

**Una mirada a la época de La Violencia en el cine colombiano: Liberales y conservadores en disputa por la dominación estatal**

**Estudiante: Sara Baena Cardona\***

**Modalidad: Monografía**

**Asesora: María Ochoa Sierra\*\***

**Medellín, julio de 2016**

**Título al que se aspira:**

**ANTROPÓLOGA**

---

\*Estudiante de Antropología, Universidad de Antioquia.\*\*Socióloga, Universidad de Antioquia- Magister en Ciencia Política, Universidad de los Andes- Coordinadora de Posgrados y Extensión del Instituto de Estudios Políticos de la Universidad de Antioquia y docente de cátedra en ciencia política de la misma universidad. - Miembro de la Corporación Pasolini Medellín- Investigadora del grupo cultura, violencia y territorio del Instituto de Estudios Regionales, Iner de la Universidad de Antioquia

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a todas las personas que participaron de este trabajo, a quienes me brindaron su tiempo y conocimiento para orientarme en el proceso: Elsa Blair Trujillo, Isabel Cristina Otálvaro Berrio, Carlos Augusto Giraldo, José Fernando Saldarriaga Montoya, William Fredy Pérez Toro, Carlos Cesar Arbeláez, José Martín Agudelo Ramírez, Juan Antonio Zornoza Bonilla, Simón Puerta Domínguez, Santiago Andrés Gómez Sánchez, y Duvan Alexis Londoño Villada. Todos sus aportes fueron muy valiosos. Aclaro que soy la única responsable de lo aquí escrito.

Este proyecto no hubiera sido posible sin la ayuda y experiencia de mi asesora María Ochoa Sierra, quién me escuchó y guió para concretar cada idea.

A mis padres y amigos que estuvieron involucrados de alguna forma, quienes fueron un gran apoyo. A los docentes de antropología por permitirme ver en el cine un mundo por explorar, y a los miembros del grupo de investigación Cultura, Violencia y Territorio del Iner, gracias por sus contribuciones a los primeros esbozos del trabajo.

## Índice

1. INTRODUCCIÓN.....	5
I. Planteamiento del problema.....	5
II. Objetivos.....	8
III. Marco teórico.....	8
IV. Metodología y campo.....	13
V. Presentación.....	14
2. DOS PARTIDOS TRADICIONALES.....	16
I. Liberales y conservadores: El país se viste de rojo y azul.....	16
II. El auge de La Violencia.....	18
III. El Bogotazo: Apocalipsis capitalino.....	20
IV. Golpe contra Laureano Gómez: El inicio de un gobierno militar.....	25
V. Caída de Rojas Pinilla.....	26
VI. Frente Nacional: El sueño del fin de la guerra.....	31
2.1 EL SÉPTIMO ARTE COLOMBIANO.....	33
I. El cine y la televisión llegan a Colombia.....	33
II. Cine sobre La Violencia.....	46
3. ÉPOCA DE LA VIOLENCIA A TRAVÉS DEL CINE NACIONAL.....	48
I. Antropología y cine.....	48
II. Directores.....	52
3.1 <i>CANAGUARO, CÓNDORES NO ENTIERRAN TODOS LOS DÍAS, Y CONFESIÓN A LAURA</i> .....	59
I. Violencia y dominación.....	66
II. Estado.....	70
III. Bandolerismo social.....	77

4. CONCLUSIONES.....	80
5. REFERENCIAS.....	85

# 1. INTRODUCCIÓN

## I. Planteamiento del problema

Durante 1948 y 1958 cada partido político concebía un Estado diferente e inserto en fuertes ideales, instaurados al interior de sus organizaciones y en cada una de sus facciones regionales, generando así choques entre las mismas corrientes ideológicas. Esa perspectiva con nociones políticas tan delimitadas y definidas, acarrea situaciones de desacuerdo e inconformidad y reacciones violentas; aquí la postura política de cada individuo, encarnada en el liberalismo y el conservadurismo, era fundamental para ubicarlo en una estructura de relaciones y caracterizaciones a partir de una visión excluyente entre lo propio y lo otro, es decir, la interpretación del Estado durante La Violencia era fragmentada e inserta en imaginarios en disputa, era un Estado dividido, impulsado por la falta de consenso político entre las partes (Tirado Mejía, 1984).

La disputa, que no hallaba un acuerdo entre partidos, fue un abrigo para la lucha de clases, los problemas que impulsaban el enfrentamiento político entre liberales y conservadores albergaban además de asuntos ideológicos sobre la concepción del Estado, enfrentamientos por la tierra y la desigualdad (Entrevista a William Fredy Pérez, marzo de 2015). Estos inconvenientes tomaron fuerza impidiendo que los gobiernos que llegaban al poder hallaran una manera de poner fin a las discordias, por el contrario, cada nuevo gobierno se topaba con un país cada vez más parcializado. Es hasta 1958 con la creación del Frente Nacional que los intentos de pacificación encuentran una opción con la alternancia en el poder de ambos partidos, lo que en todo caso significó una salida excluyente de terceras propuestas políticas.

Durante la cruenta lucha bipartidista, cada partido con el fin de convocar simpatizantes para sus corrientes, buscó los medios para difundir de forma masiva sus posturas y perspectivas. La prensa, como principal medio de comunicación, fue escenario de participación de la pugna entre partidos, algunos de ellos comenzaron a ser usados como un medio para desacreditar al opositor: El Espectador (1887), El Tiempo (1911), El Colombiano (1912), El Heraldo (1933), El Siglo (1936), El Universal (1948), El País (1950), La República (1954), y El Mundo (1979), entre otros, fueron lugar del enfrentamiento ideológico, pues algunos de sus directivos eran simpatizantes partidistas y se permitía de forma libre la publicación de comunicados, diatribas y correspondencias (Acosta, 2011).

Del mismo modo, la radio acaparó la atención de la población colombiana convirtiéndose en un medio masivo durante la época, llegando al territorio nacional bajo el liderazgo del último gobierno de la república conservadora<sup>1</sup>, el mandato de Miguel Abadía Méndez (1926-1930).

