

**REPRESENTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE LA VIOLENCIA POLÍTICA
EN COLOMBIA: ANÁLISIS DE TRES PRODUCCIONES SIGNIFICATIVAS
(1981-1985)**

JAIRO ALBERTO TAMÍ RINCÓN

UNIVERSIDAD INSDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE HISTORIA

BUCARAMANGA

2019

**REPRESENTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE LA VIOLENCIA POLÍTICA
EN COLOMBIA: ANÁLISIS DE TRES PRODUCCIONES SIGNIFICATIVAS
(1981-1985)**

JAIRO ALBERTO TAMÍ RINCÓN

Tesis de grado para optar al título de Historiador y Archivista

Director

Dr. HELWAR HERNANDO FIGUEROA SALAMANCA

Doctor en Historia

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE HISTORIA

BUCARAMANGA

2019

DEDICATORIA

A Mamá y Sara.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradezco eternamente a mi mamá Alba Yaneth y mi hermana Sara Isabel por la constante fuerza que me dieron para alcanzar esta meta propuesta.

A mis abuelos Alberto y Edelmira por enseñarme día a día el valor del esfuerzo y la perseverancia.

A Óscar Suárez, por su incondicional apoyo y ayuda, a mi amigo Diego por su disposición para ayudar en la búsqueda de material para este proyecto.

Agradezco sinceramente al profesor Helwar Figueroa, por su acompañamiento y soporte en la puesta en marcha y culminación de este proyecto y a mis compañeros del taller Estudio del conflicto y los movimientos sociales, por sus aportes desde distintas perspectivas.

A la Escuela de Historia y su equipo docente y administrativo, por la formación y enseñanza durante estos años de carrera.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	14
1. LA HISTORIA Y EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO	23
1.1. ESTUDIO DEL CINE Y ELEMENTOS CONSTITUYENTES	24
1.1.1. Elementos del filme.	27
1.2. EL CINE COMO DISCURSO HISTÓRICO: APROXIMACIONES Y DIFICULTADES.	30
1.3. APROXIMACIÓN A LOS ESTUDIOS SOBRE CINE EN COLOMBIA	37
1.4. METODOLOGÍA PROPUESTA	43
2. LA POLÍTICA DE LA VIOLENCIA: CÓNDORES NO ENTIERRAN TODOS LOS DÍAS	48
2.2. LA VIOLENCIA EN COLOMBIA	50
2.2.1. La Violencia en el valle del cauca.	56
2.3. ANÁLISIS DEL FILME	59
2.3.1. Sinopsis.	59
2.3.2. La política de las armas.	60
2.3.3. Volver al pueblo contra sí mismo.	74
3. CANAGUARO: UNA SÍNTESIS DE LA GUERRA EN EL LLANO	84
3.1. EL CONFLICTO EN EL LLANO	86
3.2. ANÁLISIS DEL FILME	95
3.2.1. Sinopsis.	95
3.2.2. La guerra contra el pueblo.	96
3.2.3. De guerrilla de partido a guerrilla popular.	105
4. EL USO DE LA FUERZA PARA ESTABLECER EL ORDEN: EL DÍA DE LAS MERCEDES	117

4.1.	UNA PERSECUSIÓN A LOS SECTORES POPULARES	120
4.2.	ANÁLISIS DEL FILME.....	127
4.2.1.	Sinopsis.....	127
4.2.2.	“Restablecer” el orden y la política del enemigo interno.....	129
5.	CONCLUSIONES	142
	BIBLIOGRAFÍA.....	147

LISTA DE TABLAS

Tabla 1 Análisis secuencial de contenido fílmico.....	45
---	----

LISTA DE FOTOGRAMAS

Fotograma 1 Padre Amaya durante el sermón.	62
Fotograma 2 Gertrudis Potes en la iglesia.	62
Fotograma 3 Acercamiento a León María Lozano (El Cóndor)	63
Fotograma 4 Puesto plaza de mercado.	65
Fotograma 5 Rosendo Zapata intimida a León María.	66
Fotograma 6 Pájaros preparando una incursión.	72
Fotograma 7 León María y subalternos poco antes de una incursión.	72
Fotograma 8 Gertrudis Potes (liberal) y Julio Caicedo (conservador) en la iglesia.	77
Fotograma 9 León María sale atemorizado de la iglesia.	82
Fotograma 10 León María cae víctima de asesinato.	83
Fotograma 11 Chulavitas incendian pueblo liberal.	98
Fotograma 12 Chulavitas cuya indumentaria evoca los uniformes militares.	101
Fotograma 13 Chulavitas portando cruces durante una incursión.	102
Fotograma 14 El Sagrado Corazón es llevado adelante por los chulavitas.	103
Fotograma 15 Familia conservadora reza ante el cuadro del Sagrado Corazón.	104
Fotograma 16 Sagrado Corazón.	104
Fotograma 17 Familia liberal reza ante el mismo cuadro del Sagrado Corazón.	104
Fotograma 18 Primer plano de Canaguaro.	107
Fotograma 19 Canaguaro antes de atacar a los chulavitas.	109
Fotograma 20 Chulavita muerto luego de la emboscada.	109
Fotograma 21 Guerrilleros escapan luego de no entregar las armas.	115
Fotograma 22 Cuadro introductorio de la película.	128
Fotograma 23 Interior del billar.	132
Fotograma 24 Formación de militares en el centro del pueblo.	134
Fotograma 25 Alcalde militar junto a un hacendado y el juez, nuevas figuras de poder en el pueblo.	138
Fotograma 26 Teniente (nuevo alcalde) desplaza del poder a Santiago (exalcalde).	138
Fotograma 27 Detenciones preventivas a los hombres del pueblo.	139
Fotograma 28 Hombres armados escapan de las fuerzas militares hacia las montañas.	140
Fotograma 29 Hombres escapan del aprisionamiento de los militares.	140

LISTA DE ANEXOS

(Ver anexos adjuntos en el CD y pueden visualizarlos en la base de datos de la Biblioteca UIS)

Anexo A: Análisis secuencial de contenido fílmico: *Cóndores no entierran todos los días*.

Anexo B: Análisis secuencial de contenido fílmico: *Canaguaró*.

Anexo C: Análisis secuencial de contenido fílmico: *El día de las Mercedes*.

RESUMEN

TÍTULO: REPRESENTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN COLOMBIA: ANÁLISIS DE TRES PRODUCCIONES SINGNIFICATIVAS (1981-1985)*

AUTOR: JAIRO ALBERTO TAMÍ RINCÓN**

PALABRAS CLAVE: Cine colombiano, violencia política, representaciones cinematográficas.

CONTENIDO:

A partir del análisis de tres producciones del cine colombiano, realizadas entre 1981 y 1985, se busca estudiar el tratamiento cinematográfico dado al fenómeno de la violencia política en la sociedad colombiana. Para ello, esta investigación tendrá como ejes fundamentales los siguientes problemas: La representación de los actores armados en el conflicto como lo son el Estado y los grupos alzados en armas (Guerrillas liberales), y la relación antagónica que interpreta el cine entre estos actores, lo que en otras palaras se entendería como la construcción del enemigo dentro del argumento de los largometrajes.

Cada uno de los largometrajes seleccionados para esta investigación representan diferentes periodos de la violencia política en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX: El sectarismo y la violencia bipartidista, la forma como operaron las guerrillas liberales de los Llanos orientales y finalmente, el control estatal violento mediante el envío de alcaldes militares a poblaciones que se consideraban posibles focos de subversión.

Para llevar a cabo el análisis, cada largometraje fue separado en secuencias cuyo contenido y significado podían arrojar luz sobre la interpretación cinematográfica de la violencia política en Colombia, y analizado con apoyo de teoría cinematográfica e historiografía específica sobre la violencia.

*Trabajo de grado

**Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Historia. Director. Helwar Figueroa Salamanca, Doctor en Historia.

ABSTRACT

TITLE: CINEMATIC REPRESENTATIONS OF POLITICAL VIOLENCE IN COLOMBIA: ANALYSIS OF THREE SIGNIFICANT PRODUCTIONS (1981-1985)*

AUTHOR: JAIRO ALBERTO TAMÍ RINCÓN**

KEY WORDS: Colombian cinema, political violence, cinematic representations.

CONTENT:

Based on the analysis of three productions of Colombian cinema, produced between 1981 and 1985, this research aims to study the cinematic treatment given to the phenomenon of political violence in the Colombian society. For this, this research will have as core ideas the following problems: the representations of the armed actors involved in the armed conflict, such as the Estate and the subversive groups (liberal guerrillas), and the antagonistic relationship among the confronted actors that the cinema understands, or to put it in another way, the construction of the enemy shown along the argument of the films.

Each one of the selected films for this research, represents different periods of the political violence in Colombia along the second half of the 20th century: The sectarianism and the bipartisanship violence, the way the liberal guerrillas lead their operations in the eastern savannahs of Colombia, and finally, the violent state control by the establishing of military mayors in towns considered cores of subversion.

To carry out this analysis, each film was separated in sequences whose content and meaning could shed some light on the cinematic interpretation of the political violence in Colombia, and analyzed based on cinematographic theory and specific historiography about the violence.

* Bachelor thesis.

** Faculty of Human Sciences. School of History. Director. Helwar Figueroa Salamanca, PhD in History.

INTRODUCCIÓN

La industria cinematográfica colombiana ha tenido un desarrollo truncado y marcado por las vicisitudes de la misma historia nacional que, de manera inintencionada, se ha encargado de establecer el pulso en el que el cine avanza a lo largo de diferentes periodos históricos. De igual manera podría sugerirse que el discurso cinematográfico dentro de las producciones nacionales, avanza o cambia conforme cambian las preocupaciones sociales y el entorno en el que una película se produce. En ese sentido, teniendo en cuenta al autor Pedro Zuluaga, detrás de cada discurso o tendencia cinematográfica suele existir cierta institucionalidad, tradición o grupo social además de un ejercicio de poder que se manifiesta en el cine que recibimos como espectadores.

Ahora bien, no es el objetivo de la presente investigación, analizar la influencia de grupos o instituciones presentes en los discursos cinematográficos de la producción del cine colombiano, no obstante es posible llamar la atención sobre el peso que ciertos periodos y procesos históricos de la vida nacional han tenido sobre el desarrollo de las producciones y establecido “tendencias” en la cinematografía del país. Este sería el caso de la influencia que la violencia política en el país desde mediados del siglo XX ha tenido sobre la vida nacional y sus productos de consumo cultural.

A fin de comprender la idea anteriormente señalada, resulta interesante analizarla como la expone Gonzalo Castellanos¹ en su obra *Cinematografía en Colombia: Tras las huellas de una industria*. En las primeras líneas del segundo capítulo resalta que lo que ocurre “[...] con la industria cultural de la cinematografía en Colombia puede narrarse como una película en la que el escenario es el gran

¹CASTELLANOS V, Gonzalo. *Cinematografía en Colombia: Tras las huellas de una industria*. Icono Editorial, Bogotá. 2014. p. 29.

determinador de lo que avanza en la trama”; en otras palabras, los procesos y etapas históricas influyen en los pasos de la industria cinematográfica, en cómo se hace cine y cómo se ve. Y es que Colombia podría entenderse como un gran set en el que coinciden y se cruzan diferentes actores que interpretan su papel a lo largo de distintos procesos y que ayudan a construir una trama donde, al mismo tiempo, uno de sus capítulos y protagonistas es el cine. En este sentido, Zuluaga² distingue algunas etapas por las que el cine colombiano transitó en su desarrollo durante el siglo XX, a través de diferentes momentos del acontecer nacional. Una primera etapa corresponde al cine silente colombiano donde se buscaba una narrativa idealizada de la “colombianidad”, ubicada aproximadamente a principios de siglo y los años 40.

En la segunda mitad del siglo XX surgió entre los realizadores una tendencia que marcó en gran medida las producciones sobre la violencia, que el autor denomina cine de compromiso social o cine político, el cual bajo una atmósfera politizada influyó en las producciones cinematográficas de finales del siglo XX y en la mirada crítica sobre el cine mismo y su función social. Este cine tenía por objeto contribuir a la construcción de una memoria histórica sobre la violencia y la política del país. Este corpus de obras, señala el autor, puede analizarse como un “cine de la violencia y el conflicto social y político”.

Para adentrarse a la relación existente entre la violencia política y el cine colombiano se debe tener en cuenta la larga historia de violencia en el país, desde los inicios de su vida como República, con un siglo XIX marcado por las constantes guerras civiles, cuyos efectos se prolongarían hasta los años cincuenta, en su versión conocida como la Violencia; transformándose durante la segunda mitad del siglo XX en un conflicto armado interno, aún vigente y con diferentes matices en las causas, efectos y formas de ejercer las múltiples manifestaciones de violencia con igual número de actores armados legales e

²ZULUAGA, Pedro Adrián. *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Cinemateca distrital, Bogotá. 2011. p. 107.

ilegales. Bajo los efectos de las confrontaciones, el cine colombiano siguió su desarrollo y continuó permeándose del ambiente en el que se encontraba inmerso dando como resultado producciones que hicieron alusión de diferentes maneras a la situación de las diversas violencias que se viven en el territorio nacional.

Sin embargo, en el caso del cine colombiano el escenario real en el que sucedieron los hechos y la representación cinematográfica presentan cierto desfase cronológico o de percepción temporal a la hora de narrar los hechos, incluso de décadas, a diferencia de otras experiencias cinematográficas foráneas como –para dar un ejemplo en la región– la Revolución mexicana donde, antes de la construcción de un relato oficial sobre la revolución y de otras expresiones tanto académicas como artísticas en el México posrevolucionario, surgió primero el relato cinematográfico extraído directamente de los campos de batalla³.

En el caso colombiano, la representación de la violencia vino con años de retraso, antes vinieron el relato oficial, los estudios académicos y otras manifestaciones artísticas que dieron cuenta de la violencia. Así, las impresiones cinematográficas sobre la guerra en Colombia, no se constituyeron estrictamente como relatos obtenidos de primera mano por sus actores, sino que traían pinceladas y trazos adicionales que el tiempo se encargó de proporcionar. Una situación presente principalmente en relación con la Violencia de mediados del siglo XX.

Teniendo en cuenta lo anteriormente señalado, a partir del análisis de tres producciones de cine colombiano realizadas durante la década de 1980, esta investigación busca dar cuenta de la representación y el tratamiento que este medio ha dado al fenómeno de la violencia política en la sociedad colombiana de mediados del siglo pasado. Para ello se tendrán como ejes fundamentales los siguientes problemas: La representación de los actores armados en el conflicto como lo son el Estado y los grupos alzados en armas (Guerrillas liberales), y la

³FABIO SANCHEZ, Fernando, GARCÍA MUÑOZ, Gerardo. *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*. Dirección de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F. 2010. p. 17.

relación antagónica que interpreta el cine entre estos actores, lo que en otras palabras vendría a ser la construcción del enemigo dentro del argumento de los largometrajes.

Las fuentes que componen el corpus a analizar consisten en los largometrajes seleccionados junto a sus respectivos guiones escritos; estos son: *Cóndores no entierran todos los días* (1981) de Francisco Norden; *Canaguaro* (1984) y *El Día de las Mercedes* (1985), ambas producciones del chileno Dunav Kuzmanich, también es importante resaltar el uso de las fichas técnicas de cada película.

Los largometrajes seleccionados para esta investigación evocan etapas distintas de la violencia política en Colombia, cada una con su problemática y contextos específicos: El sectarismo y la violencia bipartidista incrementada ostensiblemente después del Nueve de Abril y protagonizada por escuadrones de bandoleros y la policía política, en connivencia con la dirección del partido conservador es el tema central de *Cóndores no entierran todos los días*.

La forma como operaron las guerrillas liberales de los llanos orientales a mediados del siglo XX, su capacidad para proyectarse como un movimiento popular a nivel nacional y la traición de que fueron víctimas por parte de la dirección del Partido Liberal, así como el asalto y violencia desmedida de la fuerza pública contra las poblaciones liberales es el tema central de *Canaguaro*; y finalmente, el significado del control estatal violento mediante el envío de alcaldes militares a poblaciones que se consideraban posibles focos de subversión –una práctica que se puso de moda en Colombia desde la década de 1960 y en todo el continente latinoamericano– es denunciado en *El día de la Mercedes*.

Para el análisis de cada uno de los largometrajes, se decidió descomponerlos en “secuencias” las cuales constituyen unidades de sentido dentro de las que se desarrolla una acción dramática compuesta por diferentes escenas y diálogos. Por ello se apostó por una rejilla de análisis donde se disponían las secuencias en orden de aparición, esta rejilla además contó con campos para determinar la luz,

los planos y las acciones destacables. No todas las secuencias de cada película fueron utilizadas puesto que su selección estaba a criterio de su relación con la violencia política.

Teniendo en cuenta la importancia que reviste un medio como el cine para la creación de sentidos, la difusión de ideas, y la representación que hace una sociedad de sí misma, analizar la cinematografía partiendo de las herramientas de la historia abre la puerta a un diálogo interdisciplinar, conjugando elementos de la historiografía y la cinematografía; además, este enfoque contribuye a la comprensión de fenómenos sociales y políticos, en este caso la violencia política en Colombia.

En términos historiográficos, es importante resaltar que la historia sobre el cine colombiano es escasa, en comparación con otras problemáticas de la historia nacional que han sido abordados por diversos autores con numerosos enfoques. En el mismo sentido, gran parte de dicha historiografía se ha quedado en demarcar periodizaciones estrictas del desarrollo del cine en el país desde su llegada en el siglo XIX hasta la época actual, centrándose en la descripción lineal de los hechos y dejando poco espacio a los análisis cinematográficos, de lo cual hace eco Oswaldo Osorio en su texto *Historiografía del Cine Colombiano*, quien afirma que cuando se realice una construcción de la historia del cine nacional con categorías y conceptos propios del cine, así como el uso de herramientas teóricas y metodológicas y una vez la academia vea al cine como un objeto de estudio en sí mismo y en su relación con otras disciplinas, es cuando se podrá afirmar que estos vacíos se superaron adecuadamente⁴.

Por otro lado, la historiografía del cine colombiano concerniente al cine de la violencia y el conflicto, ha estado en su mayoría a cargo de profesionales en comunicación social, más que de otros profesionales, en otras áreas de las ciencias sociales, siendo el aporte de historiadores reducido, por lo que esta

⁴OSORIO, Oswaldo. "Historiografía del Cine Colombiano: La saga atrasada de un cine que camina lento". En: *Cuadernos de Cine Colombiano*. Cinemateca Distrital No. 13. 2009.p. 8.

investigación apunta a aportar desde la mirada del historiador al análisis de la cinematografía de la violencia. Igualmente, es posible inferir que dicha historiografía del cine de la violencia, en sus análisis da un tratamiento general a la violencia, teniendo pocas veces como referencia la historiografía sobre el tema, o sin enfocarse en aspectos específicos de la misma, con salvedades como los trabajos cuyo centro ha sido el fenómeno del narcotráfico. Así mismo, se da prioridad a la descripción de los filmes y a la identificación de imaginarios y construcciones simbólicas generales de la violencia.

Así, se considera necesario el estudiar qué visión y qué discurso sobre la violencia es el que un arte como el cine configura y transmite a los espectadores, y cómo esta se relaciona y se contrasta con la literatura académica existente sobre el tema, reconociendo el potencial del cine para la transmisión y enseñanza del conocimiento histórico.

En este sentido, el presente proyecto se desarrolla de la siguiente manera. El capítulo primero, titulado *La Historia y el discurso cinematográfico*, constituye una base teórica sobre la cual se asienta el presente trabajo, este se divide en dos partes. En primer lugar, se realiza un breve recorrido sobre las formas más comunes para acercarse al cine como objeto de estudio, teniendo en cuenta los diferentes elementos que conforman lo que comúnmente se conoce como *Cine*, de tal forma, el primer apartado se encarga en señalar y definir la existencia de dos formas de aproximarse al cine, siendo estas el hecho cinematográfico y el hecho fílmico; y en el tratamiento de las producciones cinematográficas como textos independientes susceptibles a ser analizados de forma individual. En ese sentido, el siguiente apartado menciona brevemente algunos de los elementos, tanto técnicos como semánticos, que integran a las producciones cinematográficas como textos.

Posteriormente, se hace un breve resumen en relación con la posibilidad de acercarse al estudio del cine a través de la disciplina histórica, no solo estudiando

su desarrollo como arte e industria, sino llevando a cabo análisis de su contenido teniendo en cuenta los acontecimientos históricos que cada largometraje representa, las inclinaciones de los realizadores, el contexto en el que emergieron dichas producciones, y los elementos cinematográficos utilizados.

En los apartados finales de este primer capítulo se realiza un recorrido a través de la forma en que se ha estudiado el cine en Colombia, por medio de diferentes aproximaciones y puntos de vista, para finalizar con la forma en que el presente estudio pretende abordar las películas seleccionadas.

Los siguientes tres capítulos corresponden al análisis individual de los largometrajes; no obstante, guardan puntos en común, pues en cada uno se incluyen dos apartados contextuales que fungen como referencia historiográfica para los posteriores análisis, de tal modo que cada uno de los capítulos contiene el contexto de la época en el que cada largometraje fue hecho, para pasar más adelante a desarrollar el contexto histórico que se evoca en cada película.

Así, en el capítulo dos se aborda la Violencia de mitad de siglo con un subapartado que especifica la incidencia de este fenómeno en el Valle del Cauca, espacio donde ocurren los hechos de *Cóndores no entierran todos los días*; por su parte el capítulo tres desarrolla los hechos de violencia durante la llamada Violencia en los llanos orientales; finalmente, en el capítulo cuatro se expone el contexto de represión estatal en años posteriores a la Violencia contra la población civil, en una época donde la política giraba en torno a la contención del comunismo y la represión a los movimientos políticos alternos a los partidos tradicionales.

A nivel individual, cada capítulo ofrece planteamientos diferentes pero complementarios en cuanto al tratamiento que las películas dan a la violencia política en el país. El capítulo dos, titulado *La política de la Violencia: Cóndores no entierran todos los días*, analiza cómo el Estado se infiltra en la sociedad y se convierte en un actor y promotor de la violencia, además de cómo transforma el

orden de esta haciendo pasar de la convivencia a un estado de guerra y zozobra. Asimismo, se hace mención de cómo mediante la manipulación y el clientelismo, se logra crear un enfrentamiento entre la población, con intereses políticos de por medio.

El capítulo tres, *Canaguaro: Una síntesis de la guerra en el llano*, aborda la representación de las fuerzas del Estado y la guerrilla de los llanos. Se analiza el accionar de las fuerzas chulavitas, su caracterización y su relación con el Llano y sus pobladores, para así argumentar la idea de la confrontación Estado-pueblo y entender también cuál es la visión que se plantea sobre la noción de enemigo. Mientras que en el análisis de la guerrilla se hace especial referencia a la evolución de esta como actor en la guerra, para abordar así una síntesis sobre los actores de la guerra.

En el capítulo cuatro, *El uso de la fuerza para establecer el orden: El día de las Mercedes*, se parte de la idea de una guerra contra a sociedad y el terrorismo de Estado, haciendo énfasis en cómo las fuerzas militares –representantes del gobierno– centran su accionar en la represión y hacen uso de recursos como la creación de un enemigo invisible, con el cual poder justificar su labor de llevar el orden estatal, y, en ese mismo sentido, cómo aquella política termina engendrando nuevas formas de violencia y convirtiendo al enemigo en una realidad.

Se debe hacer claridad en que el análisis del largometraje *Cóndores no entierran todos los días* es más extenso a comparación de los otros dos que le suceden, a causa de que se considera que esta producción posee un mayor número de elementos dentro de las secuencias a ser detallado por el análisis. Mientras que en los análisis de los largometrajes de *Canaguaro* (capítulo tres) y *El día de las Mercedes* (capítulo cuatro), se opta por aglutinar las secuencias analizadas, puesto que se considera que unidas funcionan mejor para comprender el tratamiento de la violencia política.

Por último, vale aclarar que si bien es recurrente resaltar que en las producciones cinematográficas de las últimas décadas ha existido la preocupación de destacar la precariedad y ausencia de las instituciones del Estado colombiano –en este caso en específico, sobre el manejo de la violencia más allá de las esferas urbanas⁵– también es cierto que la cinematografía nacional sobre el fenómeno de la violencia ha hecho referencia a la presencia del Estado en su forma más violenta y represiva. Del mismo modo, no solo se aprecia la presencia de un Estado violento representado en sus brazos armados, también se dejan entrever intereses de control político y económico, sus lazos clientelares y su relación con la Iglesia y la religión. Por lo tanto, cuando se habla del Estado y su representación en la cinematografía colombiana, no solo se busca hallar su forma asistencial sino también sus otras ramificaciones en la que el Estado se permite actuar.

En suma, las tres producciones cinematográficas seleccionadas que se tratarán a continuación, abordan el tema de la violencia en sus distintas formas. Pasando desde la lucha bipartidista, a un enfrentamiento entre el Estado y el pueblo, hasta llegar a abordar el terrorismo de Estado. Así, es posible pensar que construir un relato de la violencia en Colombia a partir de la visión cinematográfica particular que cada película puede ofrecer.

⁵AGUDELO RAMÍREZ, Martín. *Cine y Conflicto armado en Colombia*. UNAULA, Medellín. 2016. p. 51.

1. LA HISTORIA Y EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO

La captura de imágenes en movimiento abrió una nueva ventana hacia un horizonte del que solo se creía que la realidad podía ser la dueña indiscutida, pese a que la pintura y, posteriormente, la fotografía, en un momento de su historia, condujeron sus esfuerzos hacia la reproducción de la realidad objetiva^(*), esta pronto se vio alterada y reinterpretada según la visión de los artistas implicados que buscaban hacer de aquellos medios, una forma alternativa de expresión.

Por su parte, el cine en su fase inicial limitó sus intentos a la captura, entre los estrechos límites de una cinta de celuloide, de la realidad tal como era percibida por los sentidos, lo que se conocía como “vistas” o “fotografías animadas”, a la manera de los primeros filmes de los hermanos Lumière⁶, obedeciendo y continuando con la tarea concebida en un principio para su hermana la fotografía. No obstante, con el paso de los años y gracias a la comprensión de su potencial como medio artístico, de expresión, narrativo, y, además, de plasmar ideas, se abrió paso para la creación de mundos paralelos, producto de la visión de la época y del cineasta y su equipo; una nueva forma de representar y llevar el mundo a los ojos de los espectadores.

Esto se logró mediante la adopción de un lenguaje propio en conjunción con bases literarias y teatrales, y la esencia como tal del cine, la imagen en movimiento y el sonido (el cual vendría a ser posterior), y claro está, el punto de vista particular de cada realizador. Con ello el cine se dotó de un marco de conceptos y elementos

(*) La fotografía constituye uno de los eslabones en una cadena de esfuerzos por alcanzar la mayor semejanza posible con la realidad, la cual obedecía a una mentalidad positivista decimonónica donde valoraban las representaciones basadas en una realidad objetiva. Así, la fotografía, al ser la captura de una imagen directamente por medio de la reacción de la luz sobre una placa, quiso reducir la huella de subjetividad dejada por el fotógrafo. ZUBIAUR, Francisco Javier. *Historia del cine y otros medios audiovisuales*. Ediciones Universidad de Navarra, 2008. p. 14.

⁶SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial. Desde los orígenes*. Siglo XXI Editores. 2004. p. 16 en: <https://books.google.es/books?id=mpHSR8d-ZagC&lpg=PP1&pg=PP1&output=embed>.

que le permitieron constituirse a sí mismo como discurso portador de sentido. De esta manera, el cine no ha cesado de contar historias, dentro o fuera de la ficción, y así traer a los sentidos una visión propia del mundo en el que se encuentra inmerso, situación que empezó a atraer estudiosos, no solo para comprender el desarrollo este como arte e industria, sino también para desentrañar los mensajes que este teje por medio de las imágenes, las luces y los sonidos.

Siendo el cine un medio tan eficaz para la narración y transmisión de ideas, fue posible que buscara ir más allá de la representación del presente, y hallara espacios en el pasado, trayendo así imágenes sobre su concepción propia sobre la Historia y su desarrollo, lo cual lo hace de alguna manera un elemento imprescindible para los historiadores contemporáneos.

Así, este capítulo apunta en un primer momento, a aproximarse al cine como objeto de estudio y, particularmente, al filme y los elementos que los constituyen como medio de expresión, para más adelante fijarse en el uso de este como agente de la Historia, su relación y las problemáticas que surgen, además de la importancia que reviste para los historiadores acercarse a él. Finalmente, se realiza una aproximación en cuanto a cómo se ha estudiado el cine en Colombia.

1.1. ESTUDIO DEL CINE Y ELEMENTOS CONSTITUYENTES

Hoy en día existen diferentes maneras de acercarse al cine como objeto particular de estudio en diferentes disciplinas, ya lo mencionaba Christian Metz en su obra *Lenguaje y Cine*, al resaltar que la entrada del cine en la cotidianidad y las costumbres exige la comprensión de los diferentes aspectos que lo integran y las diferentes perspectivas para su abordaje como objeto de estudio⁷. En mayor medida, han sido las ciencias humanas las que más han invertido su tiempo y

⁷METZ, Christian. *Lenguaje y Cine*. Editorial Planeta, Barcelona. 1973. p. 29.

recursos en aportar su propia visión sobre el cine, ya sea como arte, medio de expresión y discurso o industria. Esto ha hecho que principalmente los estudios sobre cine centren su atención en las dos dimensiones de las que el cine es poseedor, el hecho cinematográfico y el hecho fílmico.

El hecho cinematográfico abarca en gran medida los numerosos estudios que se han hecho sobre cine hasta el momento, este aspecto puede resumirse brevemente en todo aquello que rodea la producción cinematográfica, desde la producción industrial de los elementos y dispositivos con los que es posible realizar una película, pasando por el estudio del proceso de realización de un filme y el equipo involucrado, hasta el recibimiento de este por el público como un producto ya terminado (lo que se enmarcaría dentro de la denominada sociología del cine).

Igualmente, el hecho cinematográfico se involucra en el estudio de las condiciones políticas, sociales, y culturales en las que la realización de producción cinematográfica se ve inmersa, de esa manera estudia al cine en relación al contexto que le rodea, teniendo en cuenta que el cine, en tanto producto cultural, lleva dentro de sí la influencia de la época en la que se produce, ya se para seguir la corriente o ser crítico a ella. Así, el hecho cinematográfico centra su atención sobre el cine como producto industrial y como sector económico, así como producto inserto en la sociedad que lo produce y lo recibe. Dentro de estos estudios se encuentran principalmente historias cronológicas sobre el desarrollo del cine, las cuales ocupan parte de su desarrollo industrial y artístico y, en el mismo sentido, les siguen los estudios en materia de publicidad, acogida de los filmes producidos, impacto social y censura.

Por otro lado, en lo que respecta al hecho fílmico, este se ocupa enteramente del documento audiovisual, centrando su atención en el estudio del lenguaje cinematográfico utilizado, del montaje, el color, la caracterización de los personajes, los diálogos, el sonido. Es decir, el hecho fílmico se compone de la

relación entre imagen-sonido, que se une para dar como resultado un discurso⁸. Un discurso que, como muchos otros mediante formas de expresión permite establecer una comunicación y crear representaciones del mundo⁹. Es en el análisis del hecho fílmico o el filme como tal en el que esta investigación basa sus objetivos, por lo que vale la pena ahondar más en los elementos que lo caracterizan y cómo acercarse a él.

El semiólogo Christian Metz define como filme “a la película en cuanto discurso significativo (texto)”¹⁰, en sí, además, sugiere la posibilidad de tratar el filme como uno texto cerrado y fácil de delimitar, con una estructura propia partiendo de características tanto particulares como generales e inherentes a las formas del discurso cinematográfico. Así, al ser un elemento con límites definidos y susceptible al análisis, el o los filmes pueden entrar a considerarse como un lenguaje. Lenguaje que dentro de sus elementos generales se hallan la imagen (composición, iluminación, planos, secuencias), los sonidos musical y ambiental, y el sonido de los diálogos¹¹.

