Gertrudiz Potes, como lidereza del partido liberal y que termina amilanada ante el asesinato de sus coportatidarios y la de los pájaros, que defienden el partido conservador a sangre y fuego; mientras que en *Caín* (1984) la participación política se refiere a los grupos alzados en armas que buscan recursos para fortalecer la lucha, a la relación existente entre políticos y fuerzas militares, relación que aún está latente y se conserva en nuestra cultura política.

En *La Cerca* (2003) y *Roa* (2013) la participación política se refiere a las formas de ser y estar de los protagonistas frente a las acciones que realizan; alejarse y levantar la “banderita de la paz” y “diseñar un seguimiento para el caudillo” son formas menos evidentes de participación pero si se convierten en desiciones políticas que afectan la esfera de lo público y lo privado de sus personajes.

A la luz de los rasgos expresados de cultura política en el cine que trata La Violencia quedan algunos interrogantes frente al clientelismo político, el control soterrado de los partidos políticos, las formas de oposición durante este periodo histórico y el bandolerismo político. Estos interrogantes como marcos de procesos investigativos deben ser entendidos en el marco de la educación, los regímenes audiovisuales y desde las diferentes áreas del conocimiento para comprender la realidad social y cultural del país.

Finalmente, se hace necesario continuar con los estudios e investigaciones sobre la cultura política del país; en este momento de coyuntura y transformación hacia una democracia más participativa e incluyente, la educación y la cultura son determinantes para lograr los objetivos de la justicia transicional y el cambio de modos de ser y estar en la política y en lo político. Posibilidades de investigación en el aula de clase, empleando el cine como herramienta pedagógica, en lo cotidiano a través de cineclubes y a nivel más



global articulando cineastas y maestros son puertas que quedan abiertas para continuar la investigación acá esbozada.

Nuevamente la educación es la manera de transformar la realidad del país, recordando que esta desborda la capacidad de la escuela y que conlleva a mirar los procesos de socialización formal e informal. Más allá de la vida mural de un recinto educativo, son las formas culturales, sociales y políticas las que son necesarias estudiar para transformar la sociedad colombiana.

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Poster promocional de <i>El río de las tumbas</i> .....	42
<b>Figura 2:</b> Fotogramas de los habitantes del pueblo en <i>El río de las tumbas</i> .....	43
<b>Figura 3:</b> Fotogramas de <i>El río de las tumbas</i> . Testigos sin acción.....	45
<b>Figura 4:</b> Partición política en <i>El río de las tumbas</i> .....	49
<b>Figura 5:</b> Poster promocional de <i>Canaguaro</i> (1981) y presentación de <i>El potro chusmero</i> (1985).....	53
<b>Figura 6:</b> Fotogramas de los recuerdos de Antonio y Canaguaro en <i>Canaguaro</i> (1981)...	57
<b>Figura 7:</b> El Sapo, boleteo y el Profe en <i>Canaguaro</i> (1981).....	59
<b>Figura 8:</b> Fotogramas de las escenas finales de <i>Canaguaro</i> (1981).....	63
<b>Figura 9:</b> Chusmeros y Chulavitas en <i>El potro chusmero</i> (1985).....	65
<b>Figura 10:</b> Persecución y muerte del chusmero en <i>El potro chusmero</i> (1985).....	68
<b>Figura 11:</b> Posters publicitarios y caratulas de libros homónimos de <i>Cóndores no entierran todos los días</i> y <i>Caín</i> (1985).....	70
<b>Figura 12:</b> Fotogramas de algunos personajes de <i>Cóndores no se entierran todos los días</i> (1984) .....	75
<b>Figura 13:</b> Fotogramas de los diferentes roles de León María Lozano en <i>Cóndores no se entierran todos los días</i> (1984) .....	77
<b>Figura 14:</b> Fotogramas del boleteo y desplazamiento en <i>Cóndores no se entierran todos los días</i> (1984) .....	81
<b>Figura 15:</b> Fotogramas de algunas escenas finales de <i>Cóndores no se entierran todos los días</i> (1984) .....	83
<b>Figura 16:</b> Fotogramas de presentaciones del poder en <i>Caín</i> (1984).....	86
<b>Figura 17:</b> Guerrilleros en <i>Caín</i> (1984).....	90