En cambio, la televisión y el cine no tuvieron un papel protagónico en el enfrentamiento partidista; llegaron a Colombia como medios de comunicación importantes pero no masivos (Acosta, 1998). La televisión arribó durante la dictadura de tintes populistas de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), y sus transmisiones eran reguladas con el objetivo de comunicar asuntos referentes a su gobierno, había una intención de exaltación nacional por este medio; el cine apareció en Colombia en 1897, su producción fue escasa debido al poco financiamiento y a la censura que evitaba que se crearan narraciones relacionadas con el enfrentamiento partidario. Resulta irónico que siendo el segundo medio de comunicación

---

<sup>1</sup> La noción *República conservadora* alude a un gobierno dirigido por un mandatario de la corriente conservadora. Miguel Abadía Méndez fue el último presidente de la hegemonía conservadora donde el partido liberal no participaba en la contienda electoral.

más antiguo en el territorio nacional, el cine no abordara las principales problemáticas de la época (la prensa llegaría en 1785, el cine en 1897, la radio en 1927, y la televisión en 1954) (Biblioteca Luis Ángel Arango, 2005) lo que permite afirmar que no necesariamente el cine era un medio para la construcción de nación en nuestro país a diferencia de lo sucedido en la Unión Soviética.

El interés del cine por retomar temas relacionados con la violencia y la guerra proliferó en la década de los 60, pero es en los 70, en sintonía con el cine latinoamericano, que centró su mirada en un cine menos comercial y más de autor, con el fin de plasmar situaciones políticas del país exaltando a la población marginal y la lucha por la equidad. Este hecho contrasta con la poca producción cinematográfica acerca de La Violencia, y es solo 30 años después del boom de la violencia política iniciada con el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán, que películas como *Canaguaro* (1981) y *Cóndores no entierran todos los días* (1983) representan el conflicto político de forma explícita, y el duelo entre partidos; y que producciones como *Confesión a Laura* (1991) incorpora las consecuencias del enfrentamiento entre rojos y azules en el ámbito de la vida privada de sus protagonistas<sup>2</sup>.

Por esto, estas tres películas se eligieron para analizar las representaciones de una época y la disputa por la dominación estatal en los proyectos de liberales y conservadores en La Violencia, recurriendo desde la antropología al cine, como proceso social y producto cultural.

---

<sup>2</sup> Rojos: Es el color distintivo del Partido Liberal, representa el amor, la fraternidad y la tolerancia, asociado al socialismo. Simbolizado con la letra L (Estatutos del Partido Liberal, 2010). Azules: Es el color distintivo del Partido Conservador, relacionado con la derecha (Estatutos del Partido Conservador, 2010).

## **II. Objetivos**

### Objetivo general

- Comprender las representaciones de la disputa por la dominación estatal en los proyectos de liberales y conservadores en La Violencia en tres producciones de cine colombiano: *Confesión a Laura* (1991) de Jaime Osorio, *Cóndores no entierran todos los días* (1983) de Francisco Norden, y *Canaguaro* (1981) de Dunav Kuzmanich.

### Objetivos específicos

- Identificar en *Canaguaro*, *Cóndores no entierran todos los días*, y *Confesión a Laura*, los proyectos de Estado de liberales y conservadores.
- Indagar a través de las películas, la realidad cultural, política y social de La Violencia.
- Identificar qué aportan dichas películas en la mirada del acontecimiento de La Violencia.

## **III. Marco teórico**

Algunas influencias teóricas interdisciplinarias (desde la antropología, sociología, ciencia política, derecho, e historia) fueron fundamentales para indagar a través del contexto de La Violencia, haciendo posible identificar elementos, acontecimientos y actores importantes en torno a los procesos políticos y sociales de la época. El cine como fenómeno social permitió relacionar estas características con la cotidianidad; si bien es cine de ficción, sus historias

representan los procesos de tres lugares del país a lo largo del enfrentamiento entre partidos.

La inquietud por la nación guió la investigación hacia el concepto de Benedict Anderson (1993) por su interés en comprenderla como artefacto o producto cultural, nacido a finales del siglo XVIII como un modelo hegemónico de organización y control social. Anderson define la nación como una comunidad política que se imagina limitada y soberana. Es una comunidad política porque a pesar de las desigualdades que existen en todo grupo social, ésta siempre se concibe como una comunión horizontal; es imaginada, porque aunque los miembros de las naciones no se conocen entre ellos, albergan en su mente una imagen de unidad; es limitada porque ninguna nación pretenderá que toda la humanidad se le una; y es soberana, es decir, autónoma. Complementando esta postura, María Teresa Uribe (2001) incluye el papel de los sistemas simbólicos (la ley e identidades políticas) como medios que forjan el sentido de unidad y permiten un tipo de dominación legítima en un territorio nacional. Para Uribe, la nación también abarca los actores sociales que se van formando en contextos de mezclas culturales regionales, determinaciones económicas, y proyectos políticos.

Para pensar el Estado en cada una de las producciones, se recurrió al concepto clásico de Max Weber (1984) entendido como un área territorialmente marcada en la que existe la presencia de unas instituciones que emanan autoridad del centro a la superficie, autoridad complementada por un monopolio de violencia legítima. Michael Mann (1997) se enfoca en profundizar el estudio del Estado a través del análisis de los poderes que lo sostienen, que en sus más altos niveles serán las élites estatales y categoriza: 1) El *poder despótico*, como poder de la élite para efectuar acciones sin negociaciones institucionales o civiles, y

2) El *poder infraestructural*, característico de las democracias capitalistas actuales, como la capacidad que tiene un Estado para implantarse en la sociedad civil y ejecutar las decisiones políticas de un país.