Este lenguaje, por supuesto, está sujeto a una serie de códigos que lo hacen poseedor de una narratividad y expresión propia, a la que es preciso acercarse a partir de un análisis detallado de sus elementos. Estos códigos, responden al nombre de fílmicos o particulares, y forman parte de un determinado tipo de filme o género, así, se moldean según la intencionalidad y el discurso que se quiere transmitir a partir de dichos códigos conformando un sistema de significados según la mezcla que de sus elementos haga el cineasta¹². Como ejemplo favorable a ello y que atañe a la investigación en cuestión, es posible hablar de códigos particulares pertenecientes al cine colombiano de la violencia que lo

⁸LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ángeles. “El análisis cronológico-secuencial del documento fílmico”, en: *Documentación de las Ciencias de la Información*. 2003, 26. P. 261-294. Universidad de Sevilla. p. 265.

⁹CALSAMIGLIA, Helena; TUSÓN, Amparo. Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso. Ariel, Barcelona. 1999. p. 15.

¹⁰METZ, Christian. *Op. Cit.* p. 32.

¹¹Ibid. p 35-36.

¹²Ibid. p. 89.

configuran como un modo de hacer cine separado de los demás; situación posible de aplicar tanto a las producciones más recientes como a las de décadas atrás.

Claramente, el filme debe valerse de los medios necesarios para expresarse y construir el relato o la narración, estos medios pueden identificarse, según Jacques Aumont, como la materia de expresión, entendida como la naturaleza material (física o sensorial) del significante¹³.

Siguiendo a Aumont, al filme le corresponden determinadas materias de expresión, cinco para ser exactos, que constituyen el lenguaje cinematográfico y se combinan para construir el relato, las cuales se pueden dividirse en dos grupos, banda de imagen y sonido. Dentro de la banda imagen se encuentran las imágenes captadas en movimiento articuladas en sucesión y las anotaciones gráficas (títulos, subtítulos, letreros); el sonido por su lado introduce tres materias de expresión: el sonido fónico (principalmente diálogos), musical y analógico (ruidos), de todo lo anterior, solo la imagen en movimiento compuesta de sus diferentes elementos se constituye como materia exclusiva del lenguaje cinematográfico y se convierte en la más representativa¹⁴.

1.1.1. Elementos del filme. Ante lo dicho anteriormente es necesario hacer énfasis en algunos de los principales elementos que constituyen el filme, para ello resulta apropiado empezar por la distinción hecha por Peter Rollins respecto al contenido y a la forma presente en los filmes, en cuanto a ello plantea la diferencia entre elementos temáticos y elementos cinemáticos. Los elementos temáticos, brevemente, refieren al tema alrededor del cual se construye el argumento de la película; por su parte son los elementos cinemáticos aquellos que forman parte del

¹³ AUMONT, Jacques, et al. *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós, Buenos Aires. 2008. p. 195.

¹⁴Ibid. p. 195-196.

lenguaje cinematográfico y contribuyen a la comunicación del tema y el argumento¹⁵.

Estos elementos cinemáticos o fílmicos que Aumont dividió en imagen fotográfica y sonido, podrían subdividirse en componentes principalmente técnicos propios de la cinematografía, a saber, (secuencias, encuadre, planos, luz, efectos) a los que valdría la pena agregar el uso del color, y componentes semánticos (el agente, la acción, el tiempo, el espacio y los diálogos)¹⁶. En este caso, los componentes semánticos y técnicos no solo están dados por la configuración final de la imagen, sino que pueden encontrarse en un primer momento en el guion^(**), el cual es escrito para ser traducido en imágenes, sonidos y ser representado, trasladando el texto a un marco escénico y espacio temporal¹⁷.

Conviene señalar someramente algunos de los aspectos más importantes de los componentes fílmicos necesarios para el análisis propuesto, partiendo desde una escala jerárquica, la que se considera la unidad de análisis más relevante para el caso de esta investigación. Se trata efectivamente de la *secuencia* y su capacidad de conformarse como una unidad narrativa dentro del relato cinematográfico.

La secuencia en sí consiste en un fragmento temático del filme caracterizado por una sucesión lógica de escenas y planos que engloban el desarrollo de una acción o situación dramática¹⁸, que forma parte de la narración total que se plantea en el filme, dependiendo de la acción que en ella se desarrolle y de su articulación con las secuencias que le anteceden y suceden, la secuencia puede tener una duración indeterminada.

¹⁵ ROLLINS, Peter C. "Ideología y Retórica fílmica" En: ROLLINS, Peter C (Comp.). *Hollywood: El cine como fuente histórica, la cinematografía en el contexto social, político y cultural*. Editorial Fraterna S.A, Buenos Aires. 1987. p. 59.

¹⁶ LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ángeles. *Op. Cit.* p. 268.

^(**) Según Rodríguez Tranche, el guion se consagró como punto de partida necesario para la concepción del relato cinematográfico adentrándose dentro del campo de la narración y dando preminencia al texto escrito y al diálogo.

¹⁷ RODRÍGUEZ TRANCHE. Rafael. *Del papel al plano. El proceso de la creación cinematográfica*. Alianza Editorial S.A, Madrid. 2015. p. 42-43.

¹⁸ MARTÍNEZ GARCÍA, M. ^a Ángeles, GÓMEZ AGUILAR, Antonio. *La imagen cinematográfica: Manual de análisis aplicado*. Editorial Síntesis, Madrid. 2015. p. 33.

Siguiendo el orden descendente, hace aparición el plano como la unidad mínima de narración audiovisual en el que confluyen líneas, puntos, personajes, escenografía en determinados espacios con el fin de construir sentido. Pese a que puede considerarse como una imagen estática y aislada, el plano forma parte de la articulación narrativa del filme, por lo que su significado necesariamente depende del conjunto de planos y secuencias al que pertenece¹⁹.

A continuación, el plano o la imagen viene determinada por el encuadre²⁰, que se orienta a capturar y recortar la realidad según la selección del realizador en función de hallar equilibrio entre los elementos constituyentes de la imagen y la intención de centrar la atención en componentes influyentes en el argumento y transmisión del mensaje.

Dentro de la imagen, ya recortada, es posible hallar otros elementos importantes que la componen y le dan un sentido simultáneo de expresión y arte. Estos son el decorado, el cual se encarga de crear el ambiente dentro del escenario, dotándolo de un significado realista, fantástico, simbólico, entre otros. Por su parte, el color viene siendo usado según los valores y emociones con los que se le suele asociar²¹. Ahora bien, estos elementos se organizan dentro del documento cinematográfico a partir del proceso denominado montaje, asegurando el encadenamiento de la acción, consiguiendo articular la narración y haciendo más comprensible lo sucedido²².

Todos estos elementos básicos que conforman el relato cinematográfico vienen a jugar un papel fundamental en la forma en la que este recrea y representa los eventos del pasado y los trae al presente, por lo que resulta necesario aproximarse a las formas que tiene el cine de relacionarse con la Historia y sus modos de aproximarse a esta.

¹⁹Ibid. p. 32.

²⁰ZUBIAUR, Francisco Javier. *Óp. Cit.* p. 93.

²¹ Ibid. p. 91-104.

²²AUMONT, Jacques. *Óp. Cit.* p. 62.

1.2. EL CINE COMO DISCURSO HISTÓRICO: APROXIMACIONES Y DIFICULTADES.

“[...]así como la Historia que escribimos, estudiamos o enseñamos va haciendo penetrar en cada línea, en cada palabra y hasta en cada fecha lo que he llamado señales ideológicas, inherentes no sólo a la interpretación de los hechos sino también al lenguaje con que los expresamos, sin olvidar los diversos tipos y grados de intencionalidad en el uso que del mismo lenguaje hacemos, así también el cine, modo de contar historias que, por obra de su particular eficacia, actúa sobre los propios contenidos de la Historia, contaminándolos y deformándolos de alguna manera, así también el cine, insisto, participa, con mucha mayor rapidez y no menor intencionalidad, en la propagación generalizada de toda una red de esas señales ideológicas, por lo general orientadas interesadamente”.

El Hombre Duplicado, José Saramago.

El fragmento citado arriba de la novela de Saramago, corresponde a la justificación que el protagonista, un historiador, otorga cuando le preguntan por su repentino interés por el cine, siendo un tema al que el personaje reconocía prestar poca atención. Si bien tal interés no es genuino, y obedece a otra búsqueda de índole personal propia del argumento central de la novela, su justificación resulta válida y de utilidad para resaltar la importancia de que los historiadores y otros profesionales de las ciencias humanas aborden el cine como objeto de estudio, en tanto que se constituye como reflejo de la sociedad que lo produce y recibe los mensajes que este apunta a difundir.

Ahora bien, hablar en términos de contaminación y deformación quizás resulte un tanto exagerado, pues el cine puede ser una herramienta útil para la difusión y enseñanza de la Historia. Sin embargo, resulta necesario prestar atención a aquellas "señales" que constituyen el punto de vista, que el cine y los filmes en tanto textos y forma de narrar historias se propone difundir. Además, se torna

necesario resaltar que el cine, pese a su poderoso aparato para difundirse entre la sociedad y la variedad de su lenguaje, tiene límites. Límites que están dados, por el contexto de realización y producción, el tiempo y el presupuesto, la censura oficial y social, la habilidad del cineasta, sus intenciones (que influyen en la manera en que se edita y monta el texto fílmico), e incluso, los límites del lente de una cámara. O en palabras de Sorlin:

La pantalla revela al mundo, evidentemente no como es, sino como se le corta, como se le comprende en una época determinada; la cámara busca lo que parece importante para todos, descuida lo que es considerado secundario; jugando sobre los ángulos, sobre la profundidad, reconstruye las jerarquías y hace captar aquello sobre lo que inmediatamente se posa la mirada²³.

Y es que si bien una cámara podrá ser muy eficaz en el registro de la actividad en vivo o dramatizada, la realidad está recortada por el objetivo del lente y el encuadre que se realiza, por lo que, a pesar de que numerosas interpretaciones puedan surgir a partir de un filme, desde el punto estético, visual y social; desde el punto de vista histórico se requerirá de un estudio y una explicación externa que lo enmarquen en un contexto de producción y den sentido a su visión y aporte para la Historia.

Bien, el cine es quizás uno de los productos culturales que más ha estado alejado del radar de los historiadores, con esto no se busca sugerir que hasta la fecha no se hayan realizado estudios en los que el cine ocupe el lugar del objeto de estudio, no obstante, a más de cien años del invento de los Hermanos Lumière, el cine en general, sigue viéndose más como un agente de entretenimiento de masas, que como un componente importante para comprender la sociedad que lo produce, y es que, como muchos de productos culturales y científicos, contiene dentro de sí elementos que se aproximan y retratan las características propias de una sociedad y sus formas de ver el mundo que la rodea.

²³SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*. Fondo de cultura económica, México D.F. 1985. p. 22.

Desde las primeras proyecciones realizadas en Francia hasta las más recientes producciones de mano de la industria cinematográfica, el cine a partir de su lenguaje y expresión, intermediado por los integrantes del equipo realizador, ha abierto ventanas a formas particulares de interpretar el mundo y los hechos; es allí, donde la Historia empieza a ocupar un lugar dentro de la agenda cinematográfica, pues si bien no ha sido el interés explícito del cine el construir e interpretar el pasado de la forma en la que lo hacen los historiadores; los hechos y procesos históricos han estado presentes en la pantalla grande, ya sea en la forma del argumento central o como una excusa para ubicar temporalmente y ambientar una historia independiente, en ocasiones de los hechos verídicos.

En relación a ello, siguiendo al historiador Marc Ferro, han sido numerosos los intentos por parte de diferentes cineastas de traer y reconstruir vidas y eventos pertenecientes al pasado, sin embargo resultan pocas en comparación a aquellas en cuyo argumento la historia toma solo el lugar del referente²⁴. No obstante, esta afirmación, ha sido posible que el cine de manera intencional o no, entregue al público una perspectiva particular de la historia y sus procesos.

Así como en el ejercicio de la historia, el investigador recurre a una selección de fuentes pertinentes al estudio que busca llevar a cabo; el cineasta en su oficio, selecciona las fuentes que son importantes en el momento de la realización del filme, es decir, las preocupaciones del presente que el cineasta y el equipo tengan influyen fuertemente en el proceso de selección de las fuentes; en el mismo sentido, se puede jugar con los hechos del pasado, pues son relevantes en tanto puedan ayudar a la construcción del argumento fílmico y a demostrar el punto de vista que el cineasta quiere dar a conocer²⁵.

En otras palabras, son las corrientes del presente las que construyen los relatos sobre el pasado. En ese sentido es posible hablar de la existencia de un doble discurso histórico presente en el filme, pues si por un lado se traen al presente

²⁴ FERRO, Marc. *El cine, una visión de la Historia*. Akal, Madrid. 2008. p. 8.

²⁵ FERRO, Marc. *Historia contemporánea y Cine*. Editorial Ariel S.A., Barcelona. 1995. p. 187-192.

imágenes de un pasado ya inexistente; por otro, estas imágenes se componen de la visión que el presente lance sobre su pasado, así, se constituye el filme como un discurso hacia el pasado, pero también un referente hacia al presente, teniendo en cuenta que si bien su objeto de representación se ubica en el pasado, la formas de representarlo son contemporáneas²⁶.

Al respecto, resalta Peter Burke igualmente que en la construcción de un relato filmico, el cineasta “monta su texto”, para el cual se va servir de una serie de imágenes que considere necesarias para la construcción y puesta a prueba del relato, mientras otras son desechadas²⁷. En ese sentido el mismo autor afirma que las películas históricas, más que relatos auténticos sobre la vida y acontecimientos del pasado, constituyen interpretaciones del mismo, con un significado e intencionalidad que busca influir en el espectador; tales interpretaciones pasan a través de un tamiz conformado por el cineasta y el equipo que le acompaña, sumando a ello los diversos tipos de presión externa que puedan hacerse presentes como la ideología política dominante, la censura o los factores económicos²⁸.

Respecto a ello, se puede sugerir que el cine cumple con una función comunicativa, por una parte, e ideologizante o de convencimiento por otra, puesto que sus imágenes vienen cargadas con un propósito e intencionalidad, puesta en primer lugar en el guion, estructura primordial de la realización del relato cinematográfico²⁹, y en los aspectos estéticos de la composición³⁰. Además, esta situación se ve soportada, en tanto que los espectadores que asisten a las

²⁶MONTERTE, José Enrique, SELVA, Marta, SOLÀ, Anna. *La representación cinematográfica de la historia*. Akal, Madrid. 2001. p. 71.

²⁷ BURKE, Peter. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica, Barcelona. 2005. p. 98.

²⁸Ibid. p. 98-203.

²⁹ ZUBIAUR, Francisco Javier. *Óp. Cit.* p. 38.

³⁰MONTERTE, José Enrique, SELVA, Marta, SOLÀ, Anna. *Óp. Cit.* p. 49.

proyecciones, suelen ver en las imágenes filmadas el reforzamiento de lo que creen saber o conocer³¹.

Ahora bien, habiéndose establecido el cine como una interpretación alternativa al pasado, Ferro sostiene la capacidad del mismo para posicionarse por encima de los medios escritos e imponer sus versiones, de ahí que deba existir la preocupación de fijarse en la visión fílmica o audiovisual de la Historia puesto que esta “nos forma y al mismo tiempo nos deforma”³². En complemento, el cine y otras formas de expresión artística se constituyen como productos atemporales y con mayor posibilidad de ser asimilados y almacenados en la memoria de la población receptora; por el contrario la investigación histórica, sujeta a los rigores de la ciencia y su método debe actualizarse con el correr del tiempo e intentar acercarse al público en un mundo en el que la cultura audiovisual abarca prácticamente todos los medios³³.

En este sentido, Ferro establece las posibles versiones según las cuales un filme puede llegar a considerarse histórico. En primer lugar, está la que podría considerarse la versión erudita o positivista, en pocas palabras se trata de verificar si la reconstrucción hecha por el filme es precisa y fiel al pasado que evoca. La siguiente versión privilegia la ideología, tanto dominante como de oposición, y tal como se vio anteriormente, se seleccionan los hechos útiles para demostrar el punto que es de interés para el cineasta. La mayor debilidad de esta forma de cine histórico radica en que su interés se centra en la defensa de cuál sea su causa ideológica o política, más que en la explicación y comprensión de los fenómenos que usa como trasfondo, así, el mismo autor concluye respecto a lo anterior que este cine no va más allá de la interpretación que ciertos grupos tiene sobre ciertos eventos de la historia³⁴.

³¹ SORLIN, *Óp. Cit.* p. 33.

³² FERRO, Marc. “Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine”. En: *Film-Historia*, Vol. I, No.1 (1991).p. 3-12.

³³ FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine.* p. 190-191.

³⁴ *Ibid.* p. 191-193.

Visto de este modo, la relación entre la Historia y el cine tiende a complejizarse, puesto que la pregunta, acerca de si estamos frente a los hechos tal cual sucedieron incluyendo sus motivaciones, consecuencias y matices, es inevitable. Y es que no se pretende que deba existir una representación fílmica de los hechos pasados al pie de la letra, las investigaciones científicas también pueden tener falencias en ese sentido, sino que vale el esfuerzo pensar en qué tanto el cine filtra, deforma, forma y crea los acontecimientos y los graba en la memoria.

El sociólogo francés Pierre Sorlin destaca esta característica del cine en su conjunto, pues el cine realiza una mediación entre el hecho y el espectador³⁵, mediación que recurre a un catálogo de hechos seleccionados arbitrariamente, y a diferentes elementos del lenguaje cinematográfico, que cambian dependiendo de la visión que se quiera transmitir.

De tal manera el autor destaca la existencia de “lo visible” y “lo no visible”, y la capacidad del cine para ser un creador de ello. Lo visible en sí estaría dado por aquello que responde a los intereses y necesidades, claro está que no todas son las mismas en todos los casos, el cine puede resaltar y hacer hincapié en determinados elementos que darán forma al mensaje que quiere transmitir, en tanto que lo no visible, aun cuando se encuentra presente dentro de una película, puede pasar desapercibido, como detalles que van a la saga de aquellos de mayor relevancia para el argumento fílmico³⁶.

Ante esto se entra en el campo de la representación cinematográfica, concretamente de la Historia, la cual se encuentra en distintos niveles dentro de la realización de un filme. En primer lugar, una representación tiene una esencia dual, entendida como la unión de “ausencia y presencia”, donde la ausencia corresponde al objeto remplazado por aquel que lo representa, y la presencia,

³⁵SORLIN, Pierre. “Cine e Historia: Una relación que hace falta repensar”. En: CAMARERO, Gloria, DE LAS HERAS, Beatriz, DE CRUZ, Vanessa (eds.) *Una ventana indiscreta: La Historia desde el cine*. JC, Madrid. 2008. p. 20.

³⁶Ibid. p. 23-24.

claramente, corresponde a aquel objeto que toma el lugar de aquel que está ausente, en este caso el cine trae al presente un pasado ya ausente y lo representa mediante sus recursos y reglas propias³⁷.

En la representación cinematográfica, el pasado que se evoca, regularmente viene “desvirtuado” en tres aspectos inevitables dentro de la creación del filme: el distanciamiento entre el pasado evocado y el presente en el que se realiza el filme; los límites de la narrativa audiovisual que simplifican los hechos a un formato; y las posibles invenciones e intervenciones del cineasta³⁸.

Así mismo, como señalan los autores Monterde, Selva y Solà, la representación de la historia en la cinematografía también puede tener dos facetas o procesos, antes de dar con el producto final (el filme) pues:

Equivale a hablar de una doble interpretación: historiográfica y cinematográfica. En efecto, la representación o discurso histórico se fundamenta al final de un proceso de selección, relación y evaluación crítica de datos documentales, en la interpretación del conjunto estructurado por el historiador en base a un modelo historiográfico. A partir de esa inicial interpretación del pasado se desarrollará una segunda interpretación que resultará en un discurso fílmico en torno al periodo concernido³⁹.

Esclarecer la relación existente entre el cine y la Historia –esta última presente en los discursos del primero– permite aproximarse a la forma como los historiadores perciben el cine y su potencial para ser una herramienta de difusión y el conocimiento histórico; de la misma manera conlleva a establecer elementos– desde la disciplina de la historia– se pueden aplicar al estudio y análisis del cine histórico, teniendo como uno de los fines comprender la visión que este quiere aportar sobre los acontecimientos históricos, su importancia para el conocimiento y a la vez sus límites y dificultades.

³⁷RUEDA LAFFOND, José Carlos, CHICHARRO MERAYO, M.^a del Mar. “La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico”. *Ámbitos*. N° 11-12, 2004 (pp. 427-450) p. 429-433.

³⁸Ibid. p 433.

³⁹MONTERTE, José Enrique, SELVA, Marta, SOLÀ, Anna. *Óp. Cit.* p. 68.

Ahora bien, la segunda parte de este capítulo busca sintetizar la forma en la que el cine colombiano ha sido estudiado por diferentes profesionales de las ciencias sociales, haciendo principal énfasis en el enfoque que se ha adoptado y realizando una referencia más específica al estudio sobre el cine y la violencia, para terminar con la metodología de análisis que esta investigación propone.

1.3. APROXIMACIÓN A LOS ESTUDIOS SOBRE CINE EN COLOMBIA

Como se mencionó anteriormente, al cine aún le cuesta abrirse espacio como fuente y objeto legítimo a los ojos de profesionales en ciencias sociales, a causa del apego por la fuente escrita y a la imagen prejuiciosa del cine solo como actividad de entretenimiento. En ese sentido, el país no ha sido la excepción, con sus propios matices claro está, por lo que ciertamente es posible sugerir que la producción investigativa sobre el cine en Colombia no ha sido constante ni ha correspondido enteramente con el desarrollo industrial y artístico del mismo, lo cual ha llevado a la severa sentencia acerca de que el cine nacional “carece de Historia”, debido en parte a la poca producción cinematográfica que imposibilita una mayor visibilidad del cine, así como a la dispersión de las investigaciones y la escasa articulación entre ellas.

Por otro lado, han sido las publicaciones, conformadas por críticas y comentarios a películas y directores en revistas especializadas de cine, las que han dominado el campo de los escritos sobre cine. De acuerdo con el artículo de la historiadora Luisa Fernanda Acosta, “Investigación sobre cine en Colombia: De aficionados a cibernautas” (2009)⁴⁰, el cine a los ojos de la academia, solo era visto como un medio de entretenimiento banal y una forma de negocio, situación que no mejoró

⁴⁰ACOSTA, Luisa Fernanda. “Investigación sobre cine en Colombia: De aficionados a cibernautas”. En: *Cuadernos de Cine Colombiano*, Cinemateca Distrital N.º 13. 2009. p. 26.

hasta las décadas del sesenta y setenta cuando el cine empieza a ganar poco a poco lugar en los estudios académicos.

Y es que esta afirmación resulta sencilla de sustentar si se tiene en cuenta que no fue sino hasta finales de la década de los años setenta cuando el texto *Historia del Cine colombiano* de Hernando Martínez Pardo vio la luz, el cual hoy en día se tiene por uno de los textos fundamentales y más completos sobre el desarrollo general de la historia del cine en Colombia (si se exceptúan las publicaciones con temáticas más específicas) desde sus primeros pasos a finales del siglo XIX hasta la década de 1970.

Sin embargo, señala Oswaldo Osorio⁴¹, el origen de la historiografía puede rastrearse en la historia de la crítica del cine, la cual aparece alrededor de medio siglo después de la llegada del cine al país. Durante la década del cincuenta surgen críticos que empiezan a ajustar sus obras al conocimiento del lenguaje del cine; entre ellos destacan Gabriel García Márquez, Hernando Goelkel y Hernando Salcedo Silva, exponentes de la nueva forma de escribir sobre cine en el país, aunque no se tratara solo de cine colombiano, ya que para la época era bastante escaso.

Desde esta línea de crítica cinematográfica, se inicia la construcción de la historia del cine nacional, empezando a utilizar categorías y conceptos propios del cine y también cercanos a las valoraciones subjetivas de los escritores. Más adelante es posible dar cuenta del uso de herramientas teóricas y metodológicas, especialmente cuando la academia empieza a ver el cine como objeto de estudio; en su historia y más adelante en la relación con otras disciplinas de las ciencias sociales⁴².

Posteriormente al trabajo de Martínez se publican los textos de Hernando Salcedo Silva *Crónicas de Cine Colombiano*, que recopila una serie de crónicas y

⁴¹OSORIO, Oswaldo. *Óp. Cit.* 2009 p. 8.

⁴²Ibid. p. 8

entrevistas de la primera mitad del siglo XX que arrojan luz sobre aquellos primeros años de cine en el país; asimismo el capítulo de Luis Alberto Álvarez, “Historia del Cine colombiano” incluido en el volumen *Nueva Historia de Colombia*, que consta de una descripción cronológica de películas y directores hasta el momento de la publicación. Finalmente, un texto más reciente, derivado de una producción seriada de documentales acerca del devenir del cine en Colombia, *Historia del Cine colombiano* (2010), y dirigido por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, realiza una cronología desde los inicios del cine hasta el presente siglo, sin ahondar demasiado en el análisis detallado de las producciones reseñadas y su inserción en el contexto social y político del país. Pese a los esfuerzos realizados, estas obras se han limitado en gran medida a la descripción y periodización, más que a un análisis de la cinematografía inserta en la sociedad.

No obstante, hacia finales de los noventa y principios de este siglo, la producción investigativa intentó romper con la tendencia descriptiva y cronológica y buscó relacionar la producción cinematográfica con el contexto nacional, lo que dio inicio a reflexiones y puntos de vista auténticos e interdisciplinarios que giraron en torno a relacionar el cine con la vida social, política y cultural, desde preguntas provenientes de la filosofía, la semiótica, y la literatura, a las que se suman la historia y lingüística, situación que se hizo presente en trabajos de pregrado y posgrado, según menciona Acosta⁴³.

Andrés Villegas y Santiago Alarcón en *Historiografía del cine colombiano 1975-2015* realizan una clasificación sobre los estudios de cine colombiano, los cuales organizaron en nueve grupos, lo que arroja una idea clara acerca de cómo se han ido orientando las investigaciones a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. A saber estas son: Historias panorámicas (donde entrarían los textos de Martínez y Silva entre otros), público y exhibición, censura, crítica y cineclubes, bio-filmografías, representaciones cinematográficas de lugares o sujetos

⁴³ACOSTA, Luisa Fernanda. *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Publidisa, Madrid. 2010. p. 27.

colectivos, formatos y géneros, cine mudo, primer cine sonoro, y cine de los sesenta y setenta⁴⁴. Ante esto cabe afirmar la tendencia de los estudios a enfocarse principalmente en el hecho cinematográfico y su relación con la sociedad, siendo en menor medida abordado el hecho fílmico, el cual corresponde a los estudios sobre representaciones.

A propósito, es importante señalar el abandono y desdén casi explícito de los historiadores en Colombia hacia el cine, y es que si bien ahora ha encontrado su espacio (no sin dificultad), gran parte de la historiografía del cine colombiano ha estado a cargo de profesionales y estudiantes de comunicación social quienes por su formación original, claramente, se interesan en mayor medida por los aspectos de producción cinematográfica así como los concernientes a la interpretación de la imagen y la construcción del relato cinematográfico; o bien por críticos y comentaristas de cine. Sin demeritar el trabajo de aquellos profesionales, es necesario reconocer el aporte reducido de historiadores tanto en publicaciones de revistas indexadas, libros o proyectos de grado, y la importancia de que estos decidan incursionar cada vez más en dicho campo.

Como aportes recientes desde la disciplina histórica vale la pena resaltar los textos de la historiadora Angie Rico, tales como *Bucaramanga en la Penumbra: la exhibición cinematográfica 1897-1950* (2013) o *Las travesías del cine y los espectáculos públicos: Colombia en la transición del siglo diecinueve al veinte* (2014), los cuales pueden enmarcarse según la clasificación anteriormente mencionada, dentro de la línea “público y exhibición”. Así mismo, la tesis de maestría de Luisa Fernanda Acosta *El cine colombiano sobre la Violencia 1946-1958* (1998) y su respectivo artículo, donde la autora analiza La Violencia a partir de 18 filmes en un periodo de 30 años aproximadamente, centrándose en aspectos temáticos, narrativos y visuales de las películas seleccionadas.

⁴⁴VILLEGAS, Andrés, ALARCÓN, Santiago. “Historiografía del cine colombiano 1975-2015”. En: *HISTORELo*, vol. 9, N.º 18 julio-diciembre. Universidad Nacional de Colombia, 2017. p. 350.

Ahora bien, en cuanto a los estudios de cine, violencia y conflicto en el país, numerosos han sido los aportes de trabajos de grado en pregrado y posgrado, pasando por artículos de corta o larga extensión, capítulos de libros, tal vez debido, primero, a la cantidad existente de filmografía y a la variedad de temáticas en las que esta basa sus argumentos (violencia urbana, política, conflicto armado, narcotráfico), así como el interés por desentrañar y analizar tan estrecha relación entre el cine y la violencia colombiana. No obstante, estos estudios principalmente se enfocan en otorgar un tratamiento general a la violencia representada en los largometrajes, teniendo pocas veces como referencia la historiografía sobre el tema, o sin enfocarse en aspectos específicos de la misma, con salvedades como los trabajos cuyo centro ha sido el fenómeno del narcotráfico.

Como se mencionó, la relación persistente entre la violencia política y el cine ha dado lugar a numerosos escritos que buscan analizarla y establecer cómo se ha representado dicho proceso en la cinematografía por lo que vale la pena referenciar algunos textos que se aproximan a dicha cuestión. Dentro de estos aportes vale mencionar el libro de Juana Suárez, llamado *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura* (2009). En él se conjuga la historia del cine nacional junto a la historia cultural y las reflexiones en torno a que los filmes no sean pensados solo en su dimensión de consumo sino también en aquella relacionada con marcos históricos, sociales y culturales, resaltando la importancia del estudio del contenido de estos y su aporte a la construcción de la memoria histórica del país. En el segundo capítulo titulado “La construcción de un discurso fílmico sobre la violencia”, la autora analiza la violencia a partir de los espacios rurales y urbanos representados en las películas.

La misma autora en su libro *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia* (2010), realiza un examen de cómo las diversas formas de violencia que se han dado en Colombia son manifestadas y trabajadas en los medios audiovisuales, en obras literarias, en producciones iconográficas de la industria, en las artes plásticas, la música y en la cultura urbana. En lo que

concierno a las manifestaciones audiovisuales, en el primer capítulo “Desde las barricadas: largometrajes colombianos y violencia”, la autora hace un barrido por las construcciones simbólicas de las violencias a través de los largometrajes; sin embargo, el análisis se centra más en la descripción del contenido de los filmes sobre la violencia y la representación de esta, que en su relación con el contexto al que representan, de igual manera las referencias historiográficas sobre la violencia en el país son limitadas y poco referenciadas.

El texto de Claudia Ospina, *Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cine colombiano contemporáneo* (2010), analiza en el último capítulo titulado “Cine y literatura, novelas de La Virgen de los sicarios y Rosario Tijeras” y sus respectivas adaptaciones fílmicas. Dentro de este capítulo, la autora reseña las producciones audiovisuales más destacadas dentro de las diversas formas de violencia en Colombia, más específicamente, aquella derivada del narcotráfico. Señala que en estas adaptaciones se evidencia el interés de los cineastas por llevar al público una versión realista de los sucesos de finales de siglo, sin caer en apología al narcotráfico en el país⁴⁵.

Como un texto enfocado más al conflicto y violencia reciente, está el libro de Martín Agudelo, *Cine y Conflicto armado en Colombia* (2016), el cual se aproxima a los hechos del conflicto armado colombiano a partir de la cinematografía de los últimos treinta años. Si bien su texto resulta una aproximación a la historia del cine nacional que gira en torno a dicha temática, y a cómo este ha hecho eco de los sucesos y consecuencias más recientes del conflicto, especialmente en la repercusión social de este, su análisis se queda en la descripción del contenido de cada filme y su forma de representar los hechos, además, poco se detiene en los estudios y procesos de violencia en los que se han basado los argumentos de cada película.

⁴⁵OSPINA, Claudia. *Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cine colombiano contemporáneo*. Disertación doctoral. Lexington, University of Kentucky. 2010. p. 296.

Ahora bien, teniendo en cuenta lo anterior en cuanto a la forma en que se ha estudiado el cine en los últimos años en Colombia, vale la pena resaltar en el siguiente apartado la manera en el que la presente investigación aborda la cuestión del cine, teniendo en cuenta que se trata principalmente de un análisis cinematográfico centrado en el documento fílmico, desde una perspectiva histórica.