<b>Figura 18:</b> Fotogramas finales de <i>Caín</i> (1984).....	91
<b>Figura 19:</b> Fotogramas Juan Cristo y Francisco en <i>La cerca</i> (2003).....	96
<b>Figura 20:</b> Fotogramas conteo de orejas y la muerte de Juan Cristo en <i>La cerca</i> (2003)...	98
<b>Figura 21:</b> Fotogramas de Juan Roa Sierra y Jorge Eliécer Gaitán en <i>Roa</i> (2013).....	100
<b>Figura 22:</b> Fotogramas finales de la decisión de Juan Roa Sierra en <i>Roa</i> (2013).....	104

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. *Una mirada general a las categorías*

## FUENTES

Calderón, A., Rubén, M., Gallí, J. (Productores) y Baiz, A. (Director) (2013). *Roa* [cinta cinematográfica]. Colombia.: Dynamo y Protagónik Films.

Echeverri, H. (Productor) y Luzardo, J. (Director) (1964). *El río de las tumbas* [cinta cinematográfica]. Colombia.: Cine Tv Films.

García, D. (Productor) y Mendoza, R. (Director) (2003). *La cerca* [cinta cinematográfica]. Colombia.: Día Fragma Fábrica de Películas, Producciones 9 MM.

Iartovskaia, N. (Productor) y Sánchez, L. (Director) (1985). *El potro chusmero*. [cinta cinematográfica]. Colombia.: Compañía de Fomento Cinematográfico FOCINE.

Jiménez, A. (Productor) y Kuzmanich, D. (Director) (1981). *Canaguaro*. [cinta cinematográfica]. Colombia.: Corporación Financiera Popular Fonade.

Nieto, G., (Productor y Director) (1984). *Caín* [cinta cinematográfica]. Colombia.: Compañía de Fomento Cinematográfico FOCINE.

Norden, F., (Productor y Director) (1984). *Cóndores no entierran todos los días*. (1984). [cinta cinematográfica]. Colombia.: PROCINOR.

## REFERENCIAS

- Acevedo Carmona, D. (1995). La mentalidad de las elites sobre La Violencia en Colombia (1936 - 1949). Bogotá: El Áncora Editores.
- Acosta Lozano, L. F. (1998). El cine Colombiano sobre la violencia 1946-1958. Signo y Pensamiento , 17 (32), 29-40.
- Álape, A. (1985). La Paz, La Violencia. Testigos de excepción. Bogotá: Planeta.
- Álvarez, G. (1971). Cóndores no entierran todos los días. Bogotá: El Ancora Editores
- Álvarez, L. A. (1988). Páginas de Cine. Medellín : Universidad de Antioquia.
- Alvarez, C. (2008). Los orígenes del cine en Colombia. En C. A. Tirado, Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano : investigaciones recientes (págs. 45 - 76). Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Bolívar, I. J. (2003). Violencia política y formación del Estado: ensayo historiográfico sobre la dinámica regional de la violencia de los cincuenta en Colombia. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales.
- Caballero, E. (1969). Caín. Barcelona: Ediciones Destino
- Cristancho, J. G. (2011). Una cuestión de principios. En J. G. Cristancho, Ensayos filosóficos. Saarbrücken: Editorial académica Española.
- Cristancho, J.G. (2013). Tigres de papel, recuerdos de película. Memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano (Tesis doctoral). Universidad Pedagógica Nacional.
- Cristancho Altuzarra, J. G. (2014). La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas , 45 - 66.

Cristancho Altuzarra, J. G. (2016). Recuerdos y suturas en Colombia: regímenes de audiovisualidad sobre Jorge Eliécer Gaitán. Grandes figures de l'Amérique latine . Bogotá, Francia: Presses universitaires du Midi (PUM).

Cristancho, J. G. (2011). Una cuestión de principios. En J. G. Cristancho, Ensayos filosóficos. Saarbrücken: Editorial académica Española.

Fals Borda, O. (1985). Lo sacro y lo violento, aspectos problemáticos del desarrollo en Colombia. En F. E. Cerec, Once ensayos sobre La Violencia (págs. 25 - 52). Bogotá: Editorial CEREC.