Weber plantea tres fuentes de legitimación del poder: 1) Legitimación del poder tradicional: Se basa en la tradición de un grupo donde hay procesos hereditarios de poder, 2) Legitimación del poder carismática: se funda en los atributos individuales de un líder particular. 3) Legitimación del poder legal-racional: Esta legitimación se presenta en las democracias representativas, donde los procesos electorales de los candidatos a través de las urnas se establecen como la forma más justa de gobernar un pueblo, porque son las personas quienes eligen. El que manda es porque lo dicta la ley (Weber, 1984). Esta postura se retomó para identificar en los filmes la presencia de la *legitimación del poder tradicional y carismático* en las hegemonías del liberalismo y conservatismo, y para identificar el poder de movilización que lograron los personajes de Gaitán y Canaguaro.

La postura clásica de estos autores sobre el Estado es complementada por Ingrid Bolívar (2003) al plantear que éste es una forma de vinculación social que implica la articulación de grupos sociales y territorios, en diferentes períodos. Para Bolívar, la formación del Estado colombiano implica procesos de integración territorial y social, en los que la violencia participa como un medio de presión o rechazo a un tipo determinado de “incorporación política” (Bolívar, 2003, p. 25). Esto se identifica en las películas a través del enfrentamiento por el dominio del territorio llanero entre bandoleros y chulavitas en *Canaguaro*, en *Cóndores no entierran todos los días* por medio de los pájaros quienes asesinan a liberales para dominar Tuluá, y en *Confesión a Laura* con el enfrentamiento

bipartidista del 9 de abril, en el que unos rechazan el asesinato de Gaitán y otros se oponen al gobierno regente.

Existe una relación entre la violencia y la dominación que se estudia en el papel que el Estado caracteriza en las películas, como un actor de represión y terror. Por esto se retomaron las posturas de Max Weber (1984) y Antonio Gramsci (1984) quienes convergen al relacionar la pérdida del consenso político, con el aumento de la violencia como herramienta de dominación para establecer una hegemonía política en el poder. Y la postura de Ingrid Bolívar (2003) para pensar en esas luchas incesantes entre partidos como una modalidad del dominio político para lograr cierta centralidad. Estas luchas las veremos no como actores disolutivos del Estado, sino como medios para el funcionamiento del mismo.

Existen también formas de resistencia al Estado, en disputa por la dominación y consolidación de diferentes proyectos políticos en guerrillas organizadas o en cuadrillas de bandoleros. El estudio de Eric Hobsbawm (1976) destaca el bandolerismo social como forma de protesta organizada con tres clasificaciones: *Cangaceiro*, *Haiduk* y *Robin Hood*. La figura del bandolero Haiduk, será analizada en una de las películas, *Canaguaro*, en la que el protagonista y su cuadrilla son representados como individuos que se enfrentan en luchas armadas contra los chulavitas. Cabe aclarar que en *Confesión a Laura* y en *Cóndores no entierran todos los días*, advertimos los individuos que se resisten en contra de un régimen pero no se visualiza claramente la figura del bandolero, sin embargo, en las dos películas se identifican las dinámicas del contexto social y político que impulsaron el surgimiento de este fenómeno social.

Por último, Elisenda Ardèvol (1998) y sus aproximaciones de los estudios de los medios audiovisuales en relación con la antropología, fue importante para orientar el análisis de las películas. Para Ardèvol existen tres grandes grupos teóricos que integran lo audiovisual y la antropología: El primero los considera instrumentos metodológicos de la etnografía, de forma que son usados para estudiar fenómenos culturales y sociales a partir de teorías antropológicas. El segundo se centra en lo audiovisual como objeto de estudio de la antropología, y su interés se enfoca en desarrollar teorías que expliquen cómo estos medios son productos sociales y culturales. El tercer grupo analiza a los medios audiovisuales como un modo de representación que está sujeto a un control político, económico e ideológico, por parte de los realizadores, financiadores y contextos.

Este proyecto se encaminará a través de la segunda aproximación, que permitirá pensar los filmes como productos culturales que dan cuenta de un momento político que marcó la historia nacional.

Ardèvol (1998), también propone tres puntos de partida interrelacionados y fundamentales para indagar en las películas como documentos de estudio: 1) Como modo de representación, 2) Como medio de comunicación del conocimiento, y 3) Como instrumento metodológico en la investigación. El primero se enfoca en la utilización de la imagen como texto, como dato sobre una cultura, aquí la imagen captada no solo nos da información del individuo que la captura, sino del propio mirar del individuo a través del encuadre y selección de la toma. El segundo surge de la reflexión del uso de la imagen en los medios de comunicación, como puentes que intervienen en la creación de identidades colectivas. El tercero habla del complemento que pueden realizar los medios audiovisuales al trabajo de campo del investigador, proporcionando otras miradas de lo que se está estudiando.

Aquí nos guiaremos por el cine como modo de representación, por ser la imagen para la antropología un objeto teórico de estudio y a la vez, producto de la actividad social y cultural, de interés antropológico.

#### **IV. Metodología y campo**

El análisis de las películas se realizó teniendo en cuenta la observación minuciosa que propone la etnografía, retomando a Rosana Guber (2001) en su argumento sobre las imágenes como medios que hablan por sí solos y permiten comprender a profundidad lo que se investiga. Si bien, no era posible la relación con las personas involucradas en las historias, sí se observaron con detenimiento y cuidado las particularidades de cada producción, en contraste con los conocimientos de expertos; con el fin de comprender las dinámicas sociales y políticas del período de La Violencia.

De esta forma, las películas se asumieron como modo de representación ubicando a la película como texto, en el que la utilización de códigos fílmicos, como el enfoque, el encuadre, el estilo de la narración, la estructura de la película, los personajes y acontecimientos retratados, permiten identificar aspectos profundos de un grupo humano (Ardèvol, 1998).

A su vez, se emplearon técnicas de generación de información cualitativas como entrevistas a través de una búsqueda interdisciplinaria con expertos involucrados en el ámbito de estudio y archivo de prensa, pesquisa documental y observación a las películas objeto de estudio. El uso de diversas fuentes para comprender una dimensión del fenómeno de La Violencia, se encaminó por los planteamientos de Edgar Morín (1990) sobre la incertidumbre y la complejidad, que implican estar atentos a los fenómenos cambiantes de

la humanidad porque no existe certeza ni conocimiento total. Las diversas miradas en una investigación fortalecen la indagación.