1.4. METODOLOGÍA PROPUESTA

Para el desarrollo del análisis de los largometrajes seleccionados, esta investigación se propuso dividirla en de tres fases complementarias a saber: fase documental, de contenido y de análisis cinematográfico. En el análisis documental, se descompusieron los largometrajes mediante las diferentes secuencias puestas en los guiones, y estas a su vez se separaron a partir de los elementos que las componen.

El análisis de contenido está orientado a cumplir con los objetivos de identificación de elementos dentro del lenguaje cinematográfico y narrativo que den cuenta del tratamiento de la violencia política, así como los elementos en común que ayuden a dar cuenta de la constitución de un imaginario acerca de las causas del conflicto, sus actores y responsables.

Mientras que mediante el análisis cinematográfico se tratarán los argumentos y el tratamiento que los largometrajes han hecho sobre la violencia política de mitad de siglo, por lo que en este se dará prioridad a cómo el argumento de cada largometraje es desarrollado, qué clase de recursos tanto cinematográficos como narrativos usan en la puesta en marcha del tratamiento sobre la violencia que permitan dar una idea aproximada a cómo estos largometrajes retratan e intentan aproximarse a la realidad de mitad de siglo XX en Colombia. Para completar el

análisis se tendrá como referencia el marco histórico y la teoría aportada por la historiografía sobre la Violencia y el conflicto.

Ahora bien, teniendo en cuenta que deben ser analizados los elementos cinematográficos, se necesita contar con una herramienta que permita descomponer los largometrajes con el fin de identificar los recursos utilizados en las secuencias seleccionadas, es en ese punto donde entra en juego el análisis documental de los largometrajes. Como instrumento para el análisis documental y descomposición de las películas seleccionadas, se decidió adoptar el modelo propuesto por Ángeles López⁴⁶ en su artículo *Análisis cronológico-secuencial del documento fílmico* (2003). Este se propone como un análisis de contenido argumental y cronológico (plano a plano, secuencial o episódico). Más claramente:

Se trata, en resumen, de crear un método de análisis documental, basado en una ficha u hoja de análisis, que homogenice, estructure y ordene los elementos relevantes que se dan en el documento cinematográfico, un documento en sí mismo complejo al estar constituido por todo un tejido de temas, personajes, objetos simbólicos, espacios y tiempos interrelacionados.⁴⁷

Los componentes fílmicos en los que se divide el análisis documental, consisten en los componentes narrativos visuales y sonoros, los cuales se subdividen en los componentes técnicos (encuadre, planos, efectos, luz, música, son. ambiente) y los componentes semánticos (el agente, la acción, el tiempo y el espacio)⁴⁸; en este caso, los aspectos semánticos serán obtenidos directamente por lo manifestado en los guiones, mientras que la imagen y sus aspectos técnicos jugarán un papel complementario dentro del análisis.

⁴⁶LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ángeles. *Óp. Cit.* 2003, 26. p. 261-294.

⁴⁷ Ibid. p. 262-263.

⁴⁸ ibid. p. 268.

La ficha propuesta para descomponer los elementos del relato cinematográfico se divide en bloques correspondientes a los diferentes componentes narrativos – visuales y sonoros⁴⁹– que conforman las secuencias fílmicas, si bien la autora propone esta división teniendo en cuenta el tiempo de los largometrajes de modo que se incluyan todas las secuencias, es este caso se prescindirá de ello y se tomarán únicamente las secuencias seleccionadas donde se dé cuenta del tratamiento de la violencia. El modelo de la tabla propuesta es el siguiente:

Tabla 1 Análisis secuencial de contenido fílmico.

Análisis secuencial de contenido fílmico									
Secuencia	Plano	Tiempo	Entorno	Luz	Personajes/Caracterización	Acciones	Diálogos	Música/Son. Ambiente	Categorías.

Esta ficha, dividida en campos como secuencia, tiempo, iluminación, personajes y caracterización, planos, diálogos entre otros, permite extraer el contenido técnico de los filmes así como permite rescatar los elementos narrativos, principalmente los diálogos y la caracterización de los personajes involucrados, para así organizar e identificar claramente dichos elementos a analizar y su función dentro del tratamiento de la violencia que los largometrajes sugieren. Como complemento, a esta herramienta de análisis se le adicionó un campo especial que incluye las categorías necesarias para identificar cuándo una secuencia da cuenta o se refiere al accionar del gobierno o de los grupos armados y los elementos de construcción del enemigo.

⁴⁹ ibid. p. 279.

Ahora bien, para poder completar los campos de los cuadros anteriormente mencionados, se debe haber seleccionado con anterioridad unos elementos que son importantes a la hora de llevar a cabo el análisis de los filmes. Estos elementos, como ya se mencionó, son técnicos y narrativos. Dentro del proyecto en desarrollo, son los elementos narrativos a los que más se les otorga relevancia a la hora del análisis, puesto que son los que de manera más explícita y clara dan a conocer la visión de los filmes sobre este periodo de la historia colombiana.

Estos elementos son los personajes (cada uno con un rol y caracterización) y las acciones en los que se ven involucrados. Por su parte, los elementos técnicos (iluminación, planos, tiempo, música y el color) son complementarios y se hace mención de ellos cuando se consideró necesario para argumentar el tratamiento histórico dado en el filme.

El análisis se lleva a cabo mediante la identificación de los elementos pertinentes en las secuencias seleccionadas, que dan cuenta de la presencia del gobierno como actor en la violencia y la construcción del enemigo. Una vez identificados, se observan las acciones y la orientación hacia un objetivo, las cuales a su vez se complementan con los diálogos, lo cual permite acercarse al sentido de la acción de los personajes y por extensión al discurso que los largometrajes ofrecen sobre la violencia.

Es preciso hacer la claridad de que las secuencias puestas en la ficha corresponden a aquellas de los guiones; sin embargo, parte de los guiones escritos no corresponden con la puesta en escena vista en los largometrajes. Por lo que se aclara que algunas secuencias referenciadas no aparecen en la ficha pues no corresponde con el guion, no obstante, conforme se avanzaba el análisis de los largometrajes se complementaba el componente visual con el escrito, cubriendo así los espacios entre el guion escrito y la propuesta audiovisual.

A partir de la metodología de análisis expuesta y mediante las consideraciones teóricas de las que se hizo mención en los primeros apartados de este capítulo, se

seguirá a analizar cuál es el tratamiento dado por los largometrajes a la violencia política de mitad de siglo en Colombia, teniendo como referencia y apoyo la historiografía que aborda el fenómeno en cuestión.

2. LA POLÍTICA DE LA VIOLENCIA: CÓNDORES NO ENTIERRAN TODOS LOS DÍAS

El paso a la década de 1980 y la llegada de un nuevo gobierno –con aspiraciones de lograr una apertura democrática y una era de paz–, en Colombia significó un ligero despertar de las producciones del cine colombiano. El periodo de 1980 y 1990 coincidió con la creación y funcionamiento de la Compañía para el Fomento Cinematográfico-FOCINE (1978-1993), cuyos antecedentes pueden remontarse a 1942 con la Ley Novena, que buscaba promover y proteger la cinematografía colombiana y promulgada durante el segundo mandato de López Pumarejo.

Su reglamentación vino en 1977, creándose el “Fondo Especial”, administrado por la Corporación Financiera Popular, con el objeto de financiar la industria cinematográfica. En 1978 mediante el Decreto 1244 de la Ley Novena de 1942 se crea FOCINE, con la participación del Instituto Nacional de Radio y Televisión, la Compañía de Informaciones Audiovisuales y la Corporación Financiera Popular.

Así, entre finales de la década del setenta y principios de 1990 la cinematografía se caracterizó por una continuidad en la producción, dando lugar a aproximadamente 45 largometrajes, 84 medimetrajes y 64 documentales, que dejaron una herencia marcada en la realización, conformación de equipos de producción y el inicio de destacados directores⁵⁰. Con el financiamiento de FOCINE, según Juana Suárez, fueron varios los largometrajes que abordaron la Violencia⁵¹, entre las cuales se encuentran *Cóndores no entierran todos los días* (1984) de Francisco Norden.

Ahora, en materia social y política, como se mencionó anteriormente, Colombia atravesaba una transición hacia mayor apertura democrática con la elección de

⁵⁰ ACOSTA. Óp. Cit. p. 30 .

⁵¹SUÁREZ, Juana. *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Publidisa, Madrid. 2010. p. 57.

Belisario Betancur como presidente para el periodo de 1982 a 1986, esto con el fin de dotar de legitimidad el nuevo gobierno, para ello llamó a negociar la paz, y a la apertura y diálogo con otras fuerzas políticas⁵². Todo ello enmarcado en un escenario donde los movimientos cívicos vieron la oportunidad de resurgir nuevamente bajo esta consigna del diálogo y la figura de Betancourt como catalizador de la movilización⁵³, pues la interpretación que este daba a los movimientos, como consecuencia de los problemas estructurales del país⁵⁴, les otorgaba campo de acción y legitimidad.

Si bien, la idea del retorno a la paz se afianzó en la esfera nacional, tras bambalinas la realidad distaba de lo que se proponía hacer. De un lado, la guerra continuaba en los campos y ciudades no solo a manos de los grupos subversivos, sino de los nacientes grupos paramilitares, en los que se contaban civiles y miembros retirados y activos en algunos casos del servicio de las fuerzas armadas, que llevaban a cabo tareas de exterminio y represión contra la izquierda en el país. En el mismo sentido, si bien se habló de una apertura democrática, las detenciones y ejecuciones extrajudiciales no cesaron de forma significativa como era de esperarse en el nuevo ambiente de paz que se promulgaba. Alfredo Vázquez hace hincapié en las cifras representativas de aquel momento, pues en los primeros años del gobierno de Betancur (1982-1984), previos al restablecimiento del Estado de sitio, se llevaron a cabo 5.513 detenciones y 1.661^(***) ejecuciones⁵⁵.

Ahora bien, la paz como bandera del periodo de Betancur continuó su rumbo por un camino dificultoso y accidentado, que, con el tiempo, fue minando las

⁵²ARCHILA NEIRA, Mauricio. Colombia 1975-2000: De crisis en crisis. Contexto. En: 25 años de luchas sociales en Colombia: 1975-2000. Bogotá: Helena Gardeazabal Garzón. 2002. p. 23.

⁵³ARCHILA NEIRA, Mauricio. *Idas y venidas, vueltas y revueltas: Protestas sociales en Colombia 1958-1990*. ICANH, Bogotá. 2005. p. 149-152.

⁵⁴ARCHILA NEIRA, Mauricio. Colombia 1975-2000: De crisis en crisis. Contexto. p. 22.

^(***) La estimación se realizó mediante la adición de los valores presentes de la tabla que abarca los años de 1980 a 1989 proveída por el autor, la cual contiene el total de detenciones y ejecuciones a lo largo de la década de 1980.

⁵⁵VÁZQUEZ CARRIZOSA, Alfredo. *Historia Crítica del Frente Nacional*. Foro Nacional por Colombia, Bogotá. 1992. p. 228.

intenciones de las partes en diálogo, gobierno y guerrillas. El primer paro para el llamamiento a la paz de parte del gobierno, fue el anuncio y puesta en marcha de una amnistía general como una primera muestra de voluntad para que los grupos armados dieran el paso hacia la lucha democrática, medida que fue ampliamente valorada por el país y avalada por los partidos tradicionales.

Sin embargo, la amnistía se malentendió como la concreción de la paz, más no como el primer paso para dar vida al proceso, de ahí que luego de haberse decretado no hubiese un plan para reincorporar a los combatientes a la vida civil, quienes regresaron a las filas y a sus campamentos⁵⁶. No obstante, Betancur dio inicio a una mesa plural con las guerrillas; al diálogo y a la amnistía se acogieron en 1984, el M-19, el EPL, las FARC y el ADO, con la ausencia del ELN; sin embargo, los problemas no se hicieron esperar, y la endeble tregua dio paso a un escalamiento en el conflicto, en parte por la poca institucionalidad del proceso, la oposición de sectores económicos y militares, y la falta de voluntad de una salida negociada por parte de algunas guerrillas, lo que junto a la creciente violencia del narcotráfico, invocó a la promulgación de un nuevo Estado de sitio, en abril de 1984⁵⁷.

2.2. LA VIOLENCIA EN COLOMBIA

Teniendo en cuenta lo expuesto por Palacios y Safford⁵⁸, el periodo de la Violencia de 1946 a 1964, se caracterizó por sus diferencias regionales y se vivió local, con un recrudecimiento extremo en el período de 1948 a 1953, en el mismo sentido los autores arguyen que se produjo como consecuencia de la confrontación entre

⁵⁶VÁZQUEZ CARRIZOSA, Alfredo. *Betancur y la crisis nacional*. Editorial Presencia, Bogotá. 1986. p. 113-116.

⁵⁷ARCHILA NEIRA, Mauricio. Colombia 1975-2000: De crisis en crisis. Contexto. p. 23.

⁵⁸SAFFORD, Frank y Marco Palacios. *Colombia, país fragmentado sociedad dividida. Su historia*. Editorial Norma, Bogotá. 2002. p. 630.

unas élites partidistas interesadas en imponer desde el Estado un modelo de modernización conforme al Partido Liberal o al Partido Conservador; y de un sectarismo local que abarcaba a todas las clases sociales y agremiaciones en las diversas regiones del país⁵⁹. Para mayor precisión, es el periodo comprendido entre 1945 y 1953 al que le corresponde lo que se denomina Violencia sectaria y partidista, iniciándose con la campaña presidencial de 1945 y finalizándose con la amnistía general de Rojas pinilla en 1953⁶⁰.

Según Sánchez y Meertens⁶¹, los antecedentes de la violencia que asoló al país durante la segunda mitad del siglo XX hunden sus raíces décadas atrás. Hacia la década del treinta el país había alcanzado un modesto desarrollo industrial y expansión económica, lo cual engendró dentro de sí diferenciaciones sociales que llevaron a la irrupción de diferentes movimientos sociales más allá de los límites bipartidistas. Sumado a ello, los efectos en la década siguiente de la Gran Depresión y las diferencias dentro del Partido Conservador, dieron fin a la hegemonía conservadora y permitió el ascenso del Partido Liberal con Olaya Herrera como presidente.

Poco después de la transición de poderes, si bien en un principio esta se realizó de forma pacífica, el sociólogo Daniel Pécaut menciona que en los departamentos de los Santanderes y Boyacá se sucedieron enfrentamientos bipartidistas entre 1931 y 1934, hecho que encontró solución en el envío de tropas a las regiones más afectadas en 1934⁶². Aun cuando este primer germen de la violencia, que se avecinaría en la siguiente década, no se generalizó en todo el territorio nacional, el historiador Fernán González señala que la “liberalización” forzosa del país en este periodo, acarrearía consecuencias durante los años cuarenta, cuando el detonante

⁵⁹ Ibid. p. 631.

⁶⁰ Ibid. p. 633.

⁶¹ SÁNCHEZ, Gonzalo; MEERTENS, Donny. *Bandoleros, Gamonales y Campesinos: El caso de la violencia en Colombia*. Bogotá: Ancora 2002.

⁶² PÉCAUT, Daniel. *Orden y violencia: Colombia 1930-1953*. Fondo Editorial Universidad EAFIT, Medellín. 2012. p. 139-140.

del Bogotazo de 1948 reactivó las revanchas y odios entre quienes se identificaban con un partido político determinado⁶³.

Durante la llamada República Liberal, iniciada por Olaya, el liberalismo adoptó dos corrientes, una correspondiente al gobierno dispuesta a conciliar y entenderse con la facción conservadora, y otra de oposición procedente de fracciones disidentes que cuestionaban la política del gobierno y la actitud condescendiente de la otra corriente liberal⁶⁴. Bajo el periodo de López Pumarejo, se dio una corta convergencia liberal que incluyó al Partido Comunista durante la Revolución en Marcha, la cual creó la ilusión de participación política a las fuerzas populares, así como una sensación de inestabilidad y peligro para la facción conservadora. Sin embargo, el inconformismo producto del atraso y los límites de lo propuesto por López, fue recogido más adelante por Gaitán, quien apeló por la unión popular contra las oligarquías de ambos partidos.

Al concluir los 16 años de República Liberal, en 1946 Mariano Ospina asumió la presidencia al frente del Partido Conservador, gracias una división interna del Partido Liberal entre gaitanistas y el candidato oficial Gabriel Turbay, dando por terminada así la llamada República Liberal. Siguiendo al historiador Bushnell⁶⁵, su gestión (Ospina) inició formando un gobierno de coalición, denominado Unión Nacional, donde los miembros del Partido Liberal estuvieron representados en todos los niveles del gobierno. A pesar de los intentos conciliadores, a la instalación del gobierno en Bogotá le siguieron estallidos de violencia a manos de conservadores impulsados por el revanchismo luego de los gobiernos liberales; o de liberales no dispuestos a reconocer el cambio de gobierno.

Poco tiempo más tarde Gaitán aseguró el liderazgo del partido liberal y se proyectó como candidato único de la agrupación con altas posibilidades de ganar la presidencia para el siguiente periodo. Sin embargo, Gaitán fue asesinado el 9

⁶³ GONZÁLEZ, Fernán. *Poder y violencia en Colombia*. Odecofi-Cinep, Bogotá. 2014. P. 257.

⁶⁴ SÁNCHEZ, Gonzalo; MEERTENS, Donny. *Óp. Cit.* p. 29-31.

⁶⁵ BUSHNELL, David. *Colombia, una nación a pesar de sí misma. De los tiempos precolombinos a nuestros días*. Bogotá: Planeta, 1996. p. 275-276.

de abril de 1948, hecho que incrementó ostensiblemente la Violencia, la cual venía fraguándose desde años atrás.

No se tiene certeza aún acerca de los móviles que llevaron al asesinato de este líder popular, no obstante, la idea que vincula la administración conservadora fue la más extendida, de tal manera que influyó decididamente en lo ocurrido durante el Nueve de abril y en los años venideros⁶⁶. En consecuencia, como señala el historiador John Green, se puso fin al periodo más largo de desarrollo político pacífico en Colombia; la legitimidad del Estado y sus representantes se perdió progresivamente y se transformó el entorno político del país para la segunda mitad del siglo XX⁶⁷.

La respuesta al asesinato fue inmediata, y pudo convertirse en un movimiento de alcance nacional en poco tiempo, en Bogotá llegó a conocerse como el “Bogotazo”, sin embargo, como señala Sánchez, en la capital no llegó a actuar como tal una Junta Revolucionaria⁶⁸, hecho que sí sucedió en algunas provincias. La ciudad fue escenario de numerosos saqueos que en un principio se orientaron hacia el aprovisionamiento de armas y víveres, con el objeto de deponer el gobierno de Ospina Pérez al cual se consideraba culpable del asesinato de Gaitán, sin embargo, conforme fue avanzando la revuelta y al carecer de dirección política, el movimiento devino en saqueos desorganizados y la destrucción de establecimientos de la ciudad⁶⁹.

Si bien como menciona Bushnell, el gobierno de Mariano Ospina parecía estar al borde de derrumbarse, pudo mantenerse gracias a que el ejército luego de vacilaciones se mantuvo leal al gobierno; y a la indecisión de los dirigentes

⁶⁶Ibid. p. 278.

⁶⁷GREEN, W. John. *Gaitanismo, Liberalismo de izquierda y movilización popular*. Fondo Editorial Universidad EAFIT, Banco de la República, Medellín. 2013. p. 432.

⁶⁸ SÁNCHEZ, Gonzalo. *Los días de la Revolución, Gaitanismo y el 9 de abril en provincia*. Centro cultural Jorge Eliécer Gaitán, Bogotá. 1983. P. 22.

⁶⁹Ibid. 26-27.

liberales más beligerantes para tomar las riendas del movimiento⁷⁰. A ello se debe adicionar la decisión de la oligarquía liberal de pactar el mismo día con el gobierno un cese a las hostilidades, sin tener en cuenta las movilizaciones que se ejecutaron en las provincias de mayoría liberal.

Por su parte, en las provincias el movimiento fue más prolongado y organizado, se crearon juntas revolucionarias, gobiernos populares y milicias campesinas que devendrían más adelante en núcleos de resistencia armada de tipo rural⁷¹ para la defensa del territorio ante los embates provenientes de las fuerzas gubernamentales, dado que la violencia abandonó la ciudad para enraizarse en el campo. En efecto, la violencia rural y provincial se desarrolló en primera medida, como lo mencionan Palacios y Safford:

En los municipios de alto riesgo se emprendían operaciones de limpieza sectaria en las veredas dominadas por el partido minoritario en el municipio, a las que seguía la venganza casi inmediata, en particular si el municipio colindante era un rival político tradicional. este patrón geográfico de propagación de la violencia adquirió velocidad e intensidad a raíz del asesinato de Gaitán en la cordillera Oriental y en el Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Solo en el año 1948 se triplicó el número de muertos por la violencia de los tres años anteriores⁷².

Esta clase de levantamiento armado en las principales provincias del país, si bien no estuvo exento de saqueos y desmanes por parte de la población alzada, de forma similar a lo ocurrido en Bogotá; el principal objetivo de la movilización se centró en la deposición del gobierno local y la creación de autoridades propias de tipo militar y político, hecho que tuvo un amplio espectro dentro del territorio nacional⁷³.

Pese a los pactos conciliadores entre los dirigentes de las dos facciones partidistas luego del levantamiento del 9 de abril, los actos de violencia en las regiones y en la capital, impulsados por el sectarismo y la venganza, no cesaron y

⁷⁰ BUSHNELL, David. *Óp. Cit.* P. 277.

⁷¹ SÁNCHEZ, Gonzalo; MEERTENS, Donny. *Óp. Cit.* p. 33.

⁷² SAFFORD, Frank y Marco PALACIOS. *Óp. Cit.* p. 635.

⁷³ SÁNCHEZ, Gonzalo. *Óp. Cit.* p. 32.

fueron incrementando conforme el país se acercaba a 1949 y a las elecciones legislativas y presidenciales. Para 1949, los enfrentamientos como señala Oquist, se tornaron de carácter diario y se agudizaron con la conformación de los Comités de resistencia y la aparición dispersa de guerrillas liberales⁷⁴.

A causa de las repetidas olas de violencia por parte del gobierno contra la población liberal, el Partido Liberal decidió ese mismo año retirarse de la coalición argumentando falta de garantías democráticas y por el hecho de considerar la coalición como una forma del conservadurismo de quedarse con el poder soterradamente. Así, al finalizar las elecciones legislativas, el Partido Liberal obtuvo la mayoría y dio inicio a un pugna entre el poder ejecutivo, encabezado por los conservadores, y el legislativo en manos de los liberales⁷⁵.

Como resultado de esta lucha por el poder, fue aprobada con mayoría liberal en el congreso, la intención de adelantar las elecciones presidenciales a 1949. El Partido Liberal se presentó con Darío Echandía como candidato único mientras que Laureano Gómez fue el abanderado de la causa conservadora. No obstante, los atentados contra la Cámara y contra Echandía en el mismo año generaron que el liberalismo se retirara de la contienda y optara por el abstencionismo como forma de resistencia, dando como resultado la elección de Laureano Gómez sin oposición, como Presidente para el próximo periodo. Mientras tanto, la violencia crecía en las localidades rurales a manos de la policía política y los ejércitos de chulavitas provenientes de la vereda homónima en el departamento de Boyacá⁷⁶; de tal modo, que las acusaciones aumentaron desde el congreso contra el presidente Ospina por permitir y promover la violencia contra los liberales, por lo que este tomó la decisión de cerrarlo y declarar el Estado de sitio⁷⁷.

⁷⁴OQUIST, Paul. *Violencia, conflicto y política en Colombia*. Biblioteca Banco Popular, Bogotá. 1978. p. 236.

⁷⁵Ibid. p. 236-237.

⁷⁶SÁNCHEZ, Gonzalo; MEERTENS, Donny. *Op. Cit.* p. 38.

⁷⁷OQUIST, Paul. *Op. Cit.* p. 239.

El periodo de 1950, correspondiente al gobierno de Laureano Gómez y Urdaneta Arbeláez que finalizó con la caída del régimen conservador en 1953 a manos del General Rojas Pinilla y el apoyo de los principales dirigentes de los partidos tradicionales, se constituyó lamentablemente como el más encarnizado de la lucha bipartidista en Colombia, pues para el gobierno entrante, la solución a la crisis política radicaba en la erradicación de la “chusma”⁷⁸.

La dinámica del conflicto en el curso de aquellos años aciagos puede resumirse en: la estabilización del poder conservador en el gobierno mediante la exclusión definitiva de su contraparte liberal, la persecución deliberada a la oposición mediante los aparatos represivos oficiales o el uso de cuerpos paramilitares, y la resistencia liberal (en un primer momento civil) que devendría en el surgimiento de cuerpos armados, principalmente en el campo. Siendo así, el gobierno inició una campaña de represión en el campo y en las ciudades contra cualquier indicio de oposición⁷⁹, hecho que se extendería en diversas regiones del país, entre ellas la zona sur occidental de Colombia, a la que le corresponde el actual departamento del Valle del Cauca y la región del Eje Cafetero, regiones donde la Violencia hizo su aparición con diferentes matices que la hace particular en el entramado de violencias de la época.

2.2.1. La Violencia en el valle del cauca. En el Valle del Cauca la Violencia fue particularmente intensa y presentó matices que fueron desde el enfrentamiento político hasta la realización de objetivos económicos y personales, involucrando diferentes actores al proceso. El movimiento producto del 9 de Abril en la zona del valle osciló entre el saqueo y la organización política armada. Su capital, Cali, fue escenario de destrozos a símbolos de poder local y edificios donde funcionaban los principales medios de comunicación de la zona, así mismo, los rebeldes

⁷⁸GREEN, W. John. *Óp. Cit.* p. 434.

⁷⁹GUZMAN CAMPOS, Germán (Mons.), FALS BORDA, Orlando, UMAÑA LUNA, Eduardo. *La Violencia en Colombia: Estudio de un Proceso Social*. Punta de Lanza, Bogotá. 1977. p. 43-45.

tomaron la estación del ferrocarril, hasta que fueron diezmados por las tropas del ejército pocos días después⁸⁰.

En las provincias y centros urbanos medios, dentro de los cuales se destacan Buga, Tuluá, Zarzal, Caicedonia entre otras, el patrón del movimiento nueveabrileño correspondió con aquel de otras zonas del país movidas por los sentimientos de lucha luego de la muerte del caudillo liberal. Se organizaron juntas de gobiernos locales, grupos armados urbanos que irradiaron hasta el campo para la defensa ante una posible ofensiva gubernamental, y enfrentamientos armados entre las facciones políticas presentes. De hecho, fue necesaria la intervención de las fuerzas militares poco tiempo después para devolver el statu quo a la zona⁸¹.

La base gaitanista y liberal que se había establecido en el Valle del Cauca dio cabida para que esta fuese una de las zonas predilectas de incursión de los grupos armados del gobierno, sumando a ello que se trataba de una de las regiones más pujantes del país en aquel entonces, por lo que ejércitos privados de malhechores al servicio de terratenientes despojaban de sus tierras y cultivos a campesinos y enemigos políticos bajo la excusa de consignas partidistas.

El Valle del Cauca entonces representa un caso particular dentro de la violencia colombiana de mitad de siglo, en palabras de Guzmán, la violencia fue principalmente citadina y de carácter motorizado a cargo de sicarios, con fines mayoritariamente económicos pero bajo el pretexto de la lucha política⁸², algo similar al accionar paramilitar en los años recientes en el país.

De los grupos criminales que más se dieron a conocer en el Valle del Cauca fue el denominado grupo de los Pájaros, el cual estuvo bajo el mando de diferentes líderes criminales, destacándose León María Lozano, oriundo de la localidad de Tuluá, que con el tiempo llegaría a conocerse como el Cóndor, el pájaro mayor.

⁸⁰SÁNCHEZ, Gonzalo. *Óp. Cit.* p. 32.

⁸¹Ibid. p. 33.

⁸²GUZMAN CAMPOS, Germán (Mons.), FALS BORDA, Orlando, UMAÑA LUNA, Eduardo. *Óp. Cit.* p. 131.

Los pájaros actuaron primordialmente en las esferas urbanas, que más adelante se convertirían en bases para incursionar a las zonas rurales y pueblos de su área de influencia. Contaban con una flota motorizada en la que se desplazaban hacia su objetivo, en las primeras etapas de la Violencia centraron su accionar delictivo en la intimidación y asesinato de importantes líderes liberales de la región, sin embargo también incluyeron asaltos a cosechas y haciendas cafeteras con el fin de acrecentar el poder y la riqueza de lo que progresivamente se convertía en una organización criminal que iba más allá de los intereses partidistas, pues sus actos criminales rendían ganancias económicas.

En el Valle del Cauca, menciona Sánchez, el régimen salarial que se había arraigado en la zona debido a su crecimiento económico más veloz en comparación con otras áreas de Colombia, y el desarrollo de la agricultura y la explosión urbana, alcanzó a infiltrarse dentro de actividades ilegales. En ese sentido, la violencia no solo funcionó como la otra cara de la política, sino que se constituyó como una actividad económica planificada de la que sus partícipes obtendrían importantes ganancias.

En otras palabras, se trató de “asalariados del delito”, quienes ejecutaban los asesinatos y asaltos por órdenes provenientes de los cargos públicos y directorios políticos quienes eran sus empleadores y de los que gozaban de su apoyo y complicidad directa de tal modo que no existía más ley que la propia y la impuesta por sus jefe políticos; así, las bandas de pájaros se constituyeron como asociaciones criminales de tipo paramilitar que operaron bajo el sectarismo, el dinero y la impunidad⁸³.

Las zonas de operación de los pájaros durante los primeros años de la Violencia en el Valle del Cauca, se concentraron más que todo en las localidades de Tuluá, Riofrío, Trujillo, Versalles, el Dovio y la Unión (aunque más adelante se sabría de su presencia en el Tolima e incluso en los Llanos orientales). Allí, unas de sus

⁸³SÁNCHEZ, Gonzalo; MEERTENS, Donny. *Óp. Cit.* p. 160.

costumbres más conocidas fue el asechamiento de la víctima en los caminos hasta poder asesinarla, el desplazamiento hacia municipios y localidades de influencia liberal por medio de sus vehículos desde los que cortaban el aire con ráfagas de ametralladora para amedrentar a la población⁸⁴, hasta el desplazamiento forzado y las masacres con fines de escarmiento.

Es en este contexto político y social en el que el argumento de la película de Francisco Norden, *Cóndores no entierran todos los días*, toma lugar e intenta construir dentro de los marcos del celuloide su punto de vista de uno de los capítulos más inestables y sórdidos por los que ha navegado la Historia colombiana.

2.3. ANÁLISIS DEL FILME

2.3.1. Sinopsis. La película colombiana de 1984, *Cóndores no entierran todos los días*, basada en la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazabal y dirigida por Francisco Norden, muchas veces es considerada como el epítome de las producciones sobre el tema de la violencia realizadas en Colombia. Esta retoma los acontecimientos violentos ocurridos luego del Bogotazo el 9 de abril de 1948 en una provincia colombiana y centra su desarrollo en las acciones de León María Lozano, denominado como el Cóndor, quien sería el cabecilla de una agrupación criminal local de filiación conservadora. Siguiendo una línea estrictamente temporal, el largometraje inicia a finales de la entonces República Liberal, aproximadamente en 1946 para terminar poco tiempo después del golpe militar a Laureano Gómez en 1953.

Durante este lapso de tiempo, de aproximadamente una década, se aprecia el desarrollo de la violencia en un poblado colombiano, el cual no se especifica, y la transformación de los personajes y las relaciones entre los mismos a raíz del inicio

⁸⁴Ibid. p. 162.

de los hechos de violencia. En la película se desarrolla gran parte de lo que fue la violencia bipartidista en el área urbana y rural de Colombia, principalmente desde el punto de vista personal de León María Lozano, a partir de él, se va haciendo evidente el cambio en la sociedad y en el orden, pasando por un León María dócil y tímido a un personaje más firme y temerario, a manera de metáfora del desarrollo de la violencia, iniciando con pequeños enfrentamientos hasta llegar a considerarse una guerra civil.

2.3.2. La política de las armas. *Cóndores no entierran todos los días* realiza diferentes referencias tanto en el guion escrito como en su propuesta audiovisual que dan cuenta de la participación del Estado colombiano en sucesos concernientes a la Violencia, otorgando una visión propia a cerca de la relación existente entre Estado y violencia. Esto lo realiza, no mediante una representación directa de las autoridades estatales, cuyas apariciones son escasas, sino a través de la caracterización de algunos personajes de la vida cotidiana, cuyas relaciones y comportamientos se ven alteradas en razón del gobierno que se encuentra en el poder.