Focine. (1981). Canaguaro: historia de peripecias. Cine (4), Sin páginas.

Fundación Patrimonio Fílmico. (29 de Marzo de 2017). Historia del Cine Colombiano. Obtenido de Cine: <http://cine.8manos.in/>

Gilhodés, P. (1985). La violencia en Colombia; bandolerismo y guerra social. En CEREC, Once ensayos sobre LA VIOLENCIA (págs. 189 - 108). Bogotá: Fondo Editorial CEREC.

Gutiérrez Hernández, I. (2015). Canaguaro: ruralidad, violencia y conciencia. (U. L. Salle, Ed.) Impertinente , 161 - 163.

Guzman Campos, G., Fals Borda, O., & Umaña Luna, E. (1962). La Violencia en Colombia: estudio de un proceso social. Bogotá: Tercer Mundo.

Herrera, M. C., & Díaz, C. J. (2001). Educación y cultura política: una mirada multidisciplinaria. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Herrera, M. C. (2005). La construcción de cultura política en Colombia: proyectos hegemónicos y resistencias culturales. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Lizarazo, M. T. (2004). Historia del Cine Colombiano - Capítulo 5. (F. P. Colombiano, Entrevistador)

Losada Castaño, R. (23 de Abril de 2013). "Roa" se rajó. Obtenido de Revista Semana: <http://www.semana.com/opinion/articulo/roa-rajo/341031-3>

López de la Roche, F. (2000). Aproximaciones al Concepto de Cultura Política. Convergencia. Revista de Ciencias Sociales , 93 - 123.

- Luzardo, J. (Dirección). (1964). El río de las tumbas [Película].
- Martínez, H. (1978). Historia del Cine Colombiano. Bogotá: Librería y Editorial América Latina.
- Melo Gonzalez, J. O. (1996). Biblioteca Virtual. Obtenido de Biblioteca Luis Angel Arango: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo6.htm>
- Ministerio de Cultura. (2015). Ministerio de Cultura de Colombia. Obtenido de <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/Cartilla%20Historia%20del%20Cine%20Colombiano%202015.pdf>
- Oquist, P. H. (1978). Violencia, conflicto y política en Colombia (Vol. 1). Bogotá: Instituto de Estudios Colombianos.
- Pécaut, D. (1987). Orden y violencia: Colombia 1930-1953 (Vol. 1). Bogotá: Siglo Veintiuno Editores.
- Proimágenes Colombia. (27 de Enero de 2017). <http://proimagenescolombia.com/>. Obtenido de Proimágenes Colombia:  
[http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/peliculas\\_colombianas/pelicula\\_plantilla.php?id\\_pelicula=50](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=50)
- Sabucedo, J. M. (1988). Participación Política. En J. Seoane, & A. Rodríguez, Psicología Política (págs. 165 - 194). Madrid: Ediciones Pirámide.
- Sanchez, G., & Meertens, D. (1983). Bandoleros, gamonales y campesinos. Bogotá: El Áncora Editores.
- Semana (1984). Caín: ¿Qué determino que una película potencialmente comercial resultara un fracaso? Artículo consultado en <http://www.semana.com/cultura/articulo/cain/5649-3>
- Semana (2013). Roa, la historia jamás será tan simple. Artículo consultado en <http://www.semana.com/cultura/articulo/roa-historia-jamas-sera-tan-simple/340003-3>
- Suárez, J. (2008). Cine y violencia en Colombia: Claves para la construcción de un discurso fílmico. En P. A. Zuluaga, Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano investigaciones recientes / XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado;



memorias Bogotá, 25 a 27 de octubre 2007 (págs. 87 - 108). Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Bogotá: Universidad del Valle.

Suárez, J. (2010). *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid: Iberoamericana.

Torres, M. (2006). *El crimen del siglo*. Bogotá: Editorial Planeta.

Uribe, M. V. (2004). *Antropología de la Inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Bogotá: Norma.

Yie Garzón, S. M. (10 de Noviembre de 2011). *Los chusmeros: historias de la memoria de la agencia campesina*. Bogotá, Colombia. Obtenido de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2150>