Las entrevistas a expertos y las visitas a los archivos se realizaron en el primer y segundo semestre del año 2015. Se decidió entrevistar únicamente a once expertos debido a sus acercamientos y conocimientos acerca del contexto, factores, agentes y medios, del enfrentamiento entre partidos y del relato cinematográfico; los entrevistados comprendieron las áreas de la Antropología, Sociología, Derecho, Ciencia política, Comunicación Social, y Cine. Se consultó el archivo virtual del periódico *El Tiempo*, y en la Universidad de Antioquia se indagó en los archivos de prensa (*Eco nacional*: 1949, *La Mañana*: 1947, *El Radio*. *Diario liberal de la mañana*: 1946, *El Telar*: 1947, *Tribuna liberal*: 1945, *Periódico Extra*: 1949, *Periódico Patria Nueva*: 1955-1957, *Periódico Clarín*: 1946- 1948- 1950, *El Tiempo*: 1948). Esta información fue central para complementar los datos obtenidos luego de observar las películas.

## **V. Presentación**

El primer capítulo, es un desarrollo del ambiente de La Violencia, y propone una cronología del arribo del cine y su evolución en el plano nacional. Es un aparte descriptivo con la intención de ubicar el período del que hablan las películas e identificar la relevancia del cine colombiano al narrar estas temáticas. El capítulo se divide en dos partes, la primera se titula “Dos partidos tradicionales”. Aquí se toman cuatro momentos importantes de La Violencia con el fin de ver los procesos políticos y sociales que marcaron la confrontación entre liberales y conservadores: se enumeran los antecedentes del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, las consecuencias de su fallecimiento, los violentos enfrentamientos entre partidos

que tomaron fuerza en la capital y se describe el suceso del 9 de abril de 1948, teniendo en cuenta que este acontecimiento es el punto de quiebre en las historias de los filmes.<sup>3</sup> Se habla del gobierno de Laureano Gómez y sus altos y bajos, llevándonos al golpe de Estado que realiza el gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla con el propósito de poner fin a la violencia bipartidista.

El siguiente aparte narra la derrota de Rojas Pinilla en el poder, tras la decadencia de su popularidad por la censura que impone y su larga estancia administrando el país, disgustando a conservadores y liberales por temor a perder las posibilidades de gobernar. Finalmente, se habla de la intención de los dos partidos por llegar a un acuerdo de paz y de retomar el control con la firma del Frente Nacional, momento que se identifica como la consumación de la época de La Violencia.

La segunda parte “El séptimo arte colombiano” es un intento por describir la llegada de algunos medios de comunicación y la evolución del cine en el territorio colombiano. Resalta la iniciativa del cine por abordar temáticas de carácter social más que de pura entretenimiento, y hace alusión a las producciones que abordan el conflicto del período.

El último capítulo titulado “Época de La Violencia a través del cine nacional”, plantea a partir de una mirada teórica la observación de las películas seleccionadas en contraste con la información de archivo y entrevistas. Esta sección se divide en tres bloques. El primero se denomina “Antropología y cine”, para indicar la pertinencia de abordar el estudio de la época desde la mirada del cine; “Directores”, es el segundo y tiene la finalidad de presentar

---

<sup>3</sup> Algunos autores (Bolívar, 2003) han señalado que los enfrentamientos entre liberales y conservadores ya eran fuertes en otras regiones antes del acontecimiento que representa el asesinato de Gaitán. Sin embargo, en Bogotá, este hecho fue decisivo y se vuelve un hito de representación en la historia nacional que es resaltado en las tres películas.

a los directores de las producciones seleccionadas y un poco sobre el contexto de las regiones de las películas. El tercer y último bloque, traza el análisis minucioso de las películas a partir de tres elementos: violencia y dominación, Estado, y Bandolerismo social, fundamentales para pensar los objetivos planteados en el proyecto.

## **2. DOS PARTIDOS TRADICIONALES**

### **I. Liberales y Conservadores: El país se viste de rojo y azul**

A mediados del siglo XIX se estructuraron los partidos liberal y conservador en Colombia, representados por el color rojo los liberales, y el color azul los conservadores. En 1848 surgió el programa liberal de la mano de Ezequiel Rojas<sup>4</sup> y en 1849 el conservadurismo liderado por Mariano Ospina Rodríguez<sup>5</sup> y José Eusebio Caro.<sup>6</sup> Al concluir la guerra de independencia, liderada en gran parte por los sectores terratenientes y esclavistas del sur del país, y en su afán por imponerse en el control del Estado, crearon una alianza en la que el sector terrateniente conservara su estado actual y el sector comerciante conservara sus espacios de libre comercio (Tirado Mejía, 1984). Este proyecto para gobernar fue inestable y el acuerdo entre partes sirvió sólo como un placebo temporal.

Mientras el comercio se extendía alrededor del mundo, los comerciantes liberales se posicionaron como un poderoso grupo que influenciaba las decisiones políticas. Tras el surgimiento del libre cambio, liderado por Inglaterra, los grupos sociales de clase baja y media que habitaban en el territorio de la Nueva Granada (1811-1816) buscaron cambios en

---

<sup>4</sup> Político colombiano reconocido por fundar el partido liberal, participó en la noche septembrina contra Bolívar, en 1832 es elegido representante a la Cámara.

<sup>5</sup> Político, periodista y abogado colombiano, reconocido por haber fundado el Partido Conservador, y por gobernar durante la República de la Nueva Granada (1857-1861).

<sup>6</sup> Poeta y escritor colombiano (1817-1853), reconocido por ser el cofundador del Partido conservador.

las dinámicas del país con el fin de extender sus fronteras comerciales (Bermúdez, 1995). A los terratenientes, burócratas civiles, el clero, la milicia, y esclavistas, no les convenía este cambio por la diferencia de intereses económicos lo que desequilibraba la balanza que estaba a su favor en torno al dominio económico.