Aunque la película no lo exponga claramente en su línea de tiempo, esta abarca tres significativos periodos de la historia colombiana en las que se alternan diferentes gobiernos a la cabeza del Estado, estos son: el fin de la República Liberal, el periodo de La Violencia (bajo gobiernos conservadores) y el inicio del gobierno militar de Rojas Pinilla, auspiciado por los partidos tradicionales.

Ahora bien, es posible hacerse con la idea de un Estado bajo un gobierno conservador justificada en que se encuentra presente en la mayor parte del filme, e históricamente a lo largo del periodo de violencia bipartidista, no obstante, las primeras secuencias dejan entrever las últimas bocanadas de aire de un gobierno liberal y la transición al conservadurismo. Las siguientes secuencias sugieren

dentro de sí la presencia e influencia del Estado, en este caso liberal, en los comienzos del filme.

A partir de la secuencia 5, se hace la primera referencia a la persecución liberal sobre poblaciones conservadoras, lo que remite al espectador a los hechos de violencia acaecidos poco tiempo después del fin de la Hegemonía Conservadora y la transición a la República Liberal. Este espacio entre 1930 y 1948, aunque en ocasiones parece mostrarse borroso en los relatos cinematográficos referentes a la Violencia en cuyo argumento el detonante principal recae en el asesinato de Gaitán y el Bogotazo, no escapa de la narración en *Cóndores no entierran todos los días* aun cuando sea en unas contadas secuencias, precisamente, aquellas que forman parte de los momentos iniciales del filme. La secuencia introduce inmediatamente la dualidad Liberal-Conservador, además de un señalamiento de la violencia como un fenómeno cíclico, pues esta se repite independientemente del gobierno que se encuentre en el poder, y sirve de apertura para el espectador en cuanto a los hechos que el filme se dispone a narrar.

La secuencia, que se desarrolla al interior de una iglesia, inicia con el personaje del Padre Amaya en el púlpito, en cuyo sermón condena con dureza una masacre cometida contra una familia conservadora (La masacre de la Resolana según el filme), hecho al que busca atribuirle móviles políticos y deja ver la tendencia del clérigo hacia el conservadurismo.

Dentro de esta secuencia cabe destacar dos aspectos que se consideran centrales para complementar la narración de la misma, estos son el uso del color y los planos. El color tiene un poder simbólico y está en la capacidad de transmitir significados concretos principalmente por medio de la asociación⁸⁵, lo que hace que estos posean por sí mismos significados comunes. Sin embargo, el significado que en este caso puede atribuirse a la coloración usada, viene dado por el contexto político y social al que el filme se aproxima.

⁸⁵MARTÍNEZ GARCÍA, M. ^a Ángeles, GÓMEZ AGUILAR, Antonio. *Óp. Cit.* 2015. p. 67.

Esta secuencia posee una coloración bastante oscura y sobria, propia de la oscuridad al interior de la iglesia y de la vestimenta de la época, no obstante, en dos tomas diferentes dos colores contrastan con los demás, a saber, el azul y el rojo, podría sugerirse que se trata de una referencia a los símbolos conservadores y liberales respectivamente. Su aparición viene acompañada de los personajes con los que se les asocia, así en la toma del Padre Amaya (Fotograma N°1), tras él se aprecia el color azul al fondo del altar, mientras que el color rojo acompaña la primera aparición del personaje de Gertrudis Potes, matrona liberal de mucha influencia en los asuntos del pueblo.



Fotograma 1 Padre Amaya durante el sermón.



Fotograma 2 Gertrudis Potes en la iglesia.

Si bien podría sugerirse que su ubicación responde a una decisión arbitraria en el momento de la composición, resulta posible su asociación con la tendencia política de los personajes en el instante de su aparición en cámara. Este corto instante dentro del filme introduce en primera instancia a uno de los aspectos con los que usualmente se suelen resaltar las diferencias entre liberales y conservadores en el periodo de la Violencia, la pertenencia e identificación a un color político.

Ahora bien, vale la pena prestar atención a los planos; los cuales se comportan como una unidad mínima de significado en la secuencia cinematográfica, y contienen elementos dentro de sí que van a dotar de significado a la imagen⁸⁶. En esta secuencia, durante las frases finales del sermón, León María Lozano (El Cóndor) aparece en cuadro mientras la cámara se traslada en travelling hasta realizar un acercamiento de aquel. Las frases finales del padre Amaya en complemento con el rostro de León María introducen muy acertadamente al espectador a lo que se avecina en el argumento y posterior desarrollo del filme.



Fotograma 3 Acercamiento a León María Lozano (El Cóndor)

PADRE AMAYA: ¿Y cuál fue el crimen de ese pobre muchacho para merecer una muerte tan atroz? ¿Y cuál la culpa de esa desgraciada familia para haber sido exterminada en esa forma? ¿La de ser buenos cristianos? o acaso... ¿...El ser conservadores? ¡Ah... que se cuiden los enemigos de la fe, porque ay de aquellos

⁸⁶Ibid. p. 47

que siembran vientos, porque cosecharán tempestades! ¡El jinete del Apocalipsis vendrá a exterminarlos...!⁸⁷

Por otro lado, se debe resaltar las líneas finales del sermón: “que se cuiden los enemigos de la fe, porque ay de aquellos que siembran vientos, porque cosecharán tempestades! ¡El jinete del Apocalipsis vendrá a exterminarlos”; esta situación expuesta por clérigo, evoca al contexto de intransigencia e incitación a la violencia por parte de las autoridades eclesiásticas a mediados del siglo XX⁸⁸. En adición, última frase pronunciada por el clérigo –más allá de llevar a suponer que León María encarna al Jinete y anticipa la ola de violencia que se avecina– es un primer llamado de atención hacia el carácter cíclico de la violencia, este hecho se podrá corroborar más adelante y cerca del final del largometraje.

La siguiente secuencia (número 8), con la que se continúa la idea de la influencia del Estado en las relaciones sociales, desarrolla un diálogo en un puesto de la plaza de mercado del pueblo, principalmente entre León María Lozano y el personaje de Rosendo Zapata, quien no esconde su simpatía por el Partido Liberal, y odio y arrogancia hacia los conservadores, la actitud de este personaje se ve respaldada por el hecho de que el Partido Liberal se encuentra en el gobierno, por lo que su proceder no es censurable hasta esos momentos. Por otro lado, León María se encuentra reducido e intimidado por el comportamiento de su interlocutor, ante quien exige respeto, sin éxito alguno.

El momento central de esta secuencia se inicia con la intervención de un personaje que no parece ser relevante dentro del desarrollo del filme, la dependienta del puesto en el que se desarrolla el diálogo, pues si en un principio la relación entre León María y su interlocutor parece cordial y se perciben como

⁸⁷SÁNCHEZ, Isabel (Comp.) *Cine de la Violencia*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.1987. p. 85

⁸⁸SALAMANCA FIGUEROA, Helwar Hernando. *Tradicionalismo, hispanismo y corporativismo. Una aproximación a las relaciones non sanctas entre religión y política en Colombia (1930-1952)*. Editorial Bonaventuriana, Bogotá. 2009. P. 205.

iguales, es ella quien hace caer en cuenta de la diferencia existente entre ambos sujetos, lo que provoca tensión entre ellos. En esta misma escena el color resulta importante, dado que el rojo que se aprecia en ella resalta entre los demás, y rodea a León María junto a la arrogancia de su interlocutor. (Fotogramas N°4 y 5)

Esta configuración de la secuencia en conjunto con el color y a la actitud de los personajes, da muestra en este caso de la influencia de un Estado, lo cual afecta allí las relaciones y el orden por el cual se rige el pueblo, mostrando comportamientos altivos frente a otros más sumisos y silenciosos. Esta situación se va a invertir en el posterior desarrollo del filme, pues más adelante se entra en el cambio de gobierno y por extensión en las relaciones de los habitantes de la población.



Fotograma 4 Puesto plaza de mercado.



Fotograma 5 Rosendo Zapata intimida a León María.

Por su parte, la secuencia 11, toma lugar en la casa de Doña Gertrudis, matrona Liberal de mucha influencia en el pueblo, allí se reúne con el primer alcalde, también liberal a fin de atender al favor que León María le había solicitado a Doña Gertrudis con anterioridad, pidiéndole que con su influencia le ayudara a conseguir algún empleo pues su trabajo anterior como empleado de la librería (posible mensajero del padre del autor de la novela que inspiró el libro), estaba por terminar, Doña Gertrudis extiende la solicitud al alcalde quien si bien en un principio expone la dificultad de ello, finalmente accede bajo la reiteración de su anfitriona.

A diferencia de la secuencia anteriormente expuesta, demuestra de manera más explícita el orden social que rige en el pueblo, y qué grupo maneja los asuntos interiores. Además, la sentencia con la que termina la conversación entre Gertrudis y el Alcalde es bastante representativa de lo que va a venir el filme:

DOÑA GERTRUDIS: Yo quiero que ese puesto sea para León María (Cambiando de tono). Vamos a darle ese puesto (Riéndose) aunque sea conservador⁸⁹.

⁸⁹SÁNCHEZ, Isabel (Comp.) *Óp. Cit.* p. 90

Refleja la relación muchas veces antagónica entre los miembros de una sociedad cuya población política es mixta, pero que se encuentra principalmente dominada por una y cuyos puestos tanto burocráticos como de otra índole, quedan reservados para los miembros de su agrupación.

Hasta este punto aproximadamente se encuentran aquellas secuencias del filme donde se representa la violencia e influencia un gobierno liberal al borde de su fin. En las secuencias siguientes, el filme entra de lleno en su argumento, y se aprecia su visión sobre la Violencia, esta vez auspiciada por un Partido Conservador que detenta el poder durante todo el periodo conocido como la Violencia.

Partiendo de la corta secuencia 15, León María haciéndose embolar los zapatos mientras lee en el periódico la victoria de Mariano Ospina para el periodo de 1946 al 1950, le anuncia a Doña Gertrudis, que han “ganado” las elecciones, a lo que ella le contesta: “Usted no ha ganado nada, León María...”⁹⁰. La secuencia sugiere, más allá de un cambio de gobierno, la transformación del orden de las relaciones en el pueblo⁹¹ en tanto que se da una asimilación de la victoria del Partido Conservador en las elecciones como una victoria que se extiende más allá de la burocracia del partido hacia el pueblo mismo por parte de León María, lo que se interpreta como la subsecuente inversión de las relaciones de poder. Sin embargo, la respuesta de Doña Gertrudis dice mucho más de lo que aparenta, dado que anticipa desde mucho antes el final fatal de León María con el que la película concluye, y resalta la idea de que la victoria de un partido es ajena a la sociedad que lo elige, pues León María no es capaz de escapar de la ola de violencia desatada.

Posteriormente, el filme incluye dentro de sí lo que sería el detonante definitivo de la Violencia en el país. Una sucesión de secuencias cortas entre la 18 y 32 ilustra cómo se vivió el nueve de abril en el pueblo, partiendo de imágenes de gentes

⁹⁰ Ibid. p. 93

⁹¹ OSORIO ROJAS, Sara. *Aproximación a la construcción de la realidad violenta en el cine colombiano*. Trabajo de grado Comunicación social-audiovisual. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana. 2010. p. 28

corriendo temerosas por las calles, mientras otros azuzan a sus copartidarios liberales contra el gobierno, en otros puntos la radio informa sobre una revolución en todo el país y la unión de algunos contingentes de la policía a ella. León María y sus copartidarios, que más adelante serán sus subalternos en los actos delictivos, detienen la turba gaitanista por medio del uso de explosivos. Las acciones de estos personajes es lo que hace que el Partido Conservador más adelante se interese por ellos.

Desde la secuencia 43 hasta la 46 es donde plenamente se da cabida a la representación del Estado colombiano bajo gobierno conservador durante la Violencia. La primera de ellas es corta y se centra en León María leyendo con cierta expectativa un telegrama enviado con el Directorio Nacional Conservador a fin de consultarle sobre los asuntos internos del pueblo. En la secuencia 44, discute este mismo telegrama con el Presidente del Directorio Municipal (Julio Caicedo):

JULIO CAICEDO Yo recibí anoche el mismo telegrama. León María.

LEON MARIA ¿Y qué piensa, Don Julio? ¿A qué vienen los doctores de la capital? ¿Qué estará pasando?

JULIO CAICEDO Pues para serle franco, no me gusta nada esta visita. Claro que yo, como Presidente del Directorio Municipal, debo prestar toda mi colaboración. Pero, le repito, no me gusta nada este asunto.

LEON MARIA ¿Por qué? Dígame, don Julio, ¿por qué?

JULIO CAICEDO... pues Allá están muy inquietos con la policía que quedó del gobierno anterior. Y he sabido que el directorio departamental quiere tener gente de confianza... estar listos para cualquier emergencia ¡A mí no me gusta nada este asunto!

LEON MARIA Pues yo, don Julio, ¡lo que manden los jefes! La obediencia al partido es lo más importante. ¡Es una cuestión de principios....!⁹²

Este corto diálogo que sostienen los dos personajes permite apreciar dos situaciones. Primero, la llegada e intervención de miembros del Directorio Nacional

⁹²SÁNCHEZ, Isabel (Comp.) *Óp. Cit.* p . 99

Conservador, en su búsqueda de gente de confianza, señala el inicio de la organización y subsecuente “conservatización” de la región y sus alrededores, proceso que acarreará diferentes hechos de violencia contra poblaciones liberales. Por otro lado, la caracterización de León María como sujeto completamente sumiso ante las órdenes del Partido, “lo que manden los Jefes, la obediencia al partido es lo más importante”, es quizá una referencia al carácter muchas veces ciego y politizado con el que las cuadrillas llevaban a cabo sus actos delictivos, en el mismo sentido, “Es una cuestión de principios”, incluye la noción del partidismo como un hecho interiorizado dentro de sí o como menciona Daniel Pécaut, la existencia de subculturas políticas en torno a los dos partidos políticos⁹³.

La secuencia 46 es quizás la más interesante de estos primeros momentos en los que se representa al nuevo gobierno conservador. Aquí es cuando aparece la figura del abogado Perdomo, el personaje más cercano al Estado en el filme y cabeza del Directorio Nacional. Este, en un tono solemne, reconoce los actos de León María y sus hombres durante el Nueve de Abril, según el guion, este dice: (...) “es por eso que ahora queremos y confiamos que usted asegure en esta región de la patria, la vigencia de nuestros principios e instituciones, y la defensa del gobierno legítimamente constituido”⁹⁴.

Estas palabras conectan con la intención del gobierno de homogeneizar su control sobre la región, por medio del uso de agentes armados ilegítimos paralelos a las Fuerzas Armadas. En el mismo sentido, los intereses principios del Partido Conservador se confunden con los mismos del Estado y del gobierno, lo que confirma su interés excluyente de otras fuerzas que le hagan contrapeso. Respecto a lo anterior señala Orlando Fals Borda: la imposición de la voluntad de un grupo con el propósito de obtener fines prácticos e inmediatos, fines que se

⁹³PÉCAUT, Daniel. *Violencia y Política en Colombia: Elementos de reflexión*. Hombre nuevo editores, Medellín. 2003. p. 34.

⁹⁴SÁNCHEZ, Isabel (Comp.) *Óp. Cit.* p. 100.

acogen a normas señaladas por una minoría dominante⁹⁵. Así mismo, está implícita la concepción del poder como herramienta para imponer las respectivas utopías (excluyentes e incompatibles), siendo el Estado el único medio posible para imponerlas; lo cual degeneró en la enemistad y conflicto entre partidos políticos⁹⁶.

El clientelismo y la impunidad no son dejados de lado por el filme, por el contrario, aparecen en diferentes ocasiones, dando a conocer su punto de vista en cuanto a las relaciones del Estado con sus agentes, funcionarios públicos y la población en general. Mons. Guzmán (...) en su obra señala que los grupos de pájaros contaron con el apoyo de las autoridades, la policía, el detectivismo y los jueces, al punto de tener empleo en las instituciones públicas como las alcaldías y las gobernaciones⁹⁷.

La secuencia 67 es claramente ilustrativa en este sentido, esta se desarrolla dentro de la alcaldía del poblado, en ella se ve a un grupo numeroso de gente en plano medio esperando la atención de sus asuntos por parte del nuevo alcalde (Conservador), mientras el secretario insiste en que ahora no es el momento de atenderlos. Al final, el nuevo alcalde despide de su despacho a León María y dice a este último: [...] “hasta luego Don León María, y ya sabe, por aquí, lo que necesite”. Este acto se evoca a la expresión resaltada por Guzmán, “darles alpiste” en referencia a los pájaros, lo cual consistía en suministrarles información, armas, drogas, dinero etc.⁹⁸, y claro está, favores políticos.

Finalmente, León María abandona el recinto seguido de su guardia ante la mirada atenta de los sujetos que esperaban su turno para ser atendidos. La actitud con la que estos salen de cuadro sugiere nuevamente el cambio del orden social del pueblo, donde esta vez quienes se identifican como conservadores se sienten más

⁹⁵GUZMAN CAMPOS, Germán (Mons.), FALS BORDA, Orlando, UMAÑA LUNA, Eduardo. *Óp. Cit.* p. 401-402

⁹⁶Ibid. p. 409.

⁹⁷Ibid. p. 166.

⁹⁸Ibid. p. 166.

seguros habiendo un Estado que les respalda, que hace caso omiso a los crímenes y promueve la violencia como política.

Según Sánchez y Meertens, la característica dominante de los gobiernos durante los años del periodo conocido como La Violencia (1946-1953) fue el terrorismo estatal, primero a nivel urbano contra movimientos de índole social, para más adelante echar raíces y perdurar en el campo donde se llevó a cabo una cruzada antiliberal y anticomunista bajo el protagonismo de agentes estatales ilegítimos como la policía Chulavita procedente de Boyacá, cuerpos paramilitares denominados pájaros en el Valle del Cauca y Caldas o aplanchadores en Antioquia⁹⁹.

En ese sentido, se puede observar cómo la secuencia 47 se construye con el fin de dotar a las acciones y a los personajes mismos de un halo de clandestinidad e ilegitimidad, de tal manera que genera un ambiente de opresivo y de temor en torno a las acciones subsiguientes. Así, la escena se compone de capturas nocturnas con poca iluminación, en unión con la soledad que aparenta la calle y el silencio con el que realizan su operación. Esta secuencia en sí es la primera en mostrar el *modus operandi* con el que estas cuadrillas al servicio del gobierno iniciaban sus incursiones (Fotogramas N°6 y 7).

⁹⁹SÁNCHEZ, Gonzalo, MEERTENS, Donny. *Óp. Cit.* p. 38.



Fotograma 6 Pájaros preparando una incursión.



Fotograma 7 León María y subalternos poco antes de una incursión.

Los pájaros actuaron teniendo como base la ciudad para incursionara las zonas rurales. Se trataba de “asalariados del delito”, quienes ejecutaban los asesinatos y asaltos por órdenes provenientes de los funcionarios públicos y directorios políticos. Estas bandas se constituyeron como asociaciones criminales de tipo paramilitar que operaron bajo el sectarismo, el dinero y la impunidad¹⁰⁰. La línea que mejor ilustra eso aparece en la secuencia 55 donde se da a entender que los

¹⁰⁰Ibid. p. 159-160.

hombres que el Estado tiene bajo su mando, si bien dicen actuar por un ideal político, son principalmente asesinos a sueldo bajo gubernamentales:

ZAPATA Si usted supiera la consignación que hizo el lunes León María Lozano
Los quesos no dan para tanto....¹⁰¹

En el mismo sentido, la secuencia 53, trae en su diálogo con mayor claridad en el modo en que llevaban a cabo las operaciones delictivas:

SECUENCIA 53

LEON MARIA Dígale a su gente que en el pueblo no me tumban a nadie

ATEHORTUA ¿Y el tipo ese del noticiero?

LEON MARIA Ya dije que no. Además, es amigo de Doña Gertrudis... ¿Pero sí saben lo que podemos hacer? Vamos a traer unos muerticos de por allá para que vean que la cosa es en serio¹⁰².

Este comportamiento logra capturar en parte el trabajo delictivo de estas organizaciones que si bien operaban principalmente en las áreas urbanas, con blancos específicos cuyas cabezas tenían un precio, se desplazaban al campo con el objetivo de amedrentar y sembrar terror entre las poblaciones veredales¹⁰³.

Por su parte, y no menos importante la secuencia 60, deja ver parte del sentido del accionar delictivo de estas organizaciones, pues según lo escrito en el guion, siguen la orden de homogeneizar o limpiar la región, por otro lado, su rol intimidador conlleva el fin de asegurar las zonas políticamente contra posibles levantamientos.

DOÑA GERTRUDIS Me han contado que todas las noches salen los pájaros a limpiar las veredas liberales. Y nosotros, ¿qué estamos haciendo? Esperando

¹⁰¹SÁNCHEZ, Isabel (Comp.) *Óp. Cit.* p. 103.

¹⁰²Ibid. p. 102.

¹⁰³SÁNCHEZ Y MEERTENS. *Óp. Cit.* p. 160.

órdenes, siempre esperando órdenes que nunca llegan. En Bogotá no tienen idea de lo que está pasando aquí....¹⁰⁴

Del mismo modo, vale la pena resaltar aquí la crítica que realiza el filme sobre el nivel de conocimiento e interés de las directivas partidistas y gubernamentales en cuanto a la situación de las regiones alejadas de la capital y otros centros de poder. De tal manera, el filme pone en evidencia, como lo menciona la antropóloga María Victoria Uribe “la existencia de un país real y un país formal y el desconocimiento que el segundo tiene del primero”¹⁰⁵.

Ahora bien, esta política guerrerista estaba orientada a diezmar a un enemigo reconocido más con el que se convivía a diario y cuyas supuestas diferencias arreciaban en época de conflicto, para entender ello es necesario acercarse a cómo la película se aproxima al tratamiento del antagonismo entre liberales y conservadores de mitad de siglo.

2.3.3. Volver al pueblo contra sí mismo.

“La única diferencia actual entre liberales y conservadores, es que los liberales van a misa de cinco y los conservadores van a misa de ocho.”

Cien años de soledad, Gabriel García Márquez

Para que los partidos enfrentados mantuviesen la hegemonía del sistema bipartidista, el cual parecía empezar a marchitarse con la entrada del movimiento gaitanista en escena, recurrieron según el sociólogo Fernando Guillén¹⁰⁶, al fortalecimiento de las tradicionales lealtades partidistas, donde por medio de la

¹⁰⁴SÁNCHEZ, Isabel (Comp.) *Óp. Cit.* p. 106.

¹⁰⁵URIBE A., María Victoria. *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima 1948-1964.* CONTROVERSIA, Bogotá. 1990. p. 72.

¹⁰⁶GUILLÉN MARTÍNEZ, Fernando. *El poder político en Colombia.* Editorial Planeta Colombiana S.A., Bogotá. 2008. p. 451 452.

violencia desmedida, las venganzas y el uso de incentivos como empleos públicos y la apropiación de tierras del enemigo (por nombrar algunos ejemplos) fueron recursos para avivar la cohesión en las zonas políticamente delimitadas y despertar odios heredados.

En este caso, el gobierno conservador que prevalece durante la mayor parte del largometraje, logra su cometido de asentarse y volver a tomar control de la política en un contexto de oposición permanente. A lo largo del largometraje, se realzan ocasiones en las que se llama la atención sobre la diferencia entre los liberales y conservadores de los años de la Violencia, y en donde la interacción de los personajes en cuestión deja asomar distintas formas de concebir la contraparte como un contrario o enemigo.

No obstante, se podría llamar la atención sobre un punto en el que las distinciones se dejan a un lado y se da paso a una igualdad dentro de los habitantes del pueblo donde se desarrollan los hechos; es el caso de la cuestión religiosa que se suele remarcar continuamente como una de las principales diferencias y puntos de inflexión en la convivencia entre las dos facciones partidistas, pues este conflicto cuyas raíces se hunden en el pasado decimonónico del país, arremetido por las reformas radicales de una facción del liberalismo durante la segunda mitad del siglo XIX que atacaban los intereses del clero, contribuyó a crear la idea del liberal ateo y antirreligioso mientras que por otro lado surgía la imagen del conservador tradicionalista y devoto que defendía los valores de la Iglesia¹⁰⁷.

Esta visión antagonista del otro, encarnando un partido político con todo lo que ello implica, en este caso la cuestión religiosa, trascendió al siglo XIX y se arraigó en el XX con tal fuerza que la religión y su papel en la guerra de mediados de siglo volvió a cobrar protagonismo. Principalmente dentro de las secuencias 5, 16 y 80, es donde la religión es la distinción más fundamental entre los partidos, con una particularidad, y es que esta clase de señalamiento es en su totalidad de carácter

¹⁰⁷PLATA QUEZADA, William Elvis. "El catolicismo liberal (o liberalismo católico) en Colombia decimonónica". En: *Franciscanum*, Julio-Diciembre, 2009, vol. 51 no. 152, p. 75-76.

unidireccional, dicho de otro modo, las acusaciones se irradian desde un solo punto hacia otro, no obstante, el emisor no recibe una respuesta similar, concretamente se trata de la acusación explícita de los conservadores hacia el supuesto ateísmo e irreligiosidad de los liberales.

Para acercarse a ello hay que revisar lo representado en las secuencias 5; más adelante se abordarán la 80. La secuencia 5, que ya había sido tratada previamente en el inicio del análisis, contiene material interesante para empezar a describir esta cuestión el cual vale la pena resaltar a continuación. En el momento en el que le personaje del Padre Amaya recita su sermón se debe resaltar la asociación que este hace entre ser cristiano y ser conservador, conceptos que a su parecer o son complementarios o equivalentes; al mismo tiempo pone estos conceptos en oposición con el ateísmo y la masonería:

PADRE AMAYA ¿...y qué no podremos decir sobre la masacre de la Resolana? Hasta las mismas puertas de este templo llegaron los despojos en llamas en ese crimen atroz, como testimonio espeluznante de la violencia que están desencadenando los masones y ateos contra nuestras familias cristianas...¹⁰⁸.

Quien se encarga de confirmar que estos adjetivos son atribuidos a los liberales es Doña Gertrudis (la matrona liberal del pueblo). Si bien, los apelativos con los que se solía identificar a conservadores y liberales podían obedecer a alusiones toponímicas (el caso más llamativo corresponde a los chulavitas, en referencia a la vereda de proveniencia); o a intentos de rebajar la condición del otro, tales como tombos, godos, indios, en alusión a los conservadores; y chusmeros, cachiporros o bandoleros para referirse a los liberales¹⁰⁹, la asociación del liberalismo con posturas como el ateísmo u organizaciones como la masonería y utilizar los adjetivos que derivan de ello, fue un instrumento recurrente del accionar de la

¹⁰⁸SÁNCHEZ, Isabel (Comp.) *Óp. Cit.* p. 85

¹⁰⁹GUZMAN CAMPOS, Germán (Mons.), FALS BORDA, Orlando, UMAÑA LUNA, Eduardo. *Óp. Cit.* p. 165.

Iglesia y el conservadurismo, pues para la Iglesia no había diferencia entre liberales, ateos, comunistas o masones¹¹⁰.

Ahora bien, la secuencia 5 –la cual transcurre dentro de una iglesia– deja a un lado su atención en la imagen del Padre Amaya, para capturar el rostro de Doña Gertrudis quien llama la atención sobre las acusaciones del Padre (de ser ateos) con un dejo de incredulidad en su tono, lo cual es importante puesto que demarca que sin importar los señalamientos no existe (al menos de parte de los liberales del pueblo en el que transcurre la acción) un reconocimiento como ateos.



Fotograma 8 Gertrudis Potes (liberal) y Julio Caicedo (conservador) en la iglesia.

Sin embargo, lo más destacable dentro de esta secuencia resulta siendo el hecho de que Doña Gertrudis^(****), como cabeza de los liberales, se encuentre presente durante el sermón y que comparta su ubicación en el plano con el personaje de Julio Caicedo (del directorio conservador) lo que los sitúa en una posición de igualdad respecto al otro, por lo menos dentro del ámbito religioso, puesto que las

¹¹⁰SALAMANCA FIGUEROA, Helwar Hernando. *Óp. Cit.* p. 98.

^(****) En este caso se podría sugerir que junto al personaje de Doña Gertrudis asisten más liberales a la iglesia, sin embargo al ser este personaje el más significativo de los liberales, se podría inferir que en ella están representados aquellos que no aparecen dentro de cuadro. No obstante al ser una situación que está fuera de cuadro le permite al espectador especular y formular sobre ello.

demás relaciones están establecidas en función del partido que se encuentra en el gobierno.

Ahora bien, esta situación de igualdad entre liberales y conservadores en el ámbito religioso viene a ser negada por parte de los conservadores dentro del argumento del largometraje, bien la secuencia 16 ilustra cuando León María Lozano reprende a su esposa por responder el saludo de Arrieta (liberal) al que acusa de masón y a lo que suma un elemento de discriminación racial [...] “No me gusta que salude a ese negro masón ¡Es por una cuestión de principios....!”

Si la igualdad en términos religiosos estaba dada, hecho que se corrobora dada la tradición católica del país en su historia, pues como menciona William Plata,¹¹¹ la sociedad colombiana, desde tiempos decimonónicos, en su mayoría y con contadas excepciones de intelectuales, seguía siendo católica. Entonces, ¿a qué viene el afán de querer marcar una línea divisoria entre conservadores y liberales en este aspecto? Y ¿por qué el largometraje recalca tanto este aspecto? La respuesta que se sugiere aquí es que la función de esta diferenciación tiene un fin manipulador, más orientado hacia un fin político de índole privado, que hacia la intención de querer marcar una identidad propia frente a otro.

Véase entonces el porqué de esta proposición. Si bien la idea de crear un enemigo, según Umberto Eco¹¹² permite reafirmar una identidad y tener un obstáculo frente al cual medir el sistema de valores, el enemigo como tal, es necesariamente distinto en su ser y en sus costumbres, sin embargo, no se toma como un enemigo a aquellos que irremediamente son diferentes, sino a aquellos que se tiene intención de representar como amenazadores. Bajo esta idea, si quienes se reconocen como liberales o conservadores en muchos sentidos llegan a ser parte de una misma sociedad, ¿por qué mostrar como amenazantes a los liberales? Aquí entran en juego los intereses políticos y la manipulación por medio de los principios y las lealtades partidistas.

¹¹¹PLATA QUEZADA, William Elvis. *Óp. Cit.* p. 76.

¹¹²ECO, Umberto. *Construir al enemigo y otros escritos*. Lumen, Bogotá. 2013. p. 7-8.

Francisco Norden introduce esto en una secuencia que ya se había mencionado previamente y puede decirse que se acerca a la razón de aquella guerra entre iguales. Regresando a la secuencia 46 el abogado Perdomo menciona a León María [...] “queremos y confiamos que usted asegure en esta región de la patria, la vigencia de nuestros principios e instituciones, y la defensa del gobierno legítimamente constituido”.¹¹³

Asegurar y defender el gobierno, se considera, son las principales motivaciones, lo que en términos de la historiografía vendría a ser la conservatización forzada de regiones tradicionalmente liberales. Esto, viniendo de la boca del personaje más cercano al gobierno dentro del largometraje, cumple con la función de descubrir parte del trasfondo de la confrontación política. La secuencia 80 también es ilustrativa de este hecho, donde a la idea de defender el gobierno, se adiciona el componente religioso:

VOCES ¡Viva el partido conservador!
¡Abajo los cachiporros!
¡Viva el gobierno!
¡Viva Cristo Rey!

VOCES Ahora, a defender este gobierno.
¿Quién los metió a la cárcel!? ¡Los cachiporros! Ahora a pelear al lado del partido Conservador.
¡Viva don León María Lozano!
¡Viva Cristo Rey!
¡Viva este gobierno!
¡Todos la luchar al lado de don León María Lozano, viva don León María!¹¹⁴

Es necesario señalar que, por parte del personaje del abogado Perdomo, no se realiza una clara distinción entre lo que es ser liberal o conservador, ni menciones a la cuestión religiosa, por lo que este fragmento de la película puede interpretarse como una guerra por el control político entre élites que pertenecen a la misma posición social, donde las diferencias entre las facciones son difusas.

¹¹³SÁNCHEZ, Isabel (Comp.) *Óp. Cit.* p. 100.

¹¹⁴ *Ibid.* p. 116

Sin embargo, no lo son para el pueblo que se mueve al ritmo de las lealtades heredadas, donde la demarcación extrema de las diferencias más que reafirmar una identidad, tiene el objetivo de azuzar las acciones violentas de unos hacia otros, como resalta Pécaut, ya no es posible determinar un espacio común entre las partes en conflicto y aquel señalado como enemigo se transforma en un “otro” irreconocible, en pocas palabras se alcanza la noción de enemigo absoluto.

Así, lo que parece ser una confrontación política, deriva en el enfrentamiento de dos comunidades políticas donde las diferencias conceptuales entre liberalismo y conservadurismo se diluyen casi por completo, para dar paso a una cultura política transmitida a partir de la herencia y a una costumbre acusadora para despojar a quien se considera diferente de toda consideración humana¹¹⁵.

Esta forma de actuar y señalar al otro como un enemigo representada en la película, donde el pueblo en esencia es uno solo, más por el accionar de las élites se vuelve y se ataca a sí mismo, tiene cabida en otra producción de la cinematografía nacional, no obstante, esta vez orientada a reafirmar la idea de la homogeneidad y unión en el pueblo y la agresión persistente desde arriba justificada, entre otras razones, por la cuestión religiosa.

Para culminar este apartado, es importante fijarse en las últimas secuencias que cierran el largometraje, y que ayudan a sustentar la idea de cómo la maquinaria política (conservadora) –al servicio de intereses partidistas y particulares–, actúa creando un enfrentamiento entre el mismo pueblo, a partir del señalamiento y construcción de un enemigo, para el mantenimiento de las lealtades y el control político.

Estos últimos momentos del largometraje coinciden con el golpe de Estado de Rojas Pinilla y el fin del enfrentamiento partidista. Juntas, las secuencias 128 y

¹¹⁵PÉCAUT, Daniel. *Violencia y Política en Colombia: Elementos de reflexión*. Hombre nuevo editores, Medellín. 2003. p. 41

129 abarcan esta situación. La primera de ellas, simplemente señala el cambio de gobierno, es de destacar la preocupación de los protagonistas en ella, puesto que el sentido de aquello por lo que habían luchado –entiéndase el ser cómplices del Partido Conservador y defender el gobierno y sus principios– se pierde con el brusco cambio de gobierno. Por su parte, la secuencia 129 abarca mucho más en ese sentido, en ella habla el abogado Perdomo:

DOCTOR PERDOMO Es una carta personal del Ministro de Gobierno, Don León María. Se le va a asignar una pensión y se pondrá a su disposición todo lo necesario para el transporte de sus muebles. Esperamos que comprenda la situación.

Con el nuevo gobierno las gentes no pueden ser las mismas. Pero usted no tiene que preocuparse. Váyase tranquilo. El alcalde que acaban de nombrar allá es una persona de toda nuestra confianza¹¹⁶.

En esta corta intervención del personaje, se aprecia cómo ya la confrontación partidista se diluye, y la necesidad de combatir a los liberales y asegurar el control político deja de ser evidente para pasar a ser inexistente, pues como señala Guillén¹¹⁷, la estrategia de mantener el control político mediante el uso de los odios heredados y su derivación en la Violencia, y cuyos resultados empezaban a ser adversos para el sistema bipartidista, se tornaba innecesaria al llegar el entrar el gobierno militar que arbitraría las rencillas de las dos facciones políticas.

De ahí que a partir de esa secuencia, a León María se le deje a su suerte y se le haga ver que sus servicios ya no son requeridos por los intereses partidistas. Este abandono por parte del partido –muestra de su manipulación para el logro de sus intereses– a uno de sus servidores, se hace evidente en las secuencias 132 y 133 (Fotogramas 9 y 10).

En la secuencia 132, León María, luego de notificársele que debe dejar el pueblo, decide entrar a rezar a la iglesia, durante este momento, empiezan a escucharse

¹¹⁶ SÁNCHEZ, Isabel (Comp.) *Óp. Cit.* p. 141.

¹¹⁷ GUILLÉN MARTÍNEZ, Fernando. *Óp. Cit.* p. 458

los cascos de un caballo cada vez más cerca, lo que aumenta la angustia del personaje. Esto marca un retroceso con la actitud del mismo pues vuelve a ser el León María temeroso y sumiso que se encontraba al principio del largometraje, cuando el apoyo del Partido Conservador era reducido.

Es interesante contemplar la salida angustiosa de León María de la iglesia, en este plano (Fotograma 10) se observa su recorrido por un pasillo estrecho, a la derecha del mismo, un conjunto numeroso de veladoras rojas que sugieren un símbolo de las vidas segadas de sus enemigos, pero también demuestran cómo este personaje queda a merced y bajo la presión de las retaliaciones y ajustes de cuentas por parte de enemigos políticos.



Fotograma 9 León María sale atemorizado de la iglesia.

Es aquí, cuando en la secuencia 133 se sella por completo el destino del personaje. Al salir de la iglesia y dirigirse al vehículo que le transportaba, le descargan dos disparos por la espalda, haciéndolo caer inmediatamente. Es preciso recordar las palabras del Padre Amaya en la secuencia 5 “porque ay de aquellos que siembran vientos, porque cosecharán tempestades! ¡El jinete del Apocalipsis vendrá a exterminarlos...!”. En el momento en el que León María se

acerca a su muerte, los cascos del caballo vuelven a escucharse, esta vez más cerca de él.

En ese sentido, el asesinato de León María al final del largometraje, hace explícito el uso y manipulación por parte de las élites de la población civil, y si bien la confrontación entre las élites partidistas cesa, esta no se detiene para quienes fueron sus protagonistas materiales, sino que se regresa y se convierte en un ciclo de venganzas y ajustes de cuentas. Aquí, el Jinete del apocalipsis, no era León María, sino la Violencia misma, que vuelve a su origen, para dar inicio de nuevo a un ciclo inconcluso de violencias.



Fotograma 10 León María cae víctima de asesinato.

La violencia política representada en este filme, hace una alusión directa a la guerra irracional, movida por intereses ajenos a la población, bajo la manipulación política y clientelista, en suma con la exaltación de los odios inherentes a las subculturas políticas. Formas muy parecidas de violencias se vivieron en otras regiones del país, que por sus particularidades adquirieron matices propios, no obstante, derivando en el ciclo inagotable en el que se torna la lucha política armada. Situaciones como esta ocurrieron en la región de los llanos orientales y se abordarán en el capítulo siguiente.

3. CANAGUARO: UNA SÍNTESIS DE LA GUERRA EN EL LLANO

Los años que enmarcaron la producción de *Canaguaro* estuvieron marcados por una política de guerra y Estado de sitio permanente, durante el gobierno del presidente Julio César Turbay (1978-1982), quien ocupó el cargo un año después del paro cívico nacional de 1977, y continuó con el legado de represión que se había consolidado en los años del Frente Nacional, estableciendo el Estatuto de Seguridad el cual “[...] aumentó las penas contra los delitos políticos, creó nuevas figuras delictivas, y dio mayores atribuciones a las autoridades policiales, civiles y militares en el manejo del orden público”¹¹⁸.

Años atrás, se había acentuado el terrorismo de Estado para resguardar el orden imperante¹¹⁹, pues casi inmediatamente al fin del Frente Nacional, en el periodo de López Michelsen, las luchas sociales tomaron un nuevo aire, aprovechando el espacio que dejaba el desmonte del bipartidismo institucional, no obstante, el presidente López reimplantó la medida del Estado de sitio y aplicó la mano dura¹²⁰, situación que se prolongaría años más allá de su periodo presidencial.

En 1977, concretamente en diciembre, los militares que se habían abstenido de intervenir públicamente en la política desde el fin del gobierno militar, solicitaron al gobierno la adopción de nuevas medidas contra las situaciones de orden público que el país estaba viviendo, y que permitiera a la institución militar continuar con la tarea de mantener el orden.

Así, en 1978, es nombrado Ministro de Defensa el General Camacho Leyva que reclama, junto con otros militares la reorientación de la política y acusa

¹¹⁸VILLAMIZAR HERRERA, Darío. *Las guerrillas en Colombia. Una historia desde los orígenes hasta los confines*. Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.S, Bogotá. 2017. P. 44.

¹¹⁹ ESTRADA ÁLVAREZ, Jairo. “Acumulación capitalista, dominación de clase y rebelión armada: Elementos para una interpretación histórica del conflicto social y armado”. En: *Comisión Histórica del conflicto y sus víctimas*. Bogotá, 2015. P. 293.

¹²⁰ARCHILA NEIRA, Mauricio. *Colombia 1975-2000: De crisis en crisis*. Contexto. p. 16.

directamente a grupos opositores de izquierda, entre ellos el Partido Comunista de alentar los disturbios de orden público y de subversión; por lo que para ese momento se sugiere la captura y búsqueda de sus principales miembros.

Ante ello, el entonces presidente Turbay parece mostrar su inclinación ante el punto de vista de los militares, por lo que, y ante la intensificación de la lucha contra guerrillera, se militarizó las zonas del país donde se creía posible la aparición de focos subversivos, dando paso a numerosas restricciones democráticas en la política del país¹²¹.

De acuerdo a Ricardo Sánchez¹²², la mayor preocupación del gobierno de Turbay giró en torno al restablecimiento del orden público, para lo cual se continuó con la medida del Estado de sitio, retomada por López Michelsen en su mandato anterior. En esta época, menciona el autor, estaba en boga la doctrina de la seguridad nacional, adoptada desde el Frente Nacional, por lo que desde el gobierno se procuraba por una política que garantizara la seguridad del Estado ante las olas de violencia que surgían en diferentes regiones del país; sin embargo, aclara, esto evidenciaba la debilidad del Estado para mantener el orden nacional.

Y es que la década de 1970, que culminó con el gobierno turbayista, navegó en un mar de inestabilidad social y política, marcado desde un principio por las polémicas elecciones de las que salió vencedor Misael Pastrana, y donde se aludió fuertemente a un fraude electoral, en detrimento de la opción que representaba Rojas Pinilla y su movimiento Alianza Nacional Popular (Anapo) lo cual motivó directamente al surgimiento del grupo armado M-19 en ese mismo año. En el mismo sentido, la continuidad de los paros y movimientos cívicos –que marcaron el mandato de López Michelsen– como expresión del deterioro salarial,

¹²¹PÉCAUT, Daniel. *Crónica de cuatro décadas de política colombiana*. Editorial Norma S.A. Bogotá, 2006. P. 291-293.

¹²²SÁNCHEZ ÁNGEL, Ricardo. *¡Huelga! Luchas de la clase trabajadora en Colombia 1975-1981*. Digiprint Editores E.U., Bogotá. 2009. p. 182-183.

la recesión industrial, el creciente desempleo y la baja en las subvenciones¹²³, dejaban en claro la incapacidad de ejecutivo para llevar a buen término los conflictos sociales que aquejaban al país.

No obstante, aquello que se alzó por encima de la difícil situación económica y social y que marcó la política durante esta década, principalmente en el gobierno de Turbay y principios de la década del 80, fue la precariedad del Estado para el control territorial y el orden público, sobre todo en el monopolio de la fuerza¹²⁴.

Según el historiador Mauricio Archila, en lo que se respecta al conflicto y la seguridad, el control se fue escapando de las manos del gobierno de forma progresiva; de un lado, se presentaron dos de los actos más emblemáticos del M-19, como el robo de armas al cantón norte y la toma de la embajada de la República Dominicana, mientras que, para finales de su mandato, en 1981 surgió el grupo armado Muerte a Secuestradores (MAS), en alianza con el narcotráfico y terratenientes. Así, la creciente impopularidad de su gobierno en conjunción con las denuncias por las violaciones a los derechos humanos, producto de la guerra, forzaron a que Turbay, en los últimos meses de su gobierno, diera inicio a mesas de diálogo con los grupos armados y levantara el Estado de sitio, y si bien su gobierno propició las condiciones para la radicalización de las guerrillas y el nacimiento de nuevos actores armados, se abrió la puerta a una salida política¹²⁵.

3.1. EL CONFLICTO EN EL LLANO

Antes de adentrarse en las características y desarrollo del movimiento guerrillero de los Llanos y el contexto en el que este tuvo su lugar, vale la pena acercarse a

¹²³GARCÍA, Martha Cecilia. “Luchas y movimientos cívicos en Colombia durante los ochenta y noventa, transformaciones y permanencias”. En: *Movimientos sociales, Estado y democracia en Colombia*. 1 ed. Bogotá: Mauricio Archila, Mauricio Pardo. 2001. p. 98.

¹²⁴Ibid. p. 99.

¹²⁵ARCHILA NEIRA, Mauricio. Colombia 1975-2000: De crisis en crisis. Contexto. p. 20.

la situación política y social de la región previo a la confrontación armada, a fin de comprender el entramado que influyó en el estallido y la evolución del conflicto y los cambios que se produjeron durante el periodo en el que la conflagración se prolongó.

Según el historiador Orlando Villanueva¹²⁶, la idea del llanero aguerrido, heroico y siempre dispuesto a tomar las armas contra el poder, tiene posiblemente dos puntos de inicio, por un lado es cierto que la región ha contado con una tradición de lucha desde los tiempos de la Independencia y las guerras civiles decimonónicas, pues aquella tierra aportó gran cantidad de sus hijos a las filas de los ejércitos enfrentados, en particular a las causas de los caudillos liberales. Pero desde otra perspectiva, esta imagen romántica del llanero, según el autor, sirve para ocultar y restarle importancia a la situación de miseria y abandono estatal a la que esta tierra se vio condenada durante gran parte de su historia.

La situación del llano a mediados del siglo XX no distaba mucho de aquella que padecía durante el régimen colonial. La población existente se encontraba dispersa en grandes extensiones de tierra aislada por los ríos y selva donde los caminos eran prácticamente inexistentes, de hecho, las comunicaciones desde otras regiones hacia el llano o al interior de este se hacían vía aérea. La población llanera, que no comprendía el 1% de la población nacional, se ubicaba principalmente en el piedemonte llanero, su actividades económicas se soportaban casi exclusivamente en el oficio de la ganadería y la agricultura, mientras que su organización social se había conservado desde los tiempos coloniales pues la hacienda aún dictaba el orden en el que se daban las relaciones en la región¹²⁷.

De tal modo, la sociedad llanera que arribó a mediados del siglo XX era una sociedad fuertemente jerarquizada, donde la pauta la ponían las relaciones

¹²⁶VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando. *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera, 1949-1957*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. 2012. p. 112.

¹²⁷Ibid. p. 116.

económicas existentes en el trabajo de la tierra y la ganadería. El oficio entonces determinaba el lugar que se ocupaba en la pirámide social del llano, que iba desde el conuquero, un personaje sin derecho a la propiedad y que prácticamente subsistía dentro de las tierras de las haciendas; luego estaban los que se ocupaban de los oficios varios de la ganadería, hasta el dueño del Hato, quien no estaba presente la mayor parte del año y pagaba el trabajo en especie o en jornales; tal como menciona el historiador Justo Casas, la economía llanera se acercaba a un régimen semi-feudal¹²⁸ en pleno siglo XX.

En ese sentido, dada la inoperancia del Estado para ejercer su soberanía y control en el territorio, el poder quedaba en manos de la clase terrateniente, donde los ganaderos y hacendados eran los encargados de tomar las decisiones políticas y económicas de la región, por otro lado, los comerciantes y mediadores ocupaban una posición privilegiada por encima de los pobladores naturales del llano, pues eran los contactos con Bogotá y otras regiones de Colombia, ostentando el monopolio comercial o cierta participación en la política¹²⁹.

Esta clase de poder se sustentaba en dos bases: el hecho de que en el llano no existían estrictamente títulos de propiedad sobre la tierra, lo que facilitaba la apropiación de esta y la existencia del latifundio, de igual manera, la importancia de la propiedad no estaba dada solo por la extensión de la misma y la riqueza del suelo, sino por la cantidad de ganado que se poseía¹³⁰, situación por la que los ganaderos se ubicaban en los peldaños más altos de la sociedad llanera. Por otro lado, existía el conformismo del campesino y trabajador del hato que consideraba que su carencia de medios y existencia precaria era una condición propia de su ser, “el amo nació para ser amo y ellos nacieron para ser esclavos e inferiores”¹³¹.

¹²⁸CASAS AGUILAR, Justo. *La Violencia en los llanos orientales (Comando de los hermanos Bautista)*. Ecoe Ediciones, Bogotá, D.E. 1986. p. 42-43.

¹²⁹VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando. *Óp. Cit.* p. 117.

¹³⁰*Ibid.* p. 117.

¹³¹CASAS AGUILAR, Justo. *Óp. Cit.* p. 43.

Ahora bien, que el Llano fuese una zona aislada no necesariamente implicaba que estuviera fuera del radar de las políticas que se emanaban desde Bogotá y ajena a la agitación política. Es sabido que, en décadas anteriores al conflicto, hubo varios intentos infructuosos de colonizar el llano y conectarlo con el resto de la vida nacional.

Desde el altiplano y el piedemonte, se dirigieron migraciones de trabajadores para el trabajo extractivista desde finales del siglo XIX, o bien se realizó la adjudicación de baldíos a compañías o personas naturales¹³². No obstante, el llano continuó siendo por muchos años más una tierra inhóspita con una población dispersa a lo largo del piedemonte, donde el poder estatal era sustituido por el que ejercían los grandes ganaderos de la región.

Así mismo, el llano estuvo al corriente de los acontecimientos políticos del interior del país, como ya se mencionó arriba tuvo una amplia participación en las contiendas civiles del XIX; de igual modo, la política del mediados del siglo XX era seguida por los pobladores de la región. En este sentido, Justo Casas retoma algunos testimonios de habitantes en los que se evidencia la gran acogida que Gaitán y el liberalismo tenían en las principales poblaciones llaneras¹³³, no es de extrañar pues que durante las primeras etapas del conflicto, los movimientos armados del llano actuaron guiados por la idea de defender las ideas liberales frente a los embates conservadores.

La orientación política del llano hacia el liberalismo, como la de otras regiones del país, no pasó desapercibida para el gobierno entrante de Mariano Ospina en 1946 y para el presidente conservador Laureano Gómez en 1950. Pues, el regreso del Partido Conservador al ejecutivo significó la puesta en marcha de una actitud revanchista hacia los liberales y la recuperación del poder perdido en 1930 por

¹³²BARBOSA ESTEPA, Reinaldo. Guadalupe y sus centauros. Memorias de la insurrección llanera. CEREC. Bogotá. 1992. p. 63.

¹³³CASAS AGUILAR, Justo. *Óp. Cit.* p. 37.

parte de jefes regionales, mientras que para el liberalismo en la región significó el inicio de una persecución violenta.

Una característica de la violencia durante el periodo de 1946 a 1950, fue el terrorismo de Estado, principalmente a nivel rural donde la bandera del Partido Conservador fue “la cruzada antiliberal y anticomunista”, con el fin de minar las aspiraciones de los diferentes movimientos que se estaban gestando¹³⁴. Así, las poblaciones liberales vieron en la toma de las armas el primer recurso para resguardar su integridad ante los sucesivos ataques que venían desde el gobierno conservador.

Es así como a finales de la administración conservadora de Ospina y Gómez, en los Llanos orientales y otras regiones surgieron grupos guerrilleros organizados que combatían a los agentes gubernamentales y protegían a las poblaciones liberales, mientras en el lado opuesto los agentes del gobierno asesinaban con impunidad¹³⁵. Los principales grupos guerrilleros se establecieron en los Llanos Orientales, no obstante, en regiones como el Tolima, el norte del Huila, los Santanderes, Antioquia y Cundinamarca, también hubo focos guerrilleros liberales y comunistas que ocuparon la agenda bélica del gobierno.

El mito fundacional de la guerrilla del llano tiene su lugar el 25 de noviembre de 1949 cuando ocurrió la toma de Villavicencio bajo el mando del Capitán Alfredo Silva, este suceso hizo parte de un plan orquestado desde las altas esferas del liberalismo para tomar el poder, pues en octubre del mismo año, Ospina Pérez había cerrado el Congreso (de mayoría liberal) y se acercaban las elecciones para el periodo de 1950, de las que el liberalismo se había retirado por falta de garantías, por lo que un golpe de estado se vislumbraba como alternativa para el regreso al poder.

¹³⁴ SÁNCHEZ, Gonzalo; MEERTENS, Donny. *Op. Cit.* p. 36.

¹³⁵ BUSHNELL, David, *Op. Cit.* p. 280.

A pesar de que este plan fue urdido con la complicidad de altos jefes militares afines al liberalismo, fue deshecho rápidamente por una serie de movimientos y cambios estratégicos en el cuerpo militar liderado por Rojas Pinilla, de modo que el liberalismo desistió y recurrió a un paro nacional de trabajadores sin trascendencia, sin embargo este cambio de órdenes no llegaron a oídos del Capitán Silva que fácilmente ocupó Villavicencio y marcó el hito que dio inicio al conflicto que se prolongaría hasta 1953.

Si bien el Llano ya había protagonizado eventos de violencia poco tiempo después del asesinato de Gaitán en 1948 de la mano de Eliseo Velázquez, quien tomó ese mismo año las localidades de Puerto López y Pachaquiario y que sería más adelante uno de los primeros jefes guerrilleros, hasta finales de 1949 el Llano vivió una relativa tranquilidad¹³⁶, no fue sino hasta después de aquel intento de golpe de estado, que las acciones bélicas tomaron rumbo hacia el oriente del país.

La violencia contra la población campesina vino alentada por un proyecto político de homogenizar y asegurar el control estatal en la zona contra la expansión de las guerrillas de autodefensa en los llanos, lo cual fue acompañado de acciones punitivas y reprimendas contra la población civil y un aumento del pie de fuerza estatal con la intención de copar militarmente el Llano. En el mismo sentido, bajo órdenes del entonces Ministerio de Guerra, se auspició una campaña contra los Llanos orientales para la ocupación por la fuerza de puntos estratégicos de la región en los que incluían caminos, hatos, cabeceras municipales y puntos destinados al comercio¹³⁷.

Como ya se mencionó, las guerrillas que se formaron durante los primeros meses del conflicto tuvieron el fin primordial de asegurar sus vidas y su patrimonio, que venía siendo arrasado por la creciente invasión de chulavitas y militares. Los primeros Comandos, formados por varias agrupaciones guerrilleras, coexistían dispersos con escasa coordinación entre sí, algo propio de las guerrillas del

¹³⁶CASAS AGUILAR, Justo. *Óp. Cit.* p. 36.

¹³⁷BARBOSA ESTEPA, Reinaldo. *Óp. Cit.* p. 94-95.

mediados del siglo XX pues Guzmán señala que, con excepción de algunos comandos llaneros, las guerrillas procedentes de otras regiones jamás llegaron a proyectarse nacionalmente y adolecieron de una visión inmediata y cortoplacista¹³⁸.

La base del comando guerrillero estaba constituida por el campesinado, el peón de sabana, sobre el que cayó toda la fuerza del brazo armado del Estado¹³⁹ y de los grupos de chulavitas. El grueso de las filas de combatientes se compuso en un 52% de agricultores, indígenas, jornaleros y ganaderos, mientras que el 48% restante recaía sobre militares, comerciantes, profesionales de la salud, empleados públicos, tenderos entre otros. La edad promedio de los combatientes era aproximadamente de 32 años, no obstante, los niños fueron usados como estafetas, graneros y en el minado de las pistas. Si bien la participación en la guerra fue mayoritariamente masculina, las mujeres en menor medida se sumaron a las filas, su labor consistió principalmente en el auxilio a la tropa, los alimentos o eran las compañeras de los comandantes¹⁴⁰.

De los primeros Comandos guerrilleros, Villanueva distingue dos clases: de un lado existieron los comandos formados por gamonales, colonos y pequeños propietarios de los que sobresalen los comandos de los Hermanos Buatista, Fonseca, Aljure, entre otros. Mientras que, también dispersos por la sabana, funcionaron comandos formados por peones donde sobresalía la figura de Guadalupe Salcedo. Es importante resaltar que, durante la primera etapa, el guerrillero tenía dos vidas, pues repartía su tiempo entre el comando y su vida fuera de este en el hato o en familia, ya que al comando acudía cuando su integridad corría peligro. Siendo así, las primeras acciones de los comandos estuvieron orientadas a la autodefensa combatiendo a la policía en escaramuzas,

¹³⁸GUZMAN CAMPOS, Germán (Mons.), FALS BORDA, Orlando, UMAÑA LUNA, Eduardo. *Óp. Cit.* p. 163.

¹³⁹VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando. *Óp. Cit.* p. 119.

¹⁴⁰VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando. *Composición sociológica de la insurgencia llanera* p. 5-11. en: <http://orlandovillanuevamartinez.blogspot.com/2011/08/composicion-sociologica-de-la.html>.

y si bien esta etapa tuvo una orientación hacia buscar la derrota del conservatismo, siendo la guerrilla un grupo de presión del liberalismo, esta nunca tuvo por sí misma un proyecto revolucionario de tomar el poder¹⁴¹.

Desde finales de 1949 hasta 1951, la dirigencia de los comandos llaneros estuvo a cargo y contó con el apoyo de gamonales y hacendados liberales de la región, que vieron en peligro su patrimonio e intereses luego de la invasión militar al llano; además entendían la situación como una forma de mantener la relación de dominación frente a la llanadera en armas. Sin embargo, esta cooperación entre amos y peones tuvo su punto de inflexión a partir de 1951 con la Declaración de Sogamoso, en parte por el impuesto de circulación de ganado que la guerrilla había establecido tanto a ganaderos liberales como conservadores, pero principalmente porque dentro de los comandos fue surgiendo una aspiración a mejorar sus condiciones de vida y a renunciar al trato de subordinación previo al conflicto¹⁴².

Así, bajo el nuevo gobierno conservador de Laureano Gómez, quien optó por el uso de la fuerza en detrimento de las salidas conciliadoras para dar fin al enfrentamiento¹⁴³, y con el apoyo de hacendados de la zona que habían roto relaciones con la guerrilla, se dieron a la caza de la guerrilla o la tan mencionada “chusma” y de cualquiera que fuese señalado sospechoso de ser colaborador, bajo la premisa de aniquilar cualquier foco social y político que pusiera en riesgo la autoridad del Estado en la región, en ese sentido, los pobladores del llano fueron transformados en enemigos políticos a los ojos del establecimiento¹⁴⁴.

A partir del rompimiento con la élite llanera, en 1952 la guerrilla del llano empezó un proceso de organización único hasta aquel momento en la historia del movimiento guerrillero en Colombia, pasó a denominarse Fuerzas Revolucionarias

¹⁴¹VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando. *Óp. Cit.* p. 153-157.

¹⁴²GUZMAN CAMPOS, Germán (Mons.), FALS BORDA, Orlando, UMAÑA LUNA, Eduardo. *Óp. Cit.* p. 71.

¹⁴³BARBOSA ESTEPA, Reinaldo. *Óp. Cit.* p. 111.

¹⁴⁴*Ibid.* p. 120.

de los Llanos Orientales contando con un grueso de cerca de 15.000 combatientes y una constitución que ordenaba la vida en el Llano, llamada La Primera Ley del Llano, producto de la conferencia guerrillera de septiembre de 1952¹⁴⁵.

Este documento nació a partir de la necesidad de organizar civil y militarmente el llano a causa del caos en el que la guerra contra el gobierno la había sumido, así parte de su contenido se dedicó a la administración de justicia y la designación de jefes y funcionarios, así como la limitación de jurisdicciones, las funciones de los jefes civiles y militares etc. Si bien el acta tiene una orientación predominantemente civil, la organización la dicta el jefe del comando de la zona, pues la vida militar y civil convivió durante el tiempo que se prolongó el conflicto¹⁴⁶.

Entre 1951 y 1953 se sucedieron una serie de combates y emboscadas que dotaron a la guerrilla del Llano de un aire de leyenda en la región, pues se dieron el ataque a Páez, un éxito en términos del material de guerra capturado, y el ataque de Pavijay, el mayor golpe que sufrió el ejército durante la confrontación pues perdió 96 efectivos en una emboscada cerca de la fundación El Turpial, parte del actual Meta¹⁴⁷.

La entrega de armas en los llanos orientales no fue homogénea, ni mucho menos significó el regreso a la paz en la región, por el contrario, arrastró consigo una nueva ola de violencia en la región de la que las guerrillas (reducidas) y la población civil, obtuvieron la peor parte de manos del poder estatal, pues las promesas del nuevo gobierno, que promulgaba la amnistía y la reconstrucción económica de las zonas afectadas por la guerra, fue mínima y en la mayoría de los casos no llegó. De tal modo que ante la frustración, antiguos focos guerrilleros volvieron a activarse¹⁴⁸.

¹⁴⁵VILLAMIZAR HERRERA, Darío. *Óp. Cit.* p. 148.

¹⁴⁶CASAS AGUILAR, Justo. *Óp. Cit.* p. 86.

¹⁴⁷BARBOSA ESTEPA, Reinaldo. *Óp. Cit.* p. 145.

¹⁴⁸*Ibid.* p. 235.

En adición, señala Barbosa, las condiciones sociales y económicas del llano, que fueron uno de los detonantes para la insurrección armada, no se modificaron en gran medida. Los hacendados de la zona, tanto conservadores como liberales, conservaron sus propiedades y volvieron a ejercer el poder local sobre los campesinos, quienes habían sufrido la mayor parte de la guerra. En el mismo sentido, los antiguos combatientes se vieron enfrentados a la traición de los gamonales liberales quienes habían visto con buenos ojos la vuelta a la normalidad, temían por el crecimiento de la insurrección y la pérdida de su posición social, por lo que en trabajo conjunto con el ejército y las fuerzas contrainsurgentes, volvieron sus armas contra los hombres que apenas unos años atrás habían apoyado¹⁴⁹.

3.2. ANÁLISIS DEL FILME

3.2.1. Sinopsis. La película *Canaguaro* (1981) dirigida por el cineasta chileno Dunav Kuzmanich y coescrita por él mismo, junto a Isabel Sánchez y Pepe Sánchez, relata el periplo de un grupo de guerrilleros liberales del llano por encontrar y recibir un cargamento de armas y municiones facilitadas por el partido, en algún lugar cercano a la frontera venezolana, para lo que se suponía iba a ser el asalto final en la guerra contra el gobierno, sin embargo las armas nunca llegaron y para su decepción, ve retirado el apoyo del partido liberal a su movimiento, algo similar relata brevemente Reinaldo Barbosa en su obra *Guadalupe y sus Centauros*: En mayo y junio sin tener la seguridad de la fuente, pero convencido del respaldo de la Dirección liberal, Eduardo Franco realizó un atropellado viaje hasta las Bocas del Casanare en busca de armas, con resultados negativos; los supuestos emisarios de la dirección no llegaron¹⁵⁰.

¹⁴⁹Ibid. p. 236.

¹⁵⁰Ibid. p. 97-98.

La película inicia con fotogramas reales del Bogotazo, a manera de detonante del proceso de violencia del que más adelante se ocupa el largometraje. Una voz en *off* narra los hechos y anticipa al espectador a la situación en la que se desenvolverán los personajes. Posteriormente estas imágenes se funden para dar paso al rostro del protagonista quien, a medida que avanza, narra con anticipación los hechos actuales y siguientes. La vida pasada de los protagonistas ocupa parte significativa de la narración, pues introduce el porqué de la lucha de cada uno de ellos, dentro de un proceso de violencia política proveniente de grupos conservadores y sectarios.

El contexto en el que toma lugar el argumento de la película se ubica a finales del periodo de la Violencia en 1953, poco antes del golpe de Rojas Pinilla a Laureano Gómez y el proceso de amnistía general. En la confrontación se ilustra la hegemonía de los partidos y la influencia que estos ejercen sobre quienes toman parte de ella, pero así mismo se ve la negligencia de los mismos y su incapacidad para controlar la situación, especialmente en lo que refiere al Partido Liberal, hecho que se comprueba con el divorcio entre la guerrilla hasta entonces liberal y el partido, que toma otros rumbos contrarios a los intereses de la dirección partidista, que termina por darle la espalda no sin antes convencer a sus hombres alzados en armas de deponerlas ante el nuevo gobierno militar, con promesas y esperanzas de cambio, posteriormente incumplidas. La película es ilustrativa del sufrimiento de quienes fueron víctimas de la violencia, en este caso, tres personajes que encarnan la visión de un pueblo malherido frente a un Estado que hace uso indiscriminado de la fuerza.