Los partidarios de conservar el estado de cosas fueron los conservadores, y los líderes del cambio fueron los liberales, quienes buscaban una transformación del Estado colonial que había privilegiado los intereses de los terratenientes. Para los liberales era necesario un cambio en la reglamentación particularista por leyes generales, establecer la tierra como mercancía de libre circulación, crear un Estado que permitiera comerciar suprimiendo los monopolios, eliminar las jerarquías entre los ciudadanos, sustituir el ejército de caudillos por una milicia de ciudadanos, e impartir una educación libre sin el dominio en la enseñanza por parte de la iglesia. Una nación de ciudadanos libres implicaba entonces cambios en la forma de contratación, pues los sujetos podían ejercer autonomía en los valores de venta de sus lotes, mercancía y demás, así como su mano de obra, que ya no era esclava sino obrera remunerada, modificando de esta forma las dinámicas igualitarias del monopolio del Estado colonial (Tirado Mejía, 1984).

Esta divergencia entre partidos obedeció también a una serie de procesos de legitimación de una clase en formación, que se vio enfrentada al poder y dominación de un territorio por parte de diversos grupos históricos arraigados y reconocidos por la sociedad. Según María Teresa Uribe (2001) el interés de esta clase en formación radicó en ideas económicas particulares, que impulsaron la división de liberales y conservadores, llevando su disputa a espacios gubernamentales y campos de batalla. Encontramos el factor económico como un

motor en el enfrentamiento entre partidos y un aspecto que incentivó las confrontaciones por más de una década (1946-1966).

## **II. El auge de La Violencia**

En la década de 1948 a 1958 sucedieron cuatro acontecimientos trascendentales, marcando las identidades políticas de los colombianos y operando como un antes y un después en la memoria nacional: 1) El 9 de abril de 1948 tras el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, que representaba una facción popular del partido y el ascenso de una tercera vía dentro del liberalismo oficial, 2) El 13 de junio de 1953, cuando se lleva a cabo el golpe militar contra Laureano Gómez, protagonizado por Rojas Pinilla, 3) El 10 de mayo de 1957 fecha de la caída de Rojas Pinilla, y 4) El último momento, liderado por la creación del Frente Nacional como un pacto de élites conservadoras y liberales para recuperar el poder que se vio amenazado por el gobierno de Rojas Pinilla, que pese a su condición de dictador, tenía amplia acogida en algunos sectores de la población.

Un mes antes del asesinato de Gaitán Bogotá fue elegida como sede de la IX Conferencia Internacional Americana, se discutió la creación de la OEA (Organización de Estados Americanos), la expedición de la Carta de la Organización de Estados Americanos, la Carta de Garantías Sociales<sup>7</sup>, y el Pacto de Bogotá<sup>8</sup>, debatiendo a su vez asuntos relacionados con la penetración comunista en Latinoamérica (Bermudez, 1995).

---

<sup>7</sup> Se crea con el fin de establecer derechos sociales y garantías de los trabajadores.

<sup>8</sup> También conocido como Tratado Americano de Soluciones Pacíficas, creado en Bogotá el 30 de abril de 1948 por la mayoría de países Americanos reunidos en la IX Conferencia Panamericana, fue un tratado internacional con el objetivo de imponer una obligación general a los signatarios para resolver sus conflictos a través de medios pacíficos (Pérez, 1989).

La delegación nombrada para hacer parte de la Conferencia estuvo conformada por doce embajadores, seis por cada uno de los partidos: por el conservatismo Laureano Gómez, Roberto Urdaneta, Eduardo Zuleta Ángel, Guillermo León Valencia, Silvio Villegas y Augusto Ramírez Moreno; y por el liberalismo Darío Echandía, Carlos Lozano y Lozano, Luis López Mesa, Jorge Soto del Corral, Antonio Rocha, y Carlos Lleras Restrepo, excluyendo al líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, lo que generó una serie de inconformidades y escrúpulos de aceptación en algunos delegados del liberalismo (Bermudez, 1995).

Durante la Conferencia, el mundo se encontraba inmerso en la Guerra Fría, disputas políticas entre el bloque occidental y el socialista que inevitablemente afectaban el desarrollo de este encuentro de países americanos; el Comunismo internacional y los liberales inconformes con el gobierno nacional de aquel momento, se aliaron para burlar el evento (Bermudez, 1995). Las alianzas entre líderes comunistas extranjeros y comunistas colombianos, y por intermedio de éstos con algunos simpatizantes gaitanistas, conformaron un grupo opositor de acción eficaz.

El primer ataque público sucedió el 18 de marzo de 1948 en Bogotá –víspera a la Conferencia– apedrearon el auto en el que se movilizaba el embajador de Ecuador Vittesi Lafronte, primer diplomático en sumarse como delegado a la Conferencia Panamericana; dicho ataque seguido de una manifestación gaitanista en protesta contra el imperialismo simbolizado por la asamblea internacional, provocó una falla eléctrica y el paro del servicio del tranvía (Perea, 2001).

La Conferencia Panamericana y el régimen del gobierno regente, ocasionó finalmente que la agitación del país llegara a su clímax en los primeros meses de 1948, explotando luego

en una guerra bipartidista prolongada y acentuada, como resultado del asesinato de Gaitán y de los anhelos depositados en su proyecto político. Este fue el primer momento de agitación pública de La Violencia que se dio a conocer en el panorama internacional, los problemas que se fortalecían al interior de cada partido estaban trascendiendo y se volvían cada vez menos controlables. La unificación del comunismo internacional con algunos liberales y gaitanistas para impedir el desarrollo del evento, fue definitivo para dar cuenta de las discordias innegociables entre el conservatismo y el liberalismo, usando los atentados contra el espacio público de Bogotá y los visitantes extranjeros, como incentivos para la disputa.

Es necesario aclarar que la época de La Violencia no se limitó a la violencia política, al contrario, ésta generó múltiples violencias alrededor del país, poniendo en evidencia la capacidad de la población para atentar contra sus semejantes, motivadas por el odio y la venganza (Blair, 2002).