3.2.2. La guerra contra el pueblo. Las palabras del Ministro de Gobierno en 1947 sobre defender al Gobierno y a la policía a “sangre y fuego”¹⁵¹ no quedaron en el aire, fueron seguidas al pie de la letra por los agentes del Estado una vez

¹⁵¹CASAS AGUILAR, Justo. *Óp. Cit.* p. 37.

que se le dio luz verde a la campaña punitiva contra los llanos orientales; como ya se mencionó arriba, las acciones recayeron sobre las manos en primer lugar de la policía chulavita las que más adelante se les sumarían las fuerzas militares que progresivamente fueron incrementando su presencia en la región.

No obstante, si hay que elegir una palabra para definir la representación de las instituciones estatales en el llano, es la ausencia, palpable y corroborable en lo que dura el largometraje. A lo largo de la narración no se deja espacio para la aparición de personajes que representen a las autoridades gubernamentales, en su lugar, se da paso a una sociedad en la que los actores armados dictan el orden del día, este es el caso tanto de las guerrillas liberales como de la policía Chulavita, sin embargo, siendo que esta sección aborda la representación de los agentes del Estado, el análisis se centrará específicamente en estos actores.

Quienes encarnan de lleno a las fuerzas del Estado son los chulavitas, la primera aparición de estos coincide con el relato del personaje de Antonio – entre las secuencias 10 y 13– cuyo personaje se vio obligado a unirse a la guerrilla a raíz de una incursión chulavita en su pueblo natal. En este caso, las acciones cometidas por las fuerzas conservadoras siguen un patrón de violencia que en cada incursión consistía en el saqueo y robo de bienes y recursos, el asesinato de hombres sospechosos de subversión, el asalto sexual a mujeres y el incendio total de las poblaciones y por consiguiente el desplazamiento de los sobrevivientes hacia zonas menos azotadas por el conflicto, o a refugios en la mata de monte llanera.

Sin recurrir necesariamente a una representación cruda de los hechos, denuncia esta situación vivida por la población civil, fijando como principal comportamiento la violencia desmedida de la policía para quien fuese considerado un enemigo o se negase a colaborar con la autoridad. Los pocos fotogramas (fotograma 11) en los que aparece una población en llamas a espaldas de chulavitas que se retiran del escenario dejando el poblado en ruinas pertenecen a una única secuencia que corresponde al relato de Antonio.



Fotograma 11 Chulavitas incendian pueblo liberal.

El relato de Antonio constata el patrón de violencia inherente a las incursiones chulavitas y militares a los pueblos liberales, sin embargo, son las palabras de su compañero y comandante, Canaguaro, al final de la secuencia 14 las que aclaran y denuncian la violencia sistemática perpetrada por parte de la fuerza gubernamental.

CANAGUARO (*Play Back*)... Con la conversa de Antonio se nos acortó el viaje... pero la verdad es que cosas como lo que me contó Antonio no eran ninguna novedad para mí...

CANAGUARO (*Play Back*) **así empezó, así creció y así siguió la violencia** y por eso andábamos todos en lo que andábamos.¹⁵²

¹⁵²SÁNCHEZ, Isabel (Comp.) *Óp. Cit.* p. 29.

Las pocas apariciones de los chulavitas, siempre acompañadas de actos de violencia desmedida o de recuerdos que la evocan y pertenecen a quienes han sido víctimas, sumado a la palpable ausencia de instituciones estatales de índole civil a lo largo de todo el relato, no solo sugiere una visión alejada de todo diálogo y salida política al conflicto, sino la idea que describe el accionar del Estado, “controlar antes que gobernar”, pues las acciones que se tradujeron en un lenguaje bélico dirigieron la política de un gobierno conservador que tras su regreso al poder en 1946 buscó “conservatizar” las regiones antes liberales¹⁵³ y retomar el control perdido.

Ahora bien, no solo las acciones contribuyen a la representación de un personaje (individual o colectivo), también tiene cabida su caracterización, imagen y relación con el espacio en el que se desenvuelve. Empezando por el espacio, hay que recordar que el chulavita no es un habitante nativo del llano, si bien durante la violencia se conformaron grupos contraguerrilla dentro del llano, los chulavitas que pusieron pie en territorio llanero llegaron desde las montañas de Boyacá, dicho de otro modo, la campaña en el Llano guardaba más parecido con una invasión que con una expedición por retomar el control del territorio.

La película recurre a darle visibilidad a este hecho a partir de determinados elementos poco notorios no obstante relevantes en el tratamiento de esta situación. En primer lugar, y complementándose con la idea de ausencia estatal, los chulavitas (agentes del Estado) demuestran desconocer prácticamente en su totalidad el territorio en el que se mueven y operan en consonancia con su poca identificación con el pueblo llanero, en una analogía al abandono estatal de la región, pues como ya se mencionó en la exposición del contexto, la soberanía y las decisiones eran delegadas en las manos de la clase terrateniente, quienes eran intermediarios frente al Estado¹⁵⁴.

¹⁵³BARBOSA ESTEPA, Reinaldo. *Óp. Cit.* p. 259-260.

¹⁵⁴VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando. *Óp. Cit.* p. 149.

Desde la secuencia 9 hasta la 13 y en conjunto con la secuencia 61, la película ilustra lo anteriormente sugerido. En ellas se llama la atención de la presencia del personaje del Culebrero (hombre correo con otras regiones del llano) el cual sin saberlo sirve de guía para las bandas chulavitas, quienes, tras seguirlo, entran violentamente a los pueblos en busca de guerrilleros. En esto recae la idea sobre el poco control y abandono de la zona en tiempos de la Violencia, pues el chulavita debe servirse de locales para orientarse, en suma en estas secuencias, así como en el resto del filme, la presencia de gobierno es nula, pues el control que se ejerció vino principalmente de incursiones militares¹⁵⁵.

Ahora bien, la imagen y caracterización que reciben estos personajes juega un rol importante a la hora de presentar no solo al Estado, sino también a la relación antagónica presente en el filme, que en pocas palabras viene a convertirse en la idea central que el largometraje busca exponer: La guerra entre el Estado y el pueblo, en el que este último es sometido a la voluntad del primero por medio de la represión y el abuso de autoridad; donde la defensa se convierte en legítima y toma características de lucha social y reivindicativa.

Así pues, a partir de la caracterización de los agentes del Estado, también se da paso a la construcción de ese “otro” diferente y hostil. Primero, atendiendo a la idea del antagonismo Estado-Pueblo, se llama la atención sobre la homogenización total entre el ejército y las fuerzas chulavitas: [...] las bandas de *chulavitas* son pura y simplemente asimiladas al ejército y a la policía, con lo cual se oculta la dimensión propiamente civil del conflicto entre “liberales” y “conservadores”, en sus aspectos ideológicos, político-ideológico.¹⁵⁶

Si bien Reinaldo Barbosa señala la existencia de grandes concentraciones de ejército en los llanos orientales, la película omite el nombramiento del ejército en todo momento y la reemplaza por en su totalidad por el término chulavita, en

¹⁵⁵Ibid. p. 151.

¹⁵⁶MATEUS MORA, Angélica María. “Un cineasta chileno. Kuzmanich y el cine de la Violencia en Colombia”. *Revista CUHSO* volumen 14 N°1. Universidad Católica de Temuco. 2007.

suma, el atuendo y organización de estos se acerca más a una institución militar que a un conglomerado de civiles armados.

Como se citó arriba, esta homologación desplaza la idea de un conflicto civil y la traslada a una confrontación armada entre un gobierno y un pueblo, bajo un carácter represivo y controlador, lo que también obvia la formación de grupos civiles de adeptos al Partido Conservador, o las llamadas guerrillas de paz, que se armaron ante la avanzada de las guerrillas liberales, no obstante vale recordar que a pesar de haber una marcada participación civil, la guerra no perdió su carácter represivo pues estas contraguerrillas que fueron armadas por el Ejército en tiempos de Laureano Gómez, prestaron su asistencia a las fuerzas armadas y se convirtieron en la guardia privada de gamonales y terratenientes del llano¹⁵⁷.



Fotograma 12 Chulavitas cuya indumentaria evoca los uniformes militares.

Para observar contra quién se desarrolla la guerra en la película, hay que observar primero a sus hacedores principales, y en función de ello determinar qué consideran como diferente ante sí. Similar a como ocurre con *Cóndores no entierran todos los días*, existe una asimilación intrínseca entre el Partido

¹⁵⁷VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando. *Óp. Cit.* p. 374.

Conservador y la religión católica, así lo demuestran los chulavitas en el filme, que donde van acompañan su aparición con símbolos y cantos religiosos.

Las secuencias 13 y 41 referencian esta situación; la primera destacando los cantos religiosos y cruces que se ven luego del incendio y destrucción de un pueblo a manos de chulavitas. Las incursiones de este tipo las destaca Barbosa:

(...) una gruesa columna al mando del Capitán Alba avanzó “peinando cuanto monte hubiese” al grito de ¡Viva Cristo Rey! ¡Mueran los rojos bandidos, enemigos de Dios!. El bloqueo y las matanzas se generalizaron de nuevo por todo el llano adentro¹⁵⁸.

Por su parte la siguiente, muestra el momento en el que, antes de quemar la vivienda del protagonista, rescatan el cuadro del Sagrado Corazón, alejándose con él y exponiéndolo mientras cabalgan; al exponer directamente tales elementos religiosos como parte de los rasgos de los personajes que encarnan y toman el papel del Estado, la película recrea y denuncia la participación y complicidad de la Iglesia en los procesos de violencia política de mitad de siglo.



Fotograma 13 Chulavitas portando cruces durante una incursión.

¹⁵⁸BARBOSA ESTEPA, Reinaldo. *Óp. Cit.* p. 125.

Según Justo Casas, dos fueron las armas con las que el gobierno incitó y ejerció violencia contra la población, mientras que la violencia física y la represión era lo más visible, la coacción religiosa se encontraba detrás de ello como una de las motivaciones a la guerra¹⁵⁹, pues la institución religiosa de aquel entonces condenaba abiertamente al liberalismo y las luchas sociales, a lo que se debe sumar la arraigada idea de ver en las autoridades eclesiales una figura de autoridad política.

Así pues, la asimilación directa entre el conservadurismo y el catolicismo, presente en la película y encarnado por los chulavitas como una de sus características más notorias, sugiere que estos incluían dentro de su concepción del otro como enemigo, el tema religioso donde los liberales o son ateos o contrarios a la religión.



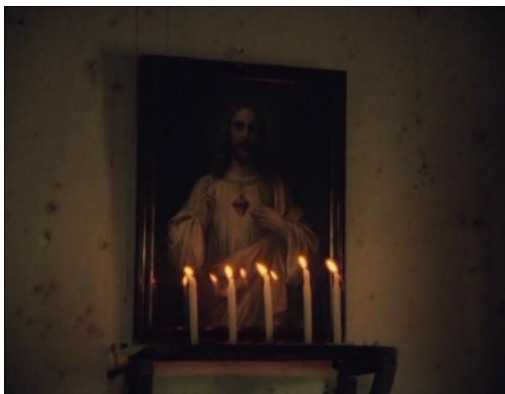
Fotograma 14 El Sagrado Corazón es llevado adelante por los chulavitas.

Sin embargo, a pesar de que en la película se de a entender la motivación político-religiosa de la guerra donde el chulavita –que es devoto– ataca al liberal bajo la idea de que este último es un contrario en tal aspecto, la película, a partir de dos

¹⁵⁹CASAS AGUILAR, Justo. *Óp. Cit.* p. 19.

planos similares que aparecen en contextos diferentes, propone una contradicción a esta idea del conservador religioso y el liberal ateo, pues con ello sugiere que tanto el conservador como el liberal son iguales, y a pesar de que ambos se reconozcan a sí mismos como pertenecientes a una facción política diferente, su clase y creencias religiosas comparten el mismo plano.

En la secuencia 18, se observa a una familia conservadora rezando ante un cuadro del Sagrado Corazón, mientras que en la secuencia 29, donde aparece la familia del protagonista, en un plano amplio de un cuarto de la casa familiar, se encuentra el mismo cuadro del Sagrado Corazón ante el cual la joven hermana del protagonista se persigna, poco antes de la llegada de los chulavitas a su casa.



Fotograma 16 Sagrado Corazón.



Fotograma 15 Familia conservadora reza ante el cuadro del Sagrado Corazón.



Fotograma 17 Familia liberal reza ante el mismo cuadro del Sagrado Corazón.

Esto puede entenderse como la intención que tiene la película de resaltar la idea de que el pueblo es uno solo, dejando de lado los odios heredados por la política, que comparte costumbres muy arraigadas de tiempo atrás, no obstante, este mismo pueblo se ve dividido y en consecuencia agredido por él mismo, a causa de una división impuesta desde arriba, pues cómo ya se había mencionado, la idea central de la película parte de la confrontación Estado-Pueblo.

3.2.3. De guerrilla de partido a guerrilla popular. Para comprender cómo se representa la guerrilla, se parte de la idea de que la guerrilla es un actor colectivo, que a su vez se encuentra constituido por diferentes actores individuales que encarnan cada uno una imagen diferente del movimiento guerrillero, por lo que la premisa principal que guía este apartado consiste en diferenciar y hacer énfasis en etapas de la guerrilla como ente colectivo, y en personajes individuales. Siendo así, se considera que el largometraje ofrece a la audiencia y al espectador tres etapas o facetas que coexisten dentro del movimiento guerrillero; estas son sin atender a un orden estricto: una guerrilla partidista, una de autodefensa y finalmente una guerrilla de corte popular y revolucionaria.

De tal modo que se ofrece una evolución histórica de la guerrilla dentro del largometraje. Con el fin de dar sustento a esta hipótesis, se le dará especial relevancia al análisis del personaje de Canaguaro y sus compañeros guerrilleros y al personaje del *Profe* quien resulta importante para entender las facetas que la guerrilla tiene dentro del largometraje.

Sin embargo, antes de adentrarse en el análisis de los puntos anteriormente señalados, resulta pertinente aclarar cómo plantea el largometraje la existencia de la guerrilla. Esta parte de la idea de una agresión que se origina necesariamente desde arriba, es decir desde el Estado mismo y su afán de homogenizar el territorio bajo una sola bandera política. Así, las primeras líneas de la narración con la que se abre el largometraje, en consonancia con la historiografía de la

época de la Violencia, sitúan a la guerrilla que surgió en los campos de Colombia en un rol meramente defensivo con escasa dirección política.

El caos político encuentra salida en una guerra anárquica en la que el pueblo lucha porque se siente agredido, pisoteado, herido, aunque sin saber claramente qué es lo que busca, qué es lo que quiere, hacia dónde va...¹⁶⁰

No obstante, líneas más adelante y con la siguiente introducción de uno de los protagonistas a la narración, es cuando la película empieza a desarrollar su visión sobre el movimiento guerrillero surgido en los Llanos. Pasados los primeros fotogramas reales del Bogotazo, y la siguiente secuencia con los créditos, se empieza escuchar la narración en *off* del protagonista de la historia y quien es el encargado de resumir y narrar las acciones, al tiempo que la cámara enfoca su rostro en primer plano.

Dado que los planos pueden cumplir la función de conceder valor expresivo y narrativo a la historia, es posible sugerir que la elección de este primer plano al rostro del protagonista, seguido de planos donde se le ve cabalgando por lo que parece ser la llanura, en sincronía con la narración que él mismo desarrolla, inmediatamente dice al espectador que lo que se plantea es una visión de la guerrilla desde la guerrilla misma, lo que Marc Ferro denominó como un cine con una visión de la Historia desde abajo.

¹⁶⁰ SÁNCHEZ, Isabel (Comp.). *Óp. Cit.* p. 20



Fotograma 18 Primer plano de Canaguaro.

Ahora bien, la aparición de Canaguaro marca el inicio de lo que aquí se ha denominado como la faceta de la guerrilla partidista y con un marcado carácter de autodefensa, que coincide con las primeras etapas del movimiento guerrillero en el país. Para intentar sustentar dicha afirmación se debe prestar atención a lo dicho por el personaje en las primeras secuencias del filme, así como a su desarrollo como carácter a lo largo del mismo.

La secuencia 5 donde se aprecia a Canaguaro cabalgando a través del llano relata lo siguiente en el guion escrito:

CAN AGUARO (*Play Back*) Mi nombre es Canaguaro. Me lo pusieron porque nací en la vereda de Canaguaro y también porque soy bueno pa' peliar...

Un pastizal: alto, amarillo, reseco. Allá, en el fondo, se vislumbra una figura que va acercándose. Es Canaguaro que monta su caballo blanco. Viste unos pantalones verdes de dril raído y una camisa clara, casi abierta, arremangada. El imprescindible sombrero para cubrirse del ardiente sol de la zona. En la mano, el fusil.

CANAGUARO (*Play Back*) En el 53 llevaba ya cinco años de andar peliando en el monte y en el llano. Por aquella época ya todos sentíamos que estaba llegando el fin de la guerra; un día corrió la voz que a cada comando le iban a entregar armas para la última batalla y a mí me nombraron de mi campamento para ir llano adentro, hasta la frontera, a recoger la parte nuestra...

Canaguaro atraviesa alguna zona del llano. Cabalga lentamente. Continúa su narración.

CANAGUARO (*Play Back*) .. éramos ya muchos los alzados y lo único que faltaba para acabar con los chulavitas y ponerlos a correr para siempre eran armas y municiones... Yo me tenía que ir juntando por el camino con la gente de los otros comandos. Primero me fui al campamento del comandante Santos, que era el mandamás de los comandos del llano. Ahí tenía que recibir las instrucciones del propio comandante...

De lo expresado por las líneas del personaje se puede resaltar lo siguiente, si bien el tiempo fílmico se sitúa en 1953, cerca del fin del periodo de la Violencia, la actitud del personaje tiende a evocar más lo que fue el objetivo guerrillero de los primeros momentos de lucha donde el objetivo primordial era la lucha contra la policía¹⁶¹ y la defensa de la integridad física.

Ahora, en ese sentido la película ofrece un resumen a través secuencias sucesivas de lo que fueron los primeros años de conflicto y de la dinámica que siguieron los grupos armados. Para asuntos de brevedad, las secuencias 27 y 42 contienen dentro de sí lo más esencial sobre la dinámica del conflicto en los primeros años de guerra. En la primera se escucha a Canaguaro decir, antes de emboscar en la noche a un grupo de chulavitas:

CANAGUARO (*Play Back*) [...] Como a cualquier hombre del monte, a mí los chulavitas me debían viejas cuentas, cuentas de esas que un hombre nunca termina de cobrarse¹⁶².

En ese momento el recuerdo de los atropellos por parte de los agentes del Estado se interpone en la narración presente, para volver más adelante al presente con el protagonista que inicia la emboscada; es al final de esta sucesión de secuencias, en la número 42 que Canaguaro vuelve a escucharse decir:

CANAGUARO(*Play Back*) Esa noche, enredados en la telaraña del canto del cantor, los chulavitas nos pagaron un rosario de muertes y atropellos...¹⁶³

El carácter acerca de cómo se desarrollaron los primeros años de conflicto en el

¹⁶¹GUZMAN CAMPOS, Germán (Mons.), FALS BORDA, Orlando, UMAÑA LUNA, Eduardo. *La Violencia en Colombia...* p. 66.

¹⁶² SÁNCHEZ, Isabel (Comp.). *Óp. Cit.* p. 35.

¹⁶³ SÁNCHEZ, Isabel (Comp.). *Óp. Cit.* p. 41.

llano no solo viene de la boca del protagonista, también están implícitos en el montaje de las secuencias en las que se lleva a cabo la acción. En este caso desde la secuencia 27 a la 42 la sucesión se da sucesión de hechos presentes y pasados que conforman el carácter cíclico y revanchista de la violencia en aquel entonces que consistía en escaramuzas y asaltos por parte de ambos bandos enfrentados a lo que le seguía una ola de reprimendas y ajustes de cuentas a modo de vaivén, pues, “[...] primero llegaban los chulavitas, asaltando, saqueando y ultimando ultrajes contra los vecindarios señalados; de los moradores sobrevivientes unos huían, los demás buscaban un comando que luego contragolpearía a los agresores”¹⁶⁴. Así, la secuencia 27 que muestra a Canaguaro con mirada fija hacia la cámara, poco antes de emboscar a sus enemigos, se traslada a un recuerdo traumático que lo lleva a unirse a la guerrilla, para finalmente terminar la narración en la secuencia 42 con la muerte del grupo de chulavitas que fue emboscado.



Fotograma 19 Canaguaro antes de atacar a los chulavitas.



Fotograma 20 Chulavita muerto luego de la emboscada.

Esta descripción que se hace del conflicto a partir del montaje remite fácilmente a

¹⁶⁴BARBOSA ESTEPA, Reinaldo. Óp. Cit. p. 88.

la visión de una guerrilla de autodefensa campesina, como también es descrito por algunos relatos del largometraje en los que el ingreso a la guerrilla coincide con el ataque previo de grupos armados de chulavitas.

CANAGUARO (*Play Back*) Y entonces le dio por contarme cómo fue que años antes, cuando empezaba la violencia, vio por primera vez al Culebrero ese...

CANAGUARO (*Play Back*) ... Y cómo fue que, entonces, le tocó a Antonio meterse a la guerrilla...¹⁶⁵

Ahora bien, la película no solo se queda en una visión de una guerrilla de autodefensa, esta es simultánea con una aproximación a una guerrilla de corte partidista o de partido, donde el movimiento armado es la extensión del partido Liberal, en aquel entonces, en este sentido menciona Eduardo Pizarro¹⁶⁶, este tipo de guerrilla se encuentra condicionada por el proyecto político de determinado partido, el cual también regula sus actos.

Esta idea de servir a un partido se registra en la actitud del protagonista, y más adelante en sus compañeros de armas –con la excepción del personaje del Profe, al cual se le dará cabida más adelante– donde esta actitud sumisa es totalmente explícita ante los ojos y oídos de los espectadores. En la secuencia 48, se presencia un diálogo entre el delegado del Partido Liberal y Canaguaro, donde el primero le dice que por órdenes del partido, la misión de recoger las armas debe ser supervisada por los hacendados liberales que controlan la zona, a lo que este último contesta: “Claro que sí Doctor. No hay ningún problema. Lo que la directiva mande”¹⁶⁷.

Aquella dependencia a las directrices partidistas, contribuyó a que la guerrilla

¹⁶⁵ SÁNCHEZ, Isabel (Comp.). *Óp. Cit.* p. 26

¹⁶⁶ PIZARRO, LEONGÓMEZ, Eduardo. “Elementos para una sociología de la guerrilla en Colombia”. En: *Análisis político*, enero-abril, 1991. No. 12. p. 8.

¹⁶⁷ SÁNCHEZ, Isabel (Comp.). *Óp. Cit.* p. 44.

llegase a carecer, durante la mayor parte de lo que duró su existencia, de una orientación y programa político propio¹⁶⁸, hecho que también influyó en su decaimiento pues el apoyo liberal duro escasamente dos años luego de iniciado el conflicto.

Este rompimiento con la élite liberal obedeció a un proceso en el que los grupos armados hallaron diferentes formas de organización que pusieron en tela de juicio la dependencia y lealtad partidista, lo que iba en contravía de los intereses de hacendatarios de ambos partidos de mantener bajo su tutela a los grupos armados, pues al poder que ejercían los líderes políticos en la capital o los hacendados en las zonas de conflicto, se iba anteponiendo el mando de los líderes guerrilleros¹⁶⁹.

Aquí es donde la película entra en la última fase sobre la evolución del movimiento guerrillero y su ruptura definitiva con la dirección liberal. El primer personaje en acercarse a dicha fase y en percatarse de la necesidad de transformación del grupo guerrillero, es el Profe. En la secuencia 55 se advierte esta posibilidad en un diálogo que mantiene el personaje en un poblado con el personaje de Misiá Carmen, madre de un muchacho donde esta le expresa su sorpresa al ver al Profe en la guerrilla. El diálogo transcurre de la siguiente manera:

CARMEN Oiga Profe!... venga pa' acá que se le va a calentar el aguardientico... El Profe, amarra su caballo enfrente, bajo un árbol, para protegerlo del ardiente sol.

CARMEN (Dirigiéndose a los hombres que la rodean). Todavía no me hallo de ver al profe en estas... Desde que le dio por irse del pueblo comenzaron a largarse toíticos los hombres.

LEMUEL ¿Qué más quería Misiá Carmen, que se quedaran acá para que vinieran los chulavitas y los jodieran?

CARMEN ¿Pero es que usted no entiende que nos quedamos hasta sin quien les enseñara siquiera las primeras letras a los muchachos?... El chino mío, ahí se

¹⁶⁸CASAS AGUILAR, Justo. *Óp. Cit.* p. 47-48.

¹⁶⁹GUILLÉN MARTÍNEZ, Fernando. *Óp. Cit.* p. 455-456.

quedó a medio camino en todo. El taita me lo mataron y el pobre muchacho anda sin saber qué camino agarrar... (Dirigiéndose alprofe)... Por eso la gente lo ha echado tanto de menos, Profe. El Profe, que se ha unido al resto del grupo, permanece parado, al lado de una viga. Toma un trago y trata de buscar una disculpa.

PROFE Ya habrá tiempo, Misiá Carmen... Pero primero hay que cambiar esta vaina o si no para qué carajos sirve lo que yo enseñe...¹⁷⁰

Esta secuencia se complementa con la secuencia 58, donde los dos hacendados liberales que acompañan a la cuadrilla guerrillera mantienen una conversación privada donde manifiestan su preocupación por el fortalecimiento y cambio de la guerrilla en detrimento de sus intereses económicos:

MANUEL Esta gente es peligrosa, hermano.

LEON Qué van a ser peligrosos esta parranda de muertos de hambre.

MANUEL Pero se mueven por esta tierra como Pedro por su casa.

LEON ¡Sí! pero la casa es nuestra. Claro que si sigues diciendo esa parranda de güevonadas que dijiste el día que le robaron el ganado a Chamorro, nos van a joder.

MANUEL ¿Qué quieres? ¿Que esa gente se arreche con nosotros? La dirección del partido desconoce lo que esta gente representa realmente, hermano.

LEON Vargas maneja a toda esa chusma, con un dedo.

MANUEL Qué va a manejar ni que nada. Detrás de esos doce tipos hay sesenta mil hombres en armas. Entrégueles las armas y van a ver que este país se acaba en menos de un par de semanas.

LEON Bueno, yo pienso que si el partido les entrega las armas es porque puede controlarlos, ¿no?

MANUEL ¿Controlar a sessenta mil?...Quizás Vargas lo haga, pero no estoy tan seguro si eso nos conviene a nosotros.

LEON ¿Qué hacemos, hermano?

MANUEL Si se entregan las armas, a nosotros nos sale el tiro por la culata..¹⁷¹

¹⁷⁰ SÁNCHEZ, Isabel (Comp.). *Óp. Cit.* p. 50-51.

¹⁷¹ SÁNCHEZ, Isabel (Comp.). *Óp. Cit.* p. 54-55.

La manera en que transcurren las secuencias y los diálogos se adentra en la idea de la separación entre el proyecto liberal y guerrillero, pero sobre todo es el primer paso que la película da para evidenciar la toma de conciencia por parte del campesinado, de su realidad precaria y desventajosa frente a una élite dominante. En ese sentido la película hace chocar dos proyectos de país distintos: mientras en palabras del personaje del Profe la estrategia del odio adscripticio, como menciona Guillén, se vuelve contra las élites que previamente habían hecho uso de él para la mantención de las lealtades¹⁷².

Sin embargo, es prácticamente al final de la película que esta escisión entre los proyectos políticos y el cambio de rumbo de las guerrillas se hace más explícita. Vale la pena aclarar antes que la película, en su cronología histórica, culmina con la caída de Laureano Gómez, la toma del poder por parte de Rojas Pinilla y la consecuente amnistía a las guerrillas, no obstante, es sabido que el cambio de orientación de las guerrillas hacia un proyecto de transformación política ocurrió dos años antes del golpe de estado, concretamente en 1951. Ahora, la película opta por retrasarlo al final y emparejarlo con el año del golpe, lo que puede reafirmar su intención de retratar una cronología y evolución de la guerrilla, así como la apertura de un nuevo ciclo de Violencia. Lo que se ve más claro en las secuencias finales.

Bien, en las últimas secuencias, empezando desde la 84, el delegado del Partido Liberal anuncia ante los combatientes el cambio de gobierno y las promesas de amnistía y cambio para los guerrilleros que entreguen las armas. Son los hacendados liberales que acompañan al grupo quienes primero acatan las órdenes de arriba, y finalmente arrastran consigo a la mayoría de hombres que se encontraban indecisos. Solo tres, entre ellos Canaguaro y el Profe, se resisten a entregar las armas y huyen al campo. Entre tanto, los hacendados se alejan junto

¹⁷²GUILLÉN MARTÍNEZ, Fernando. *Óp. Cit.* p. 465.

con el delegado del partido, no sin antes volver a tomar sus armas personales y dejar a los hombres en la orilla.

El simbolismo de esta secuencia y los diálogos en ella son muestra y síntesis de lo planteado anteriormente. La situación social en los llanos previa a la confrontación y la que resulta de ella. La traición hacia los guerrilleros de parte de las directivas del partido que habían pactado sin su consideración las condiciones y el fin del enfrentamiento. En ella se aprecia como los guerrilleros a la espera de armas nuevas para seguir en la contienda, se encuentran con la orden del partido de deponer los esfuerzos y volver a la normalidad, expresión que genera malestar en algunos de los guerrilleros, particularmente en el personaje del Profe:

PROFE: Mire, doctor Vargas!... Yo creo que 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 tenemos que ganar, porque vamos a seguir peleando....

PROFE: O es que usted cree que Gabriela puede volver a la vida de antes... o que Canaguaro puede resucitar a sus padres, que murieron... Ya Antonio ni pueblo tiene, porque ya no existe... Se lo quemaron.... Yo no puedo ir a una escuela a enseñar a los guámbitos, diciéndoles: no, si en este país todo marcha bien. No señor! ... y escúcheme bien una cosa, doctor... aquí esto lo hablamos nosotros, lo decidimos nosotros, ¿entiende?... ¹⁷³

Como se dijo en la descripción de la secuencia, los hacendados liberales son los primeros en acatar las órdenes, por lo que simbólicamente arrojan su pistola en señal de deponer la armas, sin embargo, las toman de nuevo cuando se alejan en compañía del delegado del partido en la lancha que los transporta. Hay que recordar que más tarde van a ser los mismos hacendados liberales quienes prestan sus recursos y armas para dar caza a los guerrilleros que habían decidido volver a la lucha. Lo anterior puede recogerse en lo expuesto por Justo Casas al

¹⁷³SÁNCHEZ, Isabel (Comp.) *Óp. Cit.* p. 74.

mentar que tras la escisión, se da comienzo a una lucha ya no entre las facciones partidistas, sino entre la élite y el campesinado¹⁷⁴.

Las líneas finales de Canaguaro, cerca del final del filme, mientras se aleja cabalgando con sus compañeros con los que se rehusó a entregar las armas, sentencian lo que fue la política del Estado y la situación de los excombatientes una vez decidieron acogerse al proceso de amnistía del nuevo gobierno: “Uno a uno fueron matando a los compañeros que creyeron y entregaron las armas”¹⁷⁵. Pues, las fuerzas armadas dieron inicio a una nueva ola de violencia contra la población civil en el llano y contra los excombatientes, que junto a grupos contra insurgentes, se dieron a la tarea de diezmar a quienes reclamaban el estado de incumplimiento de las promesas y defendían los intereses de los llaneros¹⁷⁶.



Fotograma 21 Guerrilleros escapan luego de no entregar las armas.

Este fotograma con el que se cierra la película, sucede a las continuas secuencias que muestran el proceso de exterminio al que fueron sometidos los

¹⁷⁴CASAS AGUILAR, Justo. *Óp. Cit.* p. 43-44.

¹⁷⁵SÁNCHEZ, Isabel (Comp.) *Óp. Cit.* p. 78.

¹⁷⁶BARBOSA ESTEPA, Reinaldo. *Óp. Cit.* p. 241.

excombatientes. Similar a como sucede con el final de *Cóndores no entierran todos los días*, no cierra el ciclo de violencia, sino que demuestra que esta es continua y de alguna manera, sin apuntar a una justificación de la guerra y la violencia, legitima la defensa y el alzamiento en armas de comunidades campesinas y zonas que se declararon en oposición a las medidas del gobierno. Y es que, cerrado el ciclo de luchas bipartidistas, durante el tiempo de Rojas pinilla en el poder y más adelante durante el Frente Nacional, las acciones militares contra núcleos campesinos fue arreciando al punto de crear nuevas olas de violencia que perdurarían en el país, las cuales son denunciadas por la película a tratar en el capítulo siguiente.

4. EL USO DE LA FUERZA PARA ESTABLECER EL ORDEN: EL DÍA DE LAS MERCEDES

Los años que correspondieron a la producción de *El día de las Mercedes* (1985) coinciden con uno de los periodos en los que el conflicto armado fue escalando progresivamente. El país se enfrentaba al recrudecimiento en las acciones armadas, al fortalecimiento tanto de las guerrillas como de los grupos paramilitares y al ascenso del narcotráfico en la política y en la cultura nacional. En el mismo sentido, pese a los esfuerzos de paz y de generar espacios democráticos para las opciones políticas alternativas, el exterminio y la guerra en el campo y la ciudad contra los sectores opuestos al Frente Nacional cobraba más fuerza conforme avanzaba el tiempo.

Los diálogos de paz, a pesar de la oposición generada desde las clases militares y sectores de la élite, y a las acciones militares de las facciones enfrentadas, apenas podían mantenerse. Mientras los acuerdos se debatían sobre la mesa, la politóloga María Emma Wills señala que: los opositores calificaban la paz como un despropósito dadas las reiteradas acciones militares de las guerrillas y llamaban a un enfrentamiento directo; por su parte las guerrillas, principalmente las FARC, acrecentaban su poder y control territorial a la par que empezaban a ver en el narcotráfico un medio de financiamiento y fortalecimiento de sus acciones¹⁷⁷.

Sin embargo, aquello que llevó los diálogos a su fin definitivo en la década de 1980, fue la toma del Palacio de Justicia por parte del M-19 en noviembre de 1985 y la posterior ofensiva militar para retomar el edificio. Además, menciona Archila, estos actos revelaron los impulsos de guerra persistentes en la sociedad colombiana y dejaba más que en claro la nula voluntad política de los actores

¹⁷⁷WILLS, María Emma. *Los tres nudos de la guerra colombiana*. En: Comisión histórica del conflicto y sus víctimas. 1 ed. Bogotá. 2015. p. 728.

armados para comprometerse con una salida negociada a la guerra, incluyendo la voluntad del ejército por encima del ejecutivo para tomar decisiones en cuanto a la mantención del orden público¹⁷⁸.

Retrocediendo unos pocos meses en 1985, unos de los alcances que había logrado el proceso Betancur, más allá de una corta tregua, era la puesta en marcha del frente político de las FARC, la Unión Patriótica, lo cual había sido pactado un año atrás en el Acuerdo de la Uribe, y que le daría a la entonces guerrilla el impulso necesario para hacer la transición hacia la democracia¹⁷⁹.

Igualmente se estaba dando paso hacia la descentralización que otorgaba mayor autonomía política y administrativa a los municipios frente a un Estado centralizado y un mejor manejo para la resolución de sus asuntos y problemáticas sociales, además daría comienzo a las elecciones de autoridades locales por primera vez en décadas, por lo fue un espacio que los movimientos cívicos y de izquierda no quisieron desaprovechar para promover su plataforma electoral y saltar de la “protesta a la propuesta”¹⁸⁰.

Ahora bien, habiéndose cerrado los diálogos, y con el Estado de sitio en boga desde 1984, el ejército, paramilitares y narcotraficantes tomaron por su cuenta lo que habían sido los logros más importantes de este corto periodo de diálogos. De tal manera que se daba comienzo a la denominada “Guerra sucia”, en la que, durante los años restantes de la década del 80, fueron cayendo líderes y militantes de la izquierda, en una política de exterminio que llevó al fin de la Unión Patriótica¹⁸¹.

¹⁷⁸ARCHILA NEIRA, Mauricio. *Idas y venidas, vueltas y revueltas: Protestas sociales en Colombia*. p. 119-120.

¹⁷⁹VILLAMIZAR HERRERA, Darío. *Óp. Cit.* 2017. p. 493-494.

¹⁸⁰GARCÍA, Martha Cecilia. *Óp. Cit.* p. 99-100.

¹⁸¹ARCHILA NEIRA, Mauricio. *Idas y venidas, vueltas y revueltas: Protestas sociales en Colombia*. p.120.

Ahora, menciona Juan Carlos López Díez¹⁸², otro aspecto nada despreciable y que marcó la segunda mitad de los ochenta, fue la fuerte irrupción del narcotráfico en la vida y política nacional, y más concretamente el fenómeno del narcoterrorismo, derivado del primero y la lucha por el control del negocio y el territorio. Si bien el narcotráfico ya había entrado al país varios años atrás, su matrimonio con el terrorismo vino como consecuencia de una guerra emprendida por el gobierno y la política de extradición, y la lucha entre los carteles y en contra de las políticas tomadas por el gobierno.

De tal modo que la respuesta de los carteles se decantó por el amedrentamiento de la población civil y los asesinatos y secuestros de figuras influyentes en la política colombiana, en el mismo sentido, la guerra contra el narcotráfico se extendió hacia la lucha contra guerrilla, pues ya era sabido que las guerrillas habían empezado a financiarse a partir de la producción y comercialización de la droga, lo que les permitió acrecentar su arsenal y pie de fuerza.

A ello se sumaron los paramilitares bajo la excusa de expulsar a las Farc de los territorios productores de coca, no obstante, con el avance de la guerra era claro que las ideologías iban diluyéndose poco a poco en detrimento del enriquecimiento y el control del negocio de la droga. Todo ello mientras el exterminio y la persecución contra la movilización y los líderes no cesaba a lo largo y ancho del territorio nacional.

Siendo este el contexto específico en el que la producción de este largometraje tuvo lugar, es posible sugerir una relación directa entre lo vivido a nivel social y político en Colombia, y lo reflejado en el largometraje que se analiza a continuación. Puesto que parte de su argumento guarda estrecha relación con la

¹⁸²LÓPEZ DIÉZ, Juan Carlos. La década del terror (los años ochenta). [Citado 20, septiembre, 2018]. Disponible en: <http://www.eafit.edu.co/medios/eleafitense/105/Paginas/la-decada-del-terror.aspx>

persecución a la sociedad, y los actos de violencia dirigidos por el gobierno que en su proceder, terminan por engendrar nuevas violencias en las regiones.

4.1. UNA PERSECUSIÓN A LOS SECTORES POPULARES

Durante la historia política colombiana el espacio para las fuerzas políticas alternativas al sistema bipartidista ha sido duramente restringido, o inexistente en determinadas épocas. Recursos como la represión armada, la anulación de movimientos mediante actos legislativos, el desconocimiento de las problemáticas sociales, a la vez que prácticas de clientelismo y corrupción, han servido para socavar la estabilidad de fuerzas alternativas en la política colombiana, comúnmente asociadas a movimientos de izquierda.

Sin embargo, esto no solo degeneró en una guerra abierta contra estas corrientes, sino que se extendió a una forma de terror contra la población, bajo la excusa de llevar el orden, entendiéndose que estas eran potenciales focos de actividades de estos movimientos. La película que se aborda en el presente capítulo, denuncia algunas de estas problemáticas que se suscitaron de forma continua en el país, por lo que en los siguientes párrafos se toca el contexto que dio origen al argumento de la dicha.

Si bien los hechos que se describen a continuación se remontan décadas antes a aquella que atañe directamente a este estudio, vale mencionar someramente algunos de los antecedentes que hicieron de Colombia un territorio hostil para la proliferación de movimientos alternativos de izquierda y que derivaron en actos de represión por parte del Estado.

La represión contra la movilización social es tan antigua como la existencia de la misma. Esto se remonta a principios del siglo XX y de mayor manera en la segunda década de este durante la cual el país hizo a un lado definitivamente las

maltrechas relaciones con los Estados Unidos a raíz de la usurpación de Panamá y empezó a alinearse con los intereses y movimientos de la “Estrella del norte”. Esta situación demarcaría más adelante su postura abiertamente negativa hacia la proliferación de los movimientos de izquierda, que se inspiraban en la entonces reciente revolución de 1917.

Luego de 6 años de la creación de la Unión Obrera de Colombia (1913) que buscó unir los dispersos movimientos de trabajadores, en 1919 se conformó el Partido Socialista Colombiano (PSC), hecho que significó el principio del fin de la dependencia de los movimientos de trabajadores hacia el paternalismo que ejercían los partidos tradicionales. En el mismo sentido, la década de 1920 fue escenario de una seguidilla de huelgas reivindicativas ante las bajas condiciones de trabajo en las multinacionales, lideradas por los principales sindicatos obreros, a lo que se sumó también la creación del Partido Comunista Colombiano (PCC) en 1924. La respuesta del gobierno ante el movimiento huelguista no fue otra que la represión violenta, y la captura y exilio de los principales dirigentes¹⁸³.

En 1928, el Senado aprobó la denominada Ley Heroica que prohibió cualquier tipo de propaganda comunista, los ataques a la religión y la propiedad privada, así como se permitía la detención a cualquier sospechoso sindicado de estos delitos, además, este fue el año en el que la masacre de las bananeras tomó lugar, de manos del gobierno y la multinacional United Fruit Company¹⁸⁴. En estos años empezaría a demarcar lo que sería el accidentado camino por el que los nuevos movimientos políticos en el país tendrían que transitar.

Las décadas del 30 y 40 no fueron muy diferentes para la izquierda colombiana, que, debilitada por la persecución sufrida en los años 20, pasó a integrar una unión con el partido liberal que entonces volvía al poder en el ejecutivo luego de 44 años, donde fue relegada a un segundo plano. En el mismo sentido, el país cada vez más reafirmaba su posición del lado del bloque occidental liderado por

¹⁸³VILLAMIZAR HERRERA, Darío. Óp. Cit. 2017. p. 109-119.

¹⁸⁴Ibid. p. 120.

EE.UU en la lucha contra el comunismo internacional pues durante los gobiernos conservadores que coincidieron con la Violencia, Colombia fue firmante de diferentes acuerdos en materia militar que buscaban frenar el avance comunista en la región¹⁸⁵.

Esta postura de Colombia en materia de política internacional, dio paso al interior del país a una cacería de brujas donde no solo cayeron liberales sino miembros de agrupaciones comunistas, en una guerra abierta donde, mencionan Sánchez y Meertens, el objetivo era frenar las aspiraciones democráticas del campesinado y el poder que habían obtenido fuera de la esfera gamonalista y terrateniente. Así durante la Violencia, en los campos se llevó a cabo una cruzada antiliberal y anticomunista en manos de la policía y los grupos armados irregulares¹⁸⁶.

Entrado el año 1953, el General Gustavo Rojas Pinilla tomó el poder de manos del entonces presidente Laureano Gómez, contando con el apoyo de sectores conservadores, industriales y liberales, quienes temían un escalamiento del conflicto, y la opinión pública que esperaba retornar a la paz¹⁸⁷. La llegada de Rojas Pinilla al poder buscó en primer lugar situarse por encima de las rencillas conservadoras y liberales y mediar en la situación de violencia, así una de sus principales tareas al inicio de su gobierno fue buscar el desarme de los diferentes grupos armados existentes hasta el momento, lo que llevó a la declaración de una amnistía general.

A este proceso se acogieron las diferentes agrupaciones armadas de guerrilleros liberales quienes entregaron las armas y puso freno temporalmente al escalamiento del conflicto. No obstante, grupos campesinos bajo la influencia del Partido Comunista Colombiano (PCC), que también había sufrido los embates de

¹⁸⁵Ibid. p. 39.

¹⁸⁶SÁNCHEZ, Gonzalo; MEERTENS, Donny. *Óp. Cit.* p. 38.

¹⁸⁷PÉCAUT, Daniel. *Crónica de dos décadas de política colombiana 1968-1988*. Siglo veintiuno editores. Bogotá. p. 38.

la violencia política y la exclusión de la participación política, accedieron a desmovilizarse más no a entregar las armas.

Esta desconfianza en torno al nuevo gobierno militar se sustentaba en la postura tomada por Rojas Pinilla del lado de la derecha conservadora durante los años de la violencia, teniendo como antecedente su participación en las acciones militares en el Valle del Cauca durante el 9 de abril, y en adición a sus ideas abiertamente anticomunistas¹⁸⁸.

Así, durante el gobierno de Rojas, se dio paso una de las primeras ofensivas contra núcleos de campesinos comunistas ubicados en el municipio de Villarrica, en el Tolima¹⁸⁹, no obstante, detrás de la fachada anticomunista se escondían intereses de índole económico y político, pues los hacendados de la zona veían con malestar el creciente poder e independencia política de los grupos agrarios que llegaban a reclamar la posesión de parcelas en manos de terratenientes¹⁹⁰.

Similar a lo ocurrido en los años 20, a este dogma anticomunista se le otorgó legitimidad por medio del Acto Legislativo N ° 6 del 7 de septiembre del 54, en el que se prohibía la actividad política del comunismo en el país y reglamentaba el modo en el que se haría cumplir dicho decreto. De tal modo que se establecieron condenas en colonias agrícolas penales, pérdidas de derechos políticos y no se pueden descartar las detenciones a dirigentes comunistas, consejos de guerra y torturas. Esta situación de ilegalidad decretada desde el gobierno, empujó al PCC y sus simpatizantes a refugiarse en la clandestinidad y a constituir de nuevo autodefensas ante la posibilidad de nuevas intervenciones militares¹⁹¹.

¹⁸⁸VARELA MORA, Laura. ROMERO PICÓN, Yuri. *Surcando amaneceres: Historia de los agrarios de Sumapaz y oriente del Tolima*. Fondo Editorial UAN, Bogotá. 2007. p. 235.

¹⁸⁹TREJOS ROSERO, Luis. Comunismo y anticomunismo en Colombia durante los inicios de la Guerra Fría (1948-1966). Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Tiempo Histórico. N°3 85-103. Santiago de Chile. 2011. P. 94-96.

¹⁹⁰VARELA MORA, Laura. ROMERO PICÓN, Yuri. *Óp. Cit.* p. 236.

¹⁹¹VILLAMIZAR HERRERA, Darío. *Óp. Cit.* 2017. p. 168.

Mientras transcurrían los años de la dictadura y continuaba la persecución de la izquierda, Rojas se iba distanciando de la tutela de los partidos tradicionales y posicionándose como una figura alternativa a las élites partidistas. Ello lo intentó cerrando y minando los medios de comunicación tradicionales y desplazándolos por los propios medios oficialistas, en conjunción con la búsqueda e apoyo de las masas urbanas y las Fuerzas Militares; algo que para el bipartidismo significaba una pérdida sustancial en su control político. Así, que los partidos, en complicidad con los grandes grupos económicos retiraron su apoyo a Rojas y presionaron su salida¹⁹², la cual tras una serie de escándalos, se dio el 10 de mayo de 1957.

Pocos meses antes de su retiro de la presidencia, el bipartidismo que en común acuerdo le había entregado la dirección del gobierno años atrás, fraguaba su caída. En 1956, Laureano Gómez en reunión con Alberto Lleras pactaron lo que sería la vuelta a la institucionalidad, las pautas del plebiscito a celebrar, y concretaron los parámetros de paridad en el poder que regirían los años del recién nacido Frente Nacional¹⁹³, el cual cerraba de un portazo las aspiraciones de colectividades políticas alternativas.

Tras la renuncia de Rojas, se dio paso a un gobierno de transición conformado por una junta militar, que haría las labores presidenciales mientras garantizaba la transición a un gobierno civil. No obstante, surgía la cuestión en cuanto a cómo podrían establecer firmemente dentro de la constitución las normas para un gobierno paritario. Es en ese momento cuando surge la figura del plebiscito como un mecanismo más veloz para llevar a cabo la reforma constitucional que se requería, sin depender enteramente del Congreso¹⁹⁴.

Es de esta manera, mediante el Decreto Legislativo 247 del 1957, que se convoca a la votación del plebiscito, el cual se votó el 1 de diciembre de ese mismo año y

¹⁹²GUILLÉN MARTÍNEZ, Fernando. Óp. Cit. p. 464-465.

¹⁹³ARCHILA NEIRA, Mauricio. *Idas y venidas, vueltas y revueltas: Protestas sociales en Colombia*. p. 88-90.

¹⁹⁴VÁSQUEZ CARRIZOSA, Alfredo. *Historia Crítica del Frente Nacional*. Foro Nacional por Colombia, Bogotá. 1992. p. 130.

legitimó el pacto del Frente Nacional, y la alternación de la presidencia entre los partidos tradicionales por un periodo de 16 años consecutivos¹⁹⁵. Si bien dicho pacto logró disminuir la violencia bipartidista, este no logró frenar el escalamiento de la violencia en los años siguientes¹⁹⁶.

En 1958, tras la reanudación de las elecciones, Alberto Lleras Camargo asume como primer presidente del Frente Nacional en nombre del Partido Liberal; si bien el discurso de este primer gobierno buscaba una orientación de tipo social, en la práctica la realidad tomó otro rumbo, el problema social y agrario fue dejado en segundo plano, en contraposición se le dio prioridad a la repartición paritaria del poder, la alternación de los partidos y la exaltación de los acuerdos bipartidistas como solución al problema de violencia en el país¹⁹⁷.

Al plegarse el Frente Nacional sobre sí mismo, las diferentes alternativas políticas tuvieron pocas o ninguna oportunidad frente a la maquinaria bipartidista. Durante el gobierno de Lleras Camargo, la idea de fortalecer las instituciones y los movimientos sociales, se limitaba únicamente a aquellos dentro de la línea del bipartidismo, dejando de lado deliberadamente agrupaciones de corte izquierdista, llegando incluso a hacer uso de la fuerza, de ahí que como menciona Archila, la política de Estado giró en torno a contener al fantasma del comunismo más que a fortalecer y reformar las instituciones y la sociedad¹⁹⁸.

Con el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, la preocupación por una infiltración comunista creció en los círculos políticos de la élite, ahora integrada a la política estadounidense de lucha contra el comunismo. En ese sentido, menciona el historiador Renán Vega: el presidente Lleras Camargo recibió asesoría y apoyo logístico de militares estadounidenses con el fin de establecer

¹⁹⁵ GUILLÉN MARTÍNEZ, Fernando. *Óp. Cit.* p. 469.

¹⁹⁶ PÉCAUT, Daniel. *Crónica de dos décadas. Óp. Cit.* p. 38.

¹⁹⁷ VÁSQUEZ CARRIZOSA, Alfredo. *Óp. Cit.* p. 180.

¹⁹⁸ ARCHILA NEIRA, Mauricio. *Óp. Cit.* p. 92-93.

una fuerza contrainsurgente, lo que interpreta como una fuerza dispuesta a combatir a su pueblo¹⁹⁹.

De esta manera la Guerra Fría encontró su eco en territorio colombiano bajo la Doctrina de Seguridad Nacional y la política del “enemigo interno”, concepto en el cual cabían junto a los ya guerrilleros: sindicalistas, agraristas, líderes sociales o sujetos sospechosos de colaborar con ellos²⁰⁰. En adición, en un abuso del lenguaje, según sugiere Renán Vega, se hizo espacio en el ámbito nacional el concepto de “Repúblicas independientes”, que tenía el fin de estigmatizar de una vez por todas y legitimar la persecución de las agrupaciones de autodefensa campesina que habían llevado a cabo procesos de colonización en el territorio²⁰¹.

En ese sentido, con la política de la contención del “enemigo interno”, se dio por sentado que las organizaciones populares de distinta índole se encontraban al mismo nivel que las guerrillas, o que se trataban de una extensión de las mismas²⁰². En suma, el surgimiento de las guerrillas de izquierda, luego del bombardeo a Marquetalia en 1964 ordenado por Guillermo León Valencia, donde se originó el mito fundacional de las FARC; la posterior aparición del ELN en Santander y el EPL en el nororiente del país, amenazaba con el orden establecido por el Frente Nacional y revelaba la ineficacia del pacto bipartidista y la política de seguridad para alcanzar la pacificación del país²⁰³.

En ese sentido, el Estado luchó por recuperar el monopolio de la fuerza en las regiones en las que aún operaban grupos armados bajo influencia comunista. Así, a las fuerzas militares les correspondió el papel de controlar y normalizar el orden

¹⁹⁹VEGA CANTOR, Renán. *Injerencia de los Estados Unidos, contrainsurgencia y terrorismo de Estado*. En: Comisión histórica del conflicto y sus víctimas.1 ed. Bogotá. 2015 p. 648-649.

²⁰⁰VILLAMIZAR HERRERA, Darío. Óp. Cit. 2017. p. 42-43.

²⁰¹VEGA CANTOR, Renán. *La violencia durante el Frente Nacional (1958-1970). La percepción de los diplomáticos franceses*. En: Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura. 2003. No. 30, p. 281-317.

²⁰²ESTRADA ÁLVAREZ, Jairo. *Acumulación capitalista, dominación de clase y rebelión armada: Elementos para una interpretación histórica del conflicto social y armado*. En: Comisión histórica del conflicto y sus víctimas.1 ed. Bogotá. 2015 p. 292 .

²⁰³ARCHILA NEIRA, Mauricio. Óp. Cit. p. 98-99.

público a nivel nacional, mientras que la burocracia se haría cargo de gobernar y administrar. Bajo esa lógica, el periodo del Frente Nacional acogió dentro de sí medidas represivas y control militar en el territorio nacional.²⁰⁴

Esta lógica de control contrainsurgente, según el economista Jairo Estrada²⁰⁵, operó durante el Frente Nacional de la siguiente manera: Primero, se mantuvieron las políticas de guerra frente a los remanentes armados del periodo de la violencia de los años 50, hecho que condujo como bien se sabe a la conformación de la guerrilla de las FARC; en segundo lugar, se propuso el objetivo de exterminio y derrota a los nacientes proyectos guerrilleros mediante los ataques preventivos; tercero, la planeación de estrategias para la lucha contra el enemigo interno a cargo de las FF.AA donde uno de sus objetivos era la población civil, y la creación y uso de grupos paramilitares. Finalmente, se dio cabida a la represión de la movilización social y la militarización del territorio mediante el envío de tropas y la recurrente puesta en marcha del Estado de sitio²⁰⁶.

4.2. ANÁLISIS DEL FILME

4.2.1. Sinopsis. *El Día de las Mercedes* (1985) también dirigida por Dunav Kuzmanich, esta vez con el apoyo de FOCINE, centra su argumento en el proceso de violencia estatal adelantada por el gobierno en un poblado rural en el que se cree o se tiene la sospecha de la existencia de brotes subversivos de tendencia comunista, por lo que se recurre al envío de tropas y la imposición de un gobierno

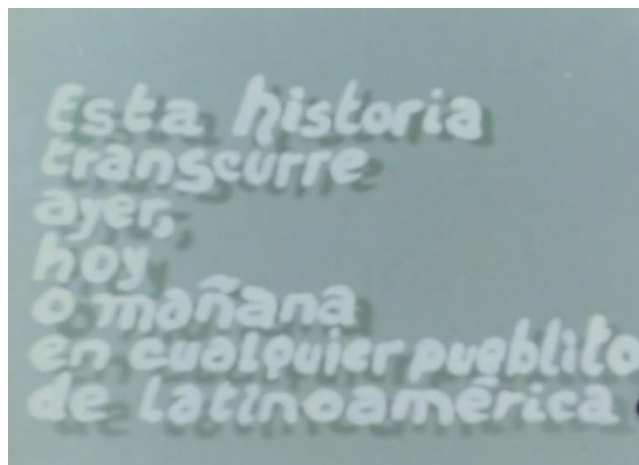
²⁰⁴JARAMILLO MARÍN, Jefferson. *Pasados y presentes de la violencia en Colombia. Estudios sobre las comisiones de investigación (1958-2011)*. Editorial Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá. 2014 p. 46-47.

²⁰⁵ESTRADA ÁLVAREZ, Jairo. Óp. Cit. p. 292-293.

²⁰⁶Según el politólogo Darío Villamizar, los periodos en los que se aplicó el Estado de sitio durante el Frente Nacional, ocuparon la mayor parte del tiempo que este duró. De los 192 meses reunidos en los 16 años de gobiernos bipartidistas, 126 estuvieron marcados por aquella medida. VILLAMIZAR HERRERA, Darío. Óp. Cit. 2017. p. 44.

militar provisional, bajo la excusa de mantener el orden establecido y sofocar cualquier levantamiento.

En lo que refiere al contexto espacio-temporal, la película no es clara ni pretende serlo, pues como menciona en los títulos iniciales^(*****), busca ser representativa de la situación de violencia vivida en América Latina. La película se desarrolla en un escenario rural imposible de ubicar, pero como es sabido, podría ser cualquiera región del país, por otro lado, el filme carece de un protagonista claro y definido con objetivos en su desarrollo, pues aunque haya personajes que tengan un peso mayor que otros, es posible hablar de un equilibrio entre estos, incluso con los antagonistas. Por lo que se podría sugerir la existencia de un protagonista colectivo que, en este caso, y similar a lo ocurrido con Canaguaro, se centra en el pueblo y su condición de objeto de atropellos por parte de la fuerza pública.



Fotograma 22 Cuadro introductorio de la película.

El Día de las Mercedes centra su foco de atención en el contexto de persecución de la lucha anticomunista y contra los movimientos sociales que encaminó el gobierno bajo la dinámica del enemigo interno. Si bien esta situación se hizo más notoria a partir de la segunda mitad del siglo XX, con el ingreso del país a la política de la Guerra Fría y a la formación de diferentes focos guerrilleros en regiones históricamente azotadas por el fenómeno de la violencia, el

(*****) "Esta historia transcurre ayer, hoy o mañana en cualquier pueblito de Latinoamérica"...

anticomunismo como política gubernamental había estado presente en Colombia desde tiempo atrás al periodo en cuestión.

4.2.2. “Restablecer” el orden y la política del enemigo interno.

“Tal vez la única prueba verdadera de la presencia del diablo fuese la intensidad con que en aquel momento deseaban todos descubrir su presencia”

El nombre de la rosa, Umberto Eco.

Para poder discutir lo que significa la presencia del Estado y las fuerzas que lo representan, en este caso las Fuerzas Armadas (FF.AA), primero hay que señalar dentro del filme la existencia de dos órdenes sociales, uno previo a la llegada de las fuerzas militares; y otro producto de la aparición de estas y su posterior influencia, que se va a ver reflejada en las situaciones y cambios en las acciones y roles de los personajes, incluso en el ambiente que se vive dentro del largometraje.

Sin embargo, antes de entrar en materia y con el objetivo de comprender el porqué de este planteamiento inicial, vale la pena retomar lo sugerido por Paul Oquist²⁰⁷ en *Violencia, conflicto y política en Colombia* en cuanto a la estructura social y el poder el Estado. Para el autor, la sociedad colombiana de mediados del siglo XIX se caracterizaba por una estructura social fuerte en contraposición a la presencia de un Estado precario e inoperante en la estructuración del orden. Esta estructura social no precisaba de la coacción de una fuerza externa para mantener el orden de las relaciones sociales y económicas, ni las estructuras de poder locales, lo que se podría traducir en una estabilidad prácticamente continua dentro

²⁰⁷OQUIST, Paul. Óp. Cit. p. 46, 220, 245.

del orden social, el cual podía mantenerse no obstante los numerosos enfrentamientos civiles, generalmente ocasionados por la élite política en aras de asegurarse el poder.

Sin embargo, fue para el siglo XX cuando el Estado colombiano comenzó un proceso de afianzamiento como actor económico, y a tener una significativa influencia en las estructuras organizativas de presión (sindicatos, gremios económicos) y la utilización de las FF.AA en la estructuración de las relaciones sociales. De tal modo, menciona el autor, que para los años cercanos a la conflagración bipartidista el Estado tenía las instituciones y los mecanismos para controlar e influenciar gran parte de los aspectos de la vida nacional, incluido el acceso a beneficios políticos y económicos.

Esta preponderancia del Estado en tales aspectos se vio ennegrecida por el sectarismo político que acompañó a la sociedad colombiana por el resto del siglo XX, pues cada vez fue más importante qué partido controlaría el poder, del cual se emanarían los privilegios hacia los que se identificaran con el partido en ejercicio y se excluiría aquellos que formasen parte de la contraparte, por lo que la pertenencia a una facción y el aseguramiento de que esta controlara el poder degeneró en una lucha por este y el debilitamiento de las relaciones sociales.

Ahora bien, ¿por qué esta explicación sobre la existencia de dos órdenes sociales distintos y la posterior aparición de un Estado que irrumpe en ese orden? Esto es lo que se sugiere propone el largometraje durante su desarrollo, pues el Estado (el Ejército) se convertirá en el común denominador de las relaciones en el pueblo y sus cambios, lo cual se busca sustentar en las siguientes páginas.

Hay que hablar primero del espacio en el que las acciones toman lugar, el pueblo de Las Mercedes como aparece en el filme, goza de un ambiente tranquilo, quizá en algunos momentos se torna soporífero, con momentos prolongados de silencio, que es cortado por las voces de los personajes que no parecen demostrar preocupación. El ambiente pueblerino parece contenerse en las primeras

secuencias, especialmente aquella que ocurre dentro de una cantina donde se desarrolla una partida de billar, la cual sirve de introducción a las situaciones que suceden conforme el filme avanza.

Esta secuencia con la que empieza el largometraje (secuencia 1) centra su atención en la acción del Alcalde del pueblo Las Mercedes (Santiago), Pedro, un muchacho sin trabajo temporalmente, y el dependiente del establecimiento donde se desarrolla la acción, estos se encuentran en un ambiente de total tranquilidad mientras llevan a cabo una partida de billar, al fondo se escucha la radio cuya primera transmisión es el anuncio del nombramiento de alcaldes militares en diferentes localidades por asuntos de orden público. El juego de billar es importante, en la medida en que se toma como símbolo del estado de tranquilidad inicial que domina el pueblo, además se debe tomar en cuenta la participación de una autoridad municipal como es el Alcalde, que parece no preocuparse por otros asuntos.

Vale la pena señalar la condición de igualdad existente entre los personajes que hacen su primera aparición. Si bien uno de ellos ocupa un cargo público, la jerarquía de este no impide su relación de par con otros que, en teoría, se ubican más abajo en la pirámide, que podría sugerir que, no obstante, el cargo que se ocupa, los tres pertenecen a la misma clase o bien desde el principio de la película se remarca la idea de una sociedad sin clases completamente diferenciadas y con una línea de autoridad difusa. Situación que cambiará por completo una vez las fuerzas del Estado empiecen a alterar el orden preexistente.



Fotograma 23 Interior del billar.

Ahora bien, las acciones y menciones que delimitan la existencia de un orden social previo a los sucesos de la película y que se hace explícito gracias a lo que los personajes se encargan de resaltar, aparecen por vez primera en la secuencia tres. Ya se había mencionado que los personajes jugaban despreocupadamente, no obstante, aquí interviene otro elemento dentro de la secuencia, que, en relación con la reacción del personaje de Pedro, ilustra uno de los puntos de la película sobre el Estado, pues este entre a alterar el estado inicial del pueblo. En el momento en el que Pedro preparaba una jugada bajo un estado de concentración (lo que se podría interpretar como la tranquilidad general) irrumpe una transmisión radial^(*****) que lo hace perder la concentración y equivocarse. Lo que hace importante en esta transmisión es que coincide con el anuncio del envío de los alcaldes militares a la región, por lo que desde el inicio se anuncia lo que va a suceder con la llegada del ejército, es decir, la alteración del orden preestablecido.

La transmisión radial que ocurre en los primeros minutos, también cumple con la función de contextualizar al espectador en un espacio y un tiempo, aun cuando estos no sean explícitos pues, permite dar cuenta de un estado de guerra donde en algunas zonas del país se dieron situaciones de violencia, principalmente

^(*****) RADIO (En Off) Ante la difícil situación de orden público el gobierno ha decidido la militarización de las zonas afectadas por los brotes de violencia y nombrado alcaldes militares...”.

donde hubo brotes de guerrillas y repúblicas independientes a lo que el Estado respondió con el brazo armado, aunque no se tratase de un hecho generalizado, pues los brotes de violencia tuvieron una geografía delimitada.