### **III. El Bogotazo: Apocalipsis capitalino**

Antes de concluir sus estudios de Derecho, Jorge Eliécer Gaitán ya era un activo agitador político. Se unió en 1918 a la coalición que apoyaba la candidatura de Guillermo Valencia Castillo, y en 1922 respaldó la candidatura del liberal Benjamín Herrera, en las dos ocasiones los candidatos de Gaitán fueron derrotados, pero él adquirió una sólida imagen como buen expositor y orador. En 1927 se postuló a la Cámara para el partido liberal y salió electo, dos años después inició una investigación sobre la masacre de las bananeras, elevando al joven representante liberal en el plano de la política. En la década de los treinta se apartó del liberalismo y fundó la Unión de Izquierda Revolucionaria (UNIR),

movimiento que le permitió involucrarse en agitaciones sociales pero sin buenos resultados electorales, por ello retornó a las filas liberales y fue nombrado Alcalde de Bogotá en el primer gobierno de Alfonso López. Fue Ministro de Educación de Eduardo Santos en 1941 y Senador de la República desde 1942. Con el lema de la restauración moral del país y en contra de las oligarquías, Gaitán aceptó en 1943 el Ministerio de Trabajo, realizando una buena gestión a favor de las clases trabajadoras (Santos Molano, 2006).

En 1945 inició su campaña presidencial, pero debido a la división del partido liberal fue imposible para los liberales tener un solo candidato a la presidencia, fue por esto que Gabriel Turbay Abunader y Jorge Eliécer Gaitán representaron al partido liberal y Mariano Ospina Pérez al partido conservador. Como resultado, el liberalismo perdió las elecciones y los conservadores asumieron el poder. En 1947 Gaitán fue elegido jefe del partido liberal. Los nuevos conservadores no estaban dispuestos a tolerar una segunda República liberal y el fascismo criollo desató la violencia poco después del triunfo de Ospina Pérez. Comenzaron a llegar desde diversas regiones del país informes aterradores y preocupantes de persecuciones hacia liberales “por parte de conservadores apoyados por la fuerza pública, instruida desde Bogotá y animada por párrocos” (Santos Molano, 2006, p. 12).

El 9 de abril de 1948 en horas de la mañana Jorge Eliecer Gaitán había llegado a su oficina ubicada en el cuarto piso del edificio Agustín Nieto en Bogotá, en compañía de Jorge Padilla, Pedro Eliseo Cruz, Anatolio Santos, Francisco Gaitán Pardo, Pascual Veccio, Alejandro Vallejo, y Plinio Mendoza Neira. Los amigos salieron de la oficina al mediodía para almorzar; tan pronto cruzaron las puertas del edificio, tres disparos en dirección a la ubicación donde se encontraba Gaitán acabaron con su vida (Bermudez, 1995, p. 25).

*Al salir, Mendoza tomó del brazo a Gaitán y se adelantaron hablando en voz baja. Cruz, Vallejo y yo avanzábamos por el zaguán, íbamos a unos tres metros de la puerta cuando sonó, inofensivo como un triquitraque, el primer disparo. Gaitán y Mendoza no estaban ya en el campo visual. Demoré varios segundos en entender lo que pasaba, hasta que vi al agresor (Juan Roa Sierra<sup>9</sup>). Era una frágil y desgarbada figura. Tenía la mano izquierda contra el marco del portón y con la derecha disparaba un revolver. Su edad fisaría en los veinticinco años y era de expresión popular (...). Cuando segundos más tarde volamos a la calle, el crimen ya estaba consumado, Gaitán yacía de espaldas, los ojos inmóviles, y un leve hilo de sangre en la comisura de los labios. El sombrero sobre el andén (Reportaje en “El Tiempo”, abril 8 de 1973, Lecturas dominicales, p. 8)*



(Periódico *El Tiempo*, abril 22 de 1973, Lecturas dominicales, p.2)

<sup>9</sup> Juan Roa Sierra fue el presunto asesino del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948. Fue linchado por la muchedumbre momentos después del asesinato, lo que dio lugar al episodio conocido como El Bogotazo. La participación de Roa aún es dudosa, ya que hay muchas versiones de los hechos y no pudieron ser esclarecidas, uno de los testimonios es del escritor Gabriel García Márquez, quien presenció el suceso, él en su biografía señala que varios testigos dicen haber visto tres sujetos responsables de dispararle a Gaitán, dos de ellos se dispersaron en la multitud y Roa fue quien paso como responsable del hecho, mientras un señor muy elegante incitaba a la multitud para apresar a Roa, quien luego sube a un auto lujoso y se marcha (Bermudez,1995, p.68).



(Periódico *El Tiempo*, enero 30 de 1961, Lecturas dominicales, p.5)



(Periódico *El Tiempo*, marzo 28 de 1978, Lecturas dominicales, p.3)

Habiendo ocurrido el atentado contra Jorge Eliécer Gaitán, los radioperiódicos meridianos divulgaron la trágica noticia. Uno de los informativos que tenía mayor sintonía en aquella época era el programa radial *Últimas Noticias* de Rómulo Guzmán. En segundos el radioperiódico informó la historia: que el doctor Gaitán había sido asesinado por un agente de la policía. Diferentes medios de comunicación dieron su versión de los hechos,

turnándose los micrófonos entre liberales y conservadores, los primeros incitando al pueblo a la violencia y los segundos a defenderse (Bermudez, 1995, p. 50).

Para que se masificara el desconcierto, fueron añadidos los boletines informativos de último instante, quienes declaraban que en los faroles de la plaza de Bolívar pendían los cadáveres de los jefes conservadores Laureano Gómez, Guillermo León Valencia, y José Antonio Montalvo, anunciando que pronto sería izado el del Presidente de la República Mariano Ospina Pérez (Perea, 2001).