Ahora bien, la nula atención y falta de reacción de los personajes presentes en la secuencia ayudan a delimitar la existencia implícita de un orden previo a la llegada de las fuerzas militares, pues por un lado se nota su falta de reacción pero más importante aún, los conceptos de orden público o militarización quedan en el aire dentro del ambiente que se vive en el pueblo, lo que da a entender la geografía dispersa de la violencia en Colombia, y en el mismo sentido el hecho de que se trató de un fenómeno heterogéneo.

Ahora se debe prestar atención a las reacciones posteriores a la llegada del Ejército, la sorpresa que demuestra el personaje del Alcalde (Santiago) y su posterior reunión con el teniente quien llega para remplazarlo durante la secuencia 21, contribuye a sustentar la idea, pues el primero insiste en el hecho de que en el pueblo no se registra violencia, aún menos hechos de subversión, como insiste el teniente. Sin embargo, anterior a eso ocurre que todos quienes presencian la llegada del ejército, encuentran negativa e innecesaria su presencia^(*****).

Hasta este punto, los primeros minutos del filme se encargan de sustentar la existencia de un orden anterior, implícito y fuera de cámara, y que contribuye a establecer el punto de comparación con el nuevo orden con el que es sustituido a causa de la llegada de los militares.

A partir de este punto es necesario centrarse en los militares, pues finalmente es en ellos en los que se deposita la visión del Estado y la institucionalidad que el largometraje representa. Antes que nada, se debe prestar atención al momento en el que estos ingresan al pueblo durante la secuencia 16; lo hacen mediante una caravana encabezada por un Jeep militar donde, es de asumir, va el comandante

(*****). Expresiones como: “En este pueblo no pasa un carajo” o “Ya se tiraron este pueblo” tienen cabida momentos antes de que los militares hagan su aparición.

de la compañía, no obstante algo que llama la atención es el uso de una chiva para el transporte de la tropa, si bien la chiva es un medio de transporte rural vigente en muchas regiones de Colombia, esta también conlleva un significado asociado con el carnaval y la fiesta, en este punto el largometraje comienza una caracterización paródica y caricaturesca de las fuerzas militares en servicio.



Fotograma 24 Formación de militares en el centro del pueblo.

Para empezar, en términos generales hay que resaltar, por una parte, la actuación cuasi burlesca de los soldados y sus reacciones y voces de mando sobre exageradas, respecto al resto del reparto de la película. Por otro lado, se aprecia como una institución que se supone está concebida para salvaguardar el orden y la seguridad, tiende más hacia el desorden y la irresponsabilidad, afirmación que se busca sustentar a continuación.

La principal característica de las fuerzas militares, y en su conjunto, al Estado que representa en el largometraje, consiste en lo que Pécaut denominó como la característica dominante durante el Frente Nacional y los años que le sucedieron,

lo que en sus términos sería la obsesión por la subversión²⁰⁸, por encima de los demás problemas políticos y sociales que aquejaban al país en ese entonces.

Esto es algo que puede darse por sentado una vez se escucha la transmisión radial, mencionada con anterioridad, pasados los primeros minutos del largometraje, ahora debe observarse cómo es que las fuerzas militares asumen esta postura y crean un enemigo invisible que justifica su presencia y necesidad de reestablecer el orden y como consecuencia última, la transformación de la sociedad a la que arriban.

Bien, habiendo dado por sentado al principio de este análisis que el pueblo y su orden social se hallaba en equilibrio, sin presentar indicios de problemas de seguridad y orden, el ejército debe llegar a justificar su presencia en el pueblo, más allá de la ya obvia orden gubernamental de enviar alcaldes militares a controlar los brotes de violencia. El mecanismo por el cual buscan legitimarse como autoridad en el pueblo, corresponde al señalamiento de un enemigo inexistente a ojos de los locales. Respecto a ello, el filósofo Carl Schmitt señala:

[...] Si hacemos pues uso de la vieja y aparentemente insoslayable distinción entre la guerra como acción y la guerra como Estado, en el caso de la primera, cuando hay una batalla o una operación militar, esto es, en la acción misma, en las hostilidades, el enemigo está tan inmediata y visiblemente presente como adversario (como lo que se enfrenta con uno), que no hace falta más que presuponerlo. Distinto es el caso de la guerra como Estado (status). Aquí existe un enemigo, incluso aunque hayan cesado las hostilidades abiertas y directas y las acciones bélicas.²⁰⁹

En este caso en concreto se ve cómo el ejército halla en el señalamiento arbitrario de la subversión y el comunismo, la razón que le da sustento a su presencia y actos posteriores, la secuencia 21 abre esta situación:

SECUENCIA - 21 - ALCALDIA. INT. DIA.

²⁰⁸PÉCAUT, Daniel. *Violencia y Política en Colombia*. p. 48

²⁰⁹SCHMITT, Carl. *El concepto de lo político*. Alianza Editorial, Madrid. 2009. p. 131

En la oficina de la alcaldía se encuentran Santiago, el juez, el nuevo Alcalde y el Barbero, que a la vez funge de personero.

SANTIAGO ...lo que yo no entiendo es por qué un Alcalde militar. Aquí no pasa nada... el único muerto que tuvimos el año pasado fue doña Clarisa Álvarez que tenía ciento dos años...

El Alcalde lo observa socarronamente.

ALCALDE Uno no sabe... la subversión se infiltra en todas partes. Aquí iba a pasar algo... y por eso estoy yo aquí.²¹⁰

Mientras que la secuencia 28 sirve de complemento para la sustentación de esta idea, en ella se observa cómo el nuevo alcalde militar, luego de asistir a la proyección de una película en el pueblo, ordena su confiscación y posterior detención del encargado del cine, al considerar por su cuenta que se trataba de material subversivo. La situación se desarrolla de la siguiente manera:

SECUENCIA — 28 — ALCALDIA. INT. NOCHE. Están el Alcalde y el Juez. Entra el cabo y se cuadra...

ALCALDE Me detiene al organizador y le decomisa el material subversivo... (Al Juez) Establezca la demanda por oficio... Incitación a la subversión y lo demás... usted ya sabe... (Se vuelve y da unos pasos, furioso). Comunistas hijuemadres, ya se metieron también en este pueblo... yo se los decía... con que en este pueblo no pasaba nada... cabrones inocentes...

El cabo se ha quedado mirándolo.

Se detiene y se enfrenta al cabo.

ALCALDE Y usted qué hace ahí parado... y no se ande con contemplaciones... Forme dos patrullas...²¹¹

En ese caso, se aprecia cómo el ejército se toma libremente las atribuciones para emitir juicios, encerrar y más adelante ejecutar, respecto a esta forma de proceder, Mauricio Archila expone:

Desde las movilizaciones de principios de los setenta, los militares manejaban con gran autonomía el orden público, hubiese estado de excepción o no. El abundante nombramiento de alcaldes militares en las zonas conflictivas fue una de sus

²¹⁰ SÁNCHEZ, Isabel (Comp.). *Óp. Cit.* p. 404

²¹¹ Ibid. p. 411-412

expresiones. También en este gobierno, a la utilización de los consejos verbales de guerra para juzgar a los civiles involucrados en las protestas le siguieron los allanamientos y otras limitaciones de las libertades individuales. Luego del Paro Cívico Nacional de 1977 el alto mando militar solicitó mayor libertad para castigar con mano dura los que, a su juicio, eran delitos contra el Estado, petición que se les concederá recién inaugurado el siguiente gobierno.²¹²

Por ahora, las acciones del ejército prácticamente no llevan al desorden en el pueblo, y las transformaciones –debido a la influencia del ejército– en las relaciones de los pobladores aún no son apreciables. Sin embargo, se debe entender ahora las razones de fondo por las que las fuerzas armadas proceden de tal manera y cómo esto va cambiando el pueblo progresivamente.

De acuerdo a la socióloga Vilma Liliana Franco, el principal argumento para la guerra contrainsurgente surge de la necesidad de crear un ambiente de seguridad, a partir de la combinación de actores tanto legales como ilegales, para anteponer la acción violenta al temor de cambio y desafío al poder establecido. En adición menciona, la política de seguridad gira en torno a la protección de tres bienes: Vida, libertad y propiedad; pues se teme que estos sean los objetivos de grupos subversivos mediante actos de secuestro, asesinato o destrucción de los bienes²¹³.

No obstante, bajo esta retórica, subyace la idea de que los movimientos subversivos, eliminen progresivamente el temor de las clases subalternas al poder político de la élite. De tal modo que la noción de seguridad acompaña también a aquella de preservar las relaciones de dominación de una élite frente a un grupo subalterno²¹⁴.

En ese sentido, se aprecia como el ejército dentro de la película, se posiciona al lado de figuras de poder en el pueblo, como lo son el juez, el párroco y un

²¹²ARCHILA NEIRA, Mauricio. Colombia 1975-2000: De crisis en crisis. Contexto. p. 17

²¹³FRANCO RESTREPO, Vilma Liliana. *Orden contrainsurgente y dominación*. Siglo del Hombre Editores, Bogotá. 2009.p .89

²¹⁴Ibid .147

hacendado de la zona con el que conserva especial relación a lo largo del largometraje. Sin embargo, lo más destacable aquí no solo es su relación con las figuras de poder que este reconoce, sino que desplaza de su posición a la figura de poder subalterna por excelencia, el personaje del Alcalde Santiago, quien es de los primeros en mostrar malestar, junto con las voces de las mujeres que no son escuchadas, por la política de represión y detenciones arbitrarias del nuevo alcalde.

Este desplazamiento no se queda en el plano del traspaso de poderes, sino que se representa mediante la captación de los espacios y relaciones del anterior alcalde (Santiago). Así, como ya se había mencionado, la cantina y la sala de billar que eran un espacio representativo del orden del pueblo, y frecuentado por el alcalde, ahora es ocupada por el nuevo alcalde militar y su tropa, mientras que Santiago, se va alejando de esta con el correr del tiempo. En el mismo sentido, se aprecia cómo el personaje va quedándose aislado, pues sus relaciones con otros pobladores van siendo socavadas por la influencia del nuevo alcalde, quien hace uso del mecanismo clientelar para asegurarse la lealtad de la población.



Fotograma 26 Teniente (nuevo alcalde) desplaza del poder a Santiago (exalcalde).



Fotograma 25 Alcalde militar junto a un hacendado y el juez, nuevas figuras de poder en el pueblo.

Conforme avanza el argumento, las detenciones preventivas y torturas no cesan, mientras en el pueblo se va creando una nueva clase dirigente amparada en el poder de los militares. Aquí la película denuncia sin tapujos lo que fue la política

de extorsión y desplazamiento, dado que muchos locales se van del pueblo luego de ser obligados a vender a precios irrisorios sus tierras, al hacendado de la zona, que en complicidad con los militares y el poder judicial (depositado en las manos del juez) usurpa la tierra de sus vecinos.

Ahora bien, dentro de la película las detenciones preventivas, de las que el anterior alcalde es víctima, y el temor por las ejecuciones extrajudiciales frenan momentáneamente el desequilibrio que se avecina. Sin embargo, el poder e influencia del ejército junto a otras figuras de poder, al engendrar una élite, que hasta el momento era desconocida para el pueblo, termina creando un desequilibrio en las relaciones, en tanto que, si bien existían las jerarquías en lo que respecta a los cargos públicos, socialmente nadie estaba por encima de nadie lo que, como consecuencia, acaba por generar roces hasta ahora inexistentes.



Fotograma 27 Detenciones preventivas a los hombres del pueblo.

Como se había mencionado anteriormente, la actitud irresponsable y obsesiva del ejército con la idea de la subversión, termina por degenerar en una situación de desorden público, siendo una enorme contradicción su presencia allí para, como ya se dijo, mantener el orden y la seguridad. La poca competencia del ejército en estos asuntos se ve reflejada prácticamente al final de la película, donde, a petición de un personaje (Pedro) se realiza un juego de fútbol, a lo que el alcalde

militar accede y sugiere la idea de jugar presos (subversión) contra el ejército (orden), en un intento de metáfora del personaje para demostrar la superioridad del orden público frente a la subversión y mantener la relación de dominación de una élite frente a una clase subalterna diezmada. Sin embargo, esta medida es en sí misma una analogía a la poca visión y seriedad con la que los problemas de orden el país se abordaron, pues la respuesta fue siempre equiparar a las guerrillas con la protesta y la movilización social abriendo paso a la represión armada.²¹⁵

En las últimas secuencias del largometraje, es cuando se da cabida al alzamiento y la pérdida del orden. Los detenidos, liderados por el alcalde aprovechan la distracción del juego para escapar y tomar las armas del ejército, no sin antes incendiar el pueblo y huir a las montañas.



Fotograma 29 Hombres escapan del aprisionamiento de los militares.



Fotograma 28 Hombres armados escapan de las fuerzas militares hacia las montañas.

Estas escenas sucesivas son reflejo intencional de la historia de violencia en Colombia, y en la visión del largometraje, una violencia creada desde arriba que acaba por engendrar al enemigo que hasta entonces había sido inexistente y que

²¹⁵MORENO MANCERA, José David. "Relaciones cívico-militares en Colombia: supremacía y control de los partidos políticos sobre la organización militar". En: *Revista científica General José María Córdova*. Enero-Junio, 2014. Vol. 12, No. 13. p. 333-352

se convirtió en producto de la violencia de los intereses particulares y de poder en la política.

5. CONCLUSIONES

A través del anterior análisis a las películas seleccionadas fue posible generar las siguientes conclusiones acerca del tratamiento que estas hacen sobre el periodo de la Violencia en Colombia. En los tres largometrajes es posible observar que, a pesar de que se encuentran puntos en común, los cuales se tratarán más adelante, se aborda la problemática del conflicto colombiano desde diferentes puntos o perspectivas, a saber, una lucha partidista, una lucha de clases, y una guerra contra la sociedad (Pécaut) que termina haciendo posible que esta se enfrente contra sí misma.

De las tres películas, se puede decir que cada una de ellas es auto concluyente, en otras palabras, cada una de ellas constituye una historia cerrada, que no necesita de una secuela o continuación para cerrar su argumento. Sin embargo, vistas en conjunto y cronológicamente (no basándose en su fecha de producción, sino en el periodo que evocan), *Cóndores no entierran todos los días* (1946-1953), *Canaguaro* (1948-1953)²¹⁶ y *El Día de las Mercedes* (1960-1975)²¹⁷, las tres películas forma una sola línea temporal desde la cual es posible acercarse a la Violencia en Colombia de mediados del siglo XX, sin que se pierda la particularidad del enfoque de cada largometraje.

Cóndores no entierran todos los días se aproxima en un principio a la violencia principalmente a través de una lucha bipartidista por el poder, no obstante se aleja de la idea maniquea de la rivalidad política entre las dos colectividades, cuando decide hacer eco de la manipulación clientelista de los partidos tradicionales para

²¹⁶ Se plantea esta fecha debido a que el largometraje (*Canaguaro*) la hace explícita en el desarrollo de su argumento.

²¹⁷ El periodo de 1960 a 1975 es de carácter tentativo, puesto que existe un vacío temporal en el argumento del filme, no obstante, por la situación expuesta en el mismo argumento, es posible emparejarla con los hechos de violencia política ocurridos durante el periodo del Frente Nacional y años posteriores.

asegurar el poder en las regiones. Esto lleva a sugerir que la película plantea la idea de una sociedad con dos subculturas políticas (Pécaut) que, no obstante conviven, hasta que es infiltrada por la influencia directa del bipartidismo y encuentra su punto de quiebre en el clientelismo y en la manipulación ideológica.

El uso de los colores en *Cóndores no entierran todos los días*, es necesario para resaltar, mediante las coloraciones oscuras, la opresión y el sentimiento de zozobra que deja la violencia a su paso; por otro lado, el contraste de los colores rojos y azul, ocasionalmente, deja entrever la rivalidad existente y la pertenencia a una subcultura política, así como se convierte en un indicador en la película de la prevalencia de un partido sobre otro.

Por otra parte, en el filme de *Canaguaro* se prefiere abordar la problemática a partir de la idea de la lucha de clases y del enfrentamiento entre el pueblo y el Estado, el cual se va afianzando y haciéndose más evidente conforme el argumento se acerca a su final. Pues, si bien los primeros momentos reflejan una actitud orientada hacia la obediencia a un partido por parte de los protagonistas (guerrilleros liberales), esta avanza hacia una identificación más ligada hacia sus condiciones como miembros pertenecientes a una clase, en este caso el campesinado; en ese momento se evidencia la ruptura con el modelo de la guerra exclusivamente partidista y se complejiza la confrontación armada, y salen a flote problemáticas sociales contribuyeron a avivar el fuego de la violencia que se extendería rápidamente.

En ese sentido, al mostrar la evolución de la guerrilla, *Canaguaro* se aproxima a ofrecer una síntesis de lo que fue la violencia y la guerra en los llanos orientales, a partir de la construcción de la guerrilla como un personaje colectivo. Es decir, conforme la guerra va evolucionando y recrudeciéndose, la guerrilla va transformando su función y visión de sí misma. Al principio de la película se muestra a una guerrilla formada como una necesidad contingente ante los ataques del gobierno conservador, para pasar más adelante a una guerrilla instrumento del

partido liberal en su cometido de combatir al gobierno, y finalmente terminar como una guerrilla más cercana al pueblo, al identificar sus preocupaciones y necesidades, que resultan ajenas a las intenciones iniciales del liberalismo.

Así, la forma en la que está montada la película, a través de los recuerdos continuos y vivencias del pasado como víctimas de los personajes protagonistas, y sus repercusiones en su presente, la película evidencia las preocupaciones de cada uno, sus necesidades y el cómo fue cambiando la guerrilla del llano progresivamente.

El día de las mercedes es particular en el sentido en el que parte de una idea diferente a las dos películas anteriores, pues se propone abordar el conflicto a partir de la demostración de una guerra abierta del Estado contra la sociedad y la posterior corrupción de esta en una sociedad inestable. Este punto de vista lo logra mediante el establecimiento de dos espacios cinematográficos diferentes. Por un lado, en los primeros minutos se encuentra el espacio del pueblo y el bar, donde el orden social se muestra equilibrado y ajeno a los problemas de seguridad. Mientras que el segundo espacio se crea con la llegada de los militares, quienes convierten el espacio en una zona de guerra y rencillas, atacando a la población y estableciendo un orden autoritario. El choque entre estos dos espacios es lo que va a determinar la confrontación que se da dentro del pueblo tras la llegada de las fuerzas armadas.

Ahora bien, respecto a la interpretación de los antagonismos y la construcción del enemigo que se ofrece en las tres películas, se puede concluir lo siguiente: *En Cóndores no entierran todos los días*, mediante la interacción de los personajes se da a entender que si bien existe un orden social, en donde la identificación con un partido político es apreciable, la convivencia no se ve alterada.

Además, más allá de la subcultura política, en el largometraje se da a entender que existen diversos puntos en común que unen a liberales y conservadores, en este caso, la película elige centrarse en la identificación religiosa. Sin embargo,

esta igualdad desde este punto de vista se rompe a partir de la manipulación del Partido Conservador, que mediante el uso recurrente de vocablos que le restan a los liberales su identidad como miembros de una sociedad creyente, influye en los miembros de sus filas animadversiones hacia sus contrapartes.

En el caso de *Canaguaro*, se parte de la concepción del conservadurismo necesariamente ligado al catolicismo, por lo que en la película se observa a los chulavitas, portando símbolos religiosos durante los ataques a pueblos liberales, pero estos símbolos religiosos también pueden encontrarse presentes en los espacios donde se encuentran liberales. De ahí que *Canaguaro* tenga una concepción similar a *Cóndores no entierran todos los días*, puesto que, mediante la identificación religiosa, se sugiere la idea de que el pueblo enfrentado constituye un grupo con bases en común más arraigadas y presentes que las filiaciones partidistas, el cual termina enfrentándose a sí mismo por intereses ajenos a su condición.

El día de las Mercedes vuelve a ser particular en su concepción del antagonismo en la violencia, pues se parte de la idea de un pueblo apolítico sin enemigos reconocidos y sin conflictos internos que justifiquen una intervención. La noción de enemigo es llevada por el Estado, representado por las fuerzas militares, que convierten al pueblo en su enemigo, en aras de justificar su presencia. Más adelante, la idea de un enemigo va tomando forma, gracias al mismo accionar de las fuerzas armadas, que terminan engendrando posturas de oposición a sus intenciones, en otras palabras, acaba convirtiéndose en enemigo quien se muestre opuesto al nuevo orden establecido.

Las tres películas, lejos de evidenciar un Estado ausente, se centran en demostrar cómo la intervención desde arriba, termina alterando el equilibrio en el que convive la sociedad, corrompiéndola y llevándola a enfrentarse a sí misma en una guerra fratricida con el fin de alcanzar intereses políticos y económicos a costa del enfrentamiento. Así mismo, las tres producciones culminan su exposición con la

continuidad de la violencia, pues en las secuencias finales, lejos de acabar con la guerra, esta queda abierta a la posibilidad de continuar y diversificarse.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, Luisa Fernanda. Investigación sobre cine en Colombia: De aficionados a cibernautas. En: Cuadernos de Cine Colombiano, Cinemateca Distrital N.º 13. 2009.

AGUDELO RAMÍREZ, Martín. Cine y Conflicto armado en Colombia. UNAULA, Medellín. 2016.

ARCHILA NEIRA, Mauricio. Colombia 1975-2000: De crisis en crisis. Contexto. En: 25 años de luchas sociales en Colombia: 1975-2000. Bogotá: Helena Gardeazabal Garzón. 2002.

ARCHILA NEIRA, Mauricio. Idas y venidas, vueltas y revueltas: Protestas sociales en Colombia 1958-1990. ICANH, Bogotá. 2005.

AUMONT, Jacques, et al. Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Paidós, Buenos Aires. 2008.

BARBOSA ESTEPA, Reinaldo. Guadalupe y sus centauros. Cerec, Bogotá. 1992

BERGQUIST, Charles. Café y conflicto en Colombia, 1886-1910. La Guerra de los Mil Días: Sus antecedentes y consecuencias. Fondo Rotatorio de Publicaciones FAES, Medellín. 1981.

BURKE, Peter. Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico. Crítica, Barcelona. 2005.

CALSAMIGLIA, Helena, TUSÓN, Amparo. Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso. Ariel, Barcelona. 1999.

CASAS AGUILAR, Justo. La Violencia en los llanos orientales (Comando de los hermanos Bautista). Ecoe Ediciones, Bogotá, D.E. 1986.

CASTELLANOS V, Gonzalo. Cinematografía en Colombia: Tras las huellas de una industria. Icono Editorial, Bogotá. 2014.

ECO, Umberto. Construir al enemigo y otros escritos. Lumen, Bogotá. 2013

ESTRADA ÁLVAREZ, Jairo. Acumulación capitalista, dominación de clase y rebelión armada: Elementos para una interpretación histórica del conflicto social y armado. En: Comisión histórica del conflicto y sus víctimas.1 ed. Bogotá. 2015.

FABIO SÁNCHEZ, Fernando, GARCÍA MUÑOZ, Gerardo. La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana. Dirección de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F. 2010.

FERRO, Marc. "Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine". En: Film-Historia, Vol. I, No.1 (1991).

FERRO, Marc. El cine, una visión de la Historia. Akal, Madrid. 2008.

FERRO, Marc. Historia contemporánea y Cine. Editorial Ariel S.A., Barcelona. 1995.

FRANCO RESTREPO, Vilma Liliana. Orden contrainsurgente y dominación. Siglo del Hombre Editores, Bogotá. 2009.

GARCÍA, Martha Cecilia. "Luchas y movimientos cívicos en Colombia durante los ochenta y noventa, transformaciones y permanencias". En: Movimientos sociales, Estado y democracia en Colombia. 1 ed. Bogotá: Mauricio Archila, Mauricio Pardo. 2001.

GONZÁLEZ, Fernán. Poder y violencia en Colombia. Odecofi-Cinep, Bogotá. 2014.

GREEN, W. John. Gaitanismo, Liberalismo de izquierda y movilización popular. Fondo Editorial Universidad EAFIT; Banco de la República, Medellín. 2013.

GUILLÉN MARTÍNEZ, Fernando. El poder político en Colombia. Editorial Planeta Colombiana S.A., Bogotá. 2008.

GUZMAN CAMPOS, Germán (Mons.), FALS BORDA, Orlando, UMAÑA LUNA, Eduardo. La Violencia en Colombia: Estudio de un Proceso Social. Punta de Lanza, Bogotá. 1977.

JARAMILLO MARÍN, Jefferson. Pasados y presentes de la violencia en Colombia. Estudios sobre las comisiones de investigación (1958-2011). Editorial Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá. 2014.

KUZMANICH, Dunav. Canaguaro [película]. Alberto Jiménez Producciones. Colombia: 1981. 1DVD. 87 minutos. Color.

KUZMANICH, Dunav. El Día de las Mercedes [película]. Dunav Kuzmanich, Héctor Tabares Ortiz. Colombia: 1985. 1DVD 100 minutos. Color.

LÓPEZ DIÉZ, Juan Carlos. La década del terror (los años ochenta). [Citado 20, septiembre, 2018]. Disponible en: <http://www.eafit.edu.co/medios/eleafitense/105/Paginas/la-decada-del-terror.aspx>

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ángeles. El análisis cronológico-secuencial del documento fílmico. En: Documentación de las Ciencias de la Información. Universidad de Sevilla. 2003, No. 26. p. 261-294.

MARTÍNEZ GARCÍA, M. ^a Ángeles, GÓMEZ AGUILAR, Antonio. La imagen cinematográfica: Manual de análisis aplicado. Editorial Síntesis, Madrid. 2015.

MATEUS MORA, Angélica María. "Un cineasta chileno. Kuzmanich y el cine de la Violencia en Colombia". En: Revista CUHSO volumen 14 N°1. Universidad Católica de Temuco. 2007.

METZ, Christian. Lenguaje y Cine. Editorial Planeta, Barcelona. 1973.

MONTERTE, José Enrique, SELVA, Marta, SOLÀ, Anna. La representación cinematográfica de la historia. Akal, Madrid. 2001.

MORENO MANCERA, José David. "Relaciones cívico-militares en Colombia: supremacía y control de los partidos políticos sobre la organización militar". En: Revista científica General José María Córdova. Enero-Junio, 2014. Vol. 12, No. 13. p. 333-352.

NORDEN, Francisco. Cóndores no entierran todos los días [película]. Procinor LTDA. Colombia: 1984. 1DVD. 90 minutos. Color.

OSORIO ROJAS, Sara. *Aproximación a la construcción de la realidad violenta en el cine colombiano*. Trabajo de grado Comunicación social-audiovisual. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana. 2010.

OSORIO, Oswaldo. Historiografía del Cine Colombiano: La saga atrasada de un cine que camina lento. En: Cuadernos de Cine Colombiano, Cinemateca Distrital N.º 13. 2009.

OSPINA, Claudia. Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cine colombiano contemporáneo. Disertación doctoral. Lexington, University of Kentucky. 2010.

PÉCAUT, Daniel. Crónica de cuatro décadas de política colombiana. Editorial Norma S.A. Bogotá, 2006.

_____, _____. Crónica de dos décadas de política colombiana 1968-1988. Siglo veintiuno editores. Bogotá.

_____, _____. Orden y violencia: Colombia 1930-1953. Fondo Editorial Universidad EAFIT, Medellín. 2012.

_____, _____. Violencia y Política en Colombia: Elementos de reflexión. Hombre nuevo editores, Medellín. 2003.

PIZARRO, LEONGÓMEZ, Eduardo. "Elementos para una sociología de la guerrilla en Colombia". En: Análisis político, enero-abril, 1991, No. 12.

PLATA QUEZADA, William Elvis. El catolicismo liberal (o liberalismo católico) en Colombia decimonónica. En: Franciscanum, Julio-Diciembre , 2009, vol. 51 no. 152.

RODRÍGUEZ TRANCHE. Rafael. Del papel al plano. El proceso de la creación cinematográfica. Alianza Editorial S.A, Madrid. 2015.

ROLLINS, Peter C. Ideología y Retórica fílmica En: ROLLINS, Peter C (Comp.). Hollywood: El cine como fuente histórica, la cinematografía en el contexto social, político y cultural. Editorial Fraterna S.A, Buenos Aires. 1987.

RUEDA LAFFOND, José Carlos, CHICHARRO MERAYO, M.^a del Mar. La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico. Ámbitos. N° 11-12, 2004 (pp. 427-450)

SADOUL, Georges. Historia del cine mundial. Desde los orígenes. Siglo XIX Editores. 2004. p. 16 [Citado 16, agosto, 2018]. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=mphsR8dZagC&lpg=PP1&pg=PP1&output=embed>

SALAMANCA FIGUEROA, Helwar Hernando. Tradicionalismo, hispanismo y corporativismo. Una aproximación a las relaciones non sanctas entre religión y política en Colombia (1930-1952). Editorial Bonaventuriana, Bogotá. 2009.

SÁNCHEZ ÁNGEL, Ricardo. ¡Huelga! Luchas de la clase trabajadora en Colombia 1975-1981. Digiprint Editores E.U., Bogotá. 2009. p. 182-183.

SÁNCHEZ, Gonzalo, MEERTENS, Donny. Bandoleros, gamonales y campesinos: el caso de la violencia en Colombia. Ancora, Bogotá. 1984.

SÁNCHEZ, Gonzalo. Los días de la Revolución, Gaitanismo y el Nueve de abril en provincia. Centro cultural Jorge Eliécer Gaitán, Bogotá. 1983.

SÁNCHEZ, Isabel (Comp.) Cine de la Violencia. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.1987.

SCHMITT, Carl. El concepto de lo político. Alianza Editorial, Madrid. 2009. p. 131

SORLIN, Pierre. Cine e Historia: Una relación que hace falta repensar. En: CAMARERO, Gloria, DE LAS HERAS, Beatriz, DE CRUZ, Vanessa (eds.) Una ventana indiscreta: La Historia desde el cine. JC, Madrid. 2008.

SORLIN, Pierre. Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana. Fondo de cultura económica, México D.F. 1985.

SUÁREZ, Juana. Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia. Publidisa, Madrid. 2010.

TREJOS ROSERO, Luis. Comunismo y anticomunismo en Colombia durante los inicios de la Guerra Fría (1948-1966). Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Tiempo Histórico. N°3 85-103. Santiago de Chile. 2011. p. 94-96.

URIBE A., María Victoria. Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima 1948-1964. CONTROVERSIA, Bogotá. 1990.

VARELA MORA, Laura, ROMERO PICÓN, Yuri. Surcando amaneceres: Historia de los agrarios de Sumapaz y oriente del Tolima. Fondo Editorial UAN, Bogotá. 2007.

VÁSQUEZ CARRIZOSA, Alfredo. Historia Crítica del Frente Nacional. Foro Nacional por Colombia, Bogotá. 1992.

VÁZQUEZ CARRIZOSA, Alfredo. Betancur y la crisis nacional. Editorial Presencia, Bogotá. 1986.

VEGA CANTOR, Renán. Injerencia de los Estados Unidos, contrainsurgencia y terrorismo de Estado. En: Comisión histórica del conflicto y sus víctimas.1 ed. Bogotá. 2015.

VEGA CANTOR, Renán. La violencia durante el Frente Nacional (1958-1970). La percepción de los diplomáticos franceses. En: Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura. 2003. No. 30, p. 281-317.

VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando. Composición sociológica de la insurgencia llanera [Citado 20, septiembre, 2018]. Disponible en: <http://orlandovillanuevamartinez.blogspot.com/2011/08/composicion-sociologica-de-la.html>.

VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando. Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera, 1949-1957. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. 2012.

VILLEGAS, Andrés, ALARCÓN, Santiago. Historiografía del cine colombiano 1975-2015. En: HISTOReLo, vol 9, N.º 18 julio-diciembre. Universidad Nacional de Colombia, 2017.

WILLS, María Emma. Los tres nudos de la guerra colombiana. En: Comisión histórica del conflicto y sus víctimas.1 ed. Bogotá. 2015.

ZUBIAUR, Francisco Javier. Historia del cine y otros medios audiovisuales. Ediciones Universidad de Navarra, 2008.

ZULUAGA, Pedro Adrián. Cine colombiano: cánones y discursos dominantes. Cinemateca distrital, Bogotá. 2011.