En consonancia con los hostigamientos entre partidos luego del asesinato del líder liberal, una serie de enfrentamientos se llevaron a cabo en la ciudad de Bogotá, los simpatizantes llevaron la riña verbal, incitada por los líderes políticos, a un duelo físico y brutal, conocido como *El Bogotazo*. La turba de manifestantes que rechazaba el suceso, fue respaldada por miembros de la policía, lo que sirvió como apoyo para el apoderamiento de la ciudad; se inició una descomunal orgía de robo, fuego y sangre, destruyendo el espacio público, incendiando el edificio del periódico *El Siglo*, la Universidad Javeriana femenina, la Procuraduría General, los conventos de las Hermanas Dominicas de Santa Inés, el Ministerio de Justicia, La Gobernación, y la residencia de Laureano Gómez en Fontibón (Bermudez, 1995).

Al día siguiente del trágico escenario los cadáveres que se encontraban en las calles fueron recogidos y llevados al Cementerio Central, familiares y amigos buscaban entre filas de muertos a sus allegados. Los difuntos sin doliente fueron sepultados en grandes fosas comunes (Perea, 2001).

*Los liberales perdieron la única esperanza que les quedaba. Gaitán fue la imagen del pueblo que se enfrentó sin temor a los políticos tradicionales (...) el adiós de Gaitán hizo que cientos de colombianos perdieran sus esperanzas en un futuro político por y para el pueblo. El país, hasta el hoy, no ha llegado a ser la gran nación que el caudillo soñó (Periódico El Espectador, 2013, sección Actualidad).*

#### **IV. Golpe contra Laureano Gómez: El inicio de un gobierno militar**

*Este gobierno se desarrolló en medio de las confrontaciones violentas, de la censura, de la represión estatal, de la resistencia campesina y liberal que llevó al país a una guerra civil, a un caos social y a una crisis gubernamental (Blair, 2002, p. 20).*

El conservador Laureano Gómez asumió la Presidencia de la República el 30 de agosto de 1950, año en el que los enfrentamientos entre partidos estaban tomando fuerza y el orden público estaba inestable. Anterior a su cargo presidencial, en 1917 creó una coalición con algunos liberales destacados como: Benjamín Herrera, Eduardo Santos, Nemesio Camacho, Tomás Eastman, y José Joaquín Villamizar; llamada *Coalición Progresista*, para defender la candidatura presidencial de Guillermo Valencia en oposición a Marco Fidel Suárez. Para combatir los vicios de las administraciones de su propio partido, realizó en 1930 un acuerdo con Alfonso López Pumarejo, Eduardo Santos y Luis Cano, quienes eran voceros del Partido liberal contra el régimen conservador (Perea, 2006).

Su polarizada postura frente a diversos temas políticos y sociales creó alrededor de Laureano una división de amores entre sus seguidores, y de odios en el partido liberal. Para

los liberales encarnó la maldad y bajezas del partido godó, y para los conservadores era la figura defensora de sus ideales (Perea, 2006)

Durante el gobierno de Laureano, sobresalió el nombre de Gustavo Rojas Pinilla como figura de autoridad en la milicia. Pinilla quien ya había ocupado el cargo de ministro de Correos y Telégrafos durante el gobierno de Mariano Ospina Pérez, fue nombrado por Laureano –y gracias también al orden de jerarquía en el escalafón militar– como comandante de las fuerzas militares de la República. Su figura ganó prestigio en la milicia y durante el tiempo de la hegemonía de la República liberal, tornándose importante en el panorama público, en solo 5 años pasó de ser un soldado sin notoriedad a jefe de Estado (Bermudez, 1995).

El 5 de noviembre de 1951 Laureano Gómez se retiró de su mandato por problemas médicos, designando a Roberto Urdaneta como Presidente. El 13 de junio de 1953, Gómez retornó a la presidencia, pero fue derrocado por Rojas Pinilla (Bermudez, 1995). El golpe de Estado de Rojas Pinilla fue predecible, debido a lo inestable que se encontraba la sociedad durante el gobierno de Gómez y Urdaneta, la violencia había aumentado y los intentos de pacificación resultaron en fracaso por las retaliaciones entre partidos (Blair, 2002).

## **V. Caída de Rojas Pinilla**

El régimen del general Gustavo Rojas Pinilla contó desde el mismo 13 de junio de 1953 con un amplio apoyo por parte de los ciudadanos que aspiraban a un cese del enfrentamiento armado bipartidista. En Rojas Pinilla el país vio una opción para el fin de la

guerra debido a que su gobierno militar sería el punto alternativo entre las estructuras políticas en disputa, el militar comenzó a representar una tercera vía política acogiendo a un gran número de seguidores cansados de las discordias en el poder de conservadores y liberales. Ese respaldo político al gobierno del general –nombrado por él mismo como “El Gobierno de las Fuerzas Armadas”– se mantuvo durante los dos primeros años. Tiempos gozosos para el partido liberal, y para las corrientes ospinistas<sup>10</sup> y Alzatista (seguidores del conservador Gilberto Alzate Avendaño) del partido conservador, que compartían el descontento por el gobierno de Laureano Gómez (Bermudez, 1995, p. 45).

Entre tanto el país vivía una transitoria normalidad, y los partidos políticos se habían reorganizado. La Dirección Liberal fue reintegrada por Darío Echandía, Luis López de Mesa, Carlos Arango Vélez, José Joaquín Castro Martínez, Antonio Rocha, Abelardo Forero Benavides, y Rafael Parga Cortés. La dirección Conservadora fue constituida por Gilberto Alzate Avendaño, Rafael Azuero, Miguel Jiménez López, Lucio Pabón Núñez, Francisco de Paula Pérez, Guillermo León Valencia, y José Gabriel de la Vega (Perea, 2006).

Sin embargo entre el 8 y 9 de junio de 1954 surgieron las primeras grietas para el régimen de Rojas Pinilla y su figura admirada. Sucedió cuando los estudiantes de varias universidades del país comenzaron a dar muestras de inconformidad con la militarización del Estado. El 8 de junio en horas de la tarde, las fuerzas de la policía y los estudiantes se enfrentaron luego de una procesión hacia el Cementerio Central, organizada por la Facultad

---

<sup>10</sup>Corriente Conservadora liderada por los principios ideológicos del conservador Mariano Ospina Pérez.

de Odontología de la Universidad Nacional, en homenaje al estudiante Juan Bravo, muerto en los sucesos del 8 de junio de 1929 <sup>11</sup> (Perea, 2001).

Durante el enfrentamiento entre estudiantes y policías, fue asesinado el estudiante de medicina Uriel Gutiérrez Restrepo, ocasionando una marcha posterior hasta el Palacio de Nariño en repudio a los acontecimientos, en esta marcha se enfrentaron policías y estudiantes, y murieron 9 estudiantes y 7 policías. A pesar de la gravedad de estos hechos, los medios de comunicación y los partidos políticos siguieron respaldando a Rojas Pinilla, justificando la conducta de la fuerza pública (Bermudez, 1995, p. 40). La única condena de la masacre fue hecha por Laureano Gómez desde su exilio en España:

*Con pasmo, con ira, con espanto creciente he ido conociendo las atroces noticias de los asesinatos de estudiantes en las calles de Bogotá. Los caracteres de la tragedia no dejan duda. Fue perversa la disposición que dio al ejército un cometido de vigilancia urbana, peculiar de la policía, con lo que previa y deliberadamente se excluyó el uso de métodos humanos y armas eficaces que hubieran evitado la matanza... (Gómez en Bermudez, 1995, p.166).*

Pese a la hostilidad de los sectores universitarios, durante 1954 el gobierno de Rojas Pinilla continuó dirigiendo al país. A partir de noviembre de 1955 el ex presidente Alberto Lleras Camargo decidió incorporarse a *El Espectador* como colaborador permanente y desde allí emprendió contra el régimen del militar. La presencia de Lleras Camargo en la palestra

---

<sup>11</sup> Entre el 8 y 9 de junio de 1929 se llevó a cabo en Colombia el primer asesinato de un estudiante, durante una manifestación en la ciudad de Bogotá contra la corrupción gubernamental en el manejo del Acueducto y del tranvía, denunciando también el autoritarismo estatal de Miguel Abadía Méndez, quien seis meses antes masacró a los obreros, campesinos y población de la zona bananera (Urabá), acontecimiento conocido como la huelga o matanza de las bananeras incentivado por la compañía United Fruit Company (Ministerio de educación, 2000).

pública y su actitud opositora demostraba que dentro del liberalismo se había producido un relevo de comando (Bermudez, 1995). La incorporación de Alberto Lleras en el panorama político y en el periodismo crítico, fue importante porque hasta ese momento el partido liberal respaldaba decididamente el gobierno de Rojas Pinilla.

Los medios de comunicación fueron otro asunto sensible en el gobierno de Rojas Pinilla, ya que a lo largo de su gobierno quiso controlar todos los medios, pero en 1956 algunos periódicos expresaron la inconformidad del control periodístico por el gobierno. Los periódicos liberales *El Tiempo* y *El Espectador* hicieron público su disgusto luego de ser obligados a publicar por 30 días en primera plana sin comentario alguno, una noticia sobre la muerte de dos periodistas en Pereira. Los dos diarios cambiaron sus nombres para circular con libre albedrío sin necesidad de verse ligados a las censuras gubernamentales. El 21 de febrero de 1956 *El Tiempo* cambió su nombre por el de *Intermedio* bajo la dirección de Enrique Santos Montejó, y el 20 de febrero de 1956 lo hizo *El Espectador* bajo el nombre de *El Independiente* con la dirección de Alberto Lleras Camargo (Bermudez, 1995). La ausencia de prensa libre fue suplida por el régimen del general Pinilla con tres diarios editados directamente por agentes de gobierno: *El Diario Oficial*, *La Paz*, y *Diario de Colombia* (Bermudez, 1995).

El carácter populistas de su gobierno que había adquirido credibilidad en la población cansada del bipartidismo de élite, la figura opositora latente de Lleras y los disgustos sobre la censura que ejercía Rojas Pinilla, fueron motores de la oposición contra el general; a esto se sumó que a pesar de que su gobierno prometiera elecciones libres, Rojas Pinilla prolongó su permanencia en el poder hasta 1958 a través de una Asamblea Nacional Constituyente compuesta en su mayoría por conservadores y miembros de su gabinete.

En 1957 el liberal Alberto Lleras Camargo en compañía del conservador Laureano Gómez, establecieron el pacto de Benidorm, llegando a un acuerdo con el objetivo de poner fin a la crisis política del país durante los años transcurridos del asesinato de Gaitán y del régimen de Rojas Pinilla (Perea, 2006). El 10 de mayo de 1957 Gustavo Rojas Pinilla finalmente abandonó el poder, entregando el gobierno a una Junta Militar<sup>12</sup>, el acontecimiento a pesar de vislumbrarse, tomó por sorpresa al país, dando origen a un pacto político de élites, llamado Frente Nacional:

*A las 3 de la mañana del 10 de mayo, cuando Rojas no tuvo otra salida que aceptar la entrega del poder, fue el teléfono el que sirvió para transmitir el nuevo júbilo. Debido a la hora y a la censura de la prensa, la noticia no se difundió por las emisoras, sino que los bogotanos despertaron a sus amigos con llamadas telefónicas y luego salieron a la calle, algunos todavía en pijama a celebrar. Ese amanecer sorprendió a los colombianos en plena actividad. Los gritos de la gente acompasados con el sonido rítmico de tres golpes de bocina de los automóviles proclamaban a los cuatro vientos la caída del general: “Li-ber-tad”, “Ro-jas no- se-ca-yó”. En realidad, hacía más de una semana que la noticia se venía anunciando (Revista Semana, junio de 1987, sección: nación).*

Rojas Pinilla luego de estar alejado del panorama político nacional, crea en 1961 el partido político (fundado como movimiento) Alianza Nacional Popular (ANAPO). Este partido participa por primera vez en las elecciones presidenciales de 1962, convirtiéndose en el

---

<sup>12</sup> La Junta Militar fue una creación del ex presidente Gustavo Rojas Pinilla. Esta organización rigió en Colombia entre el 10 de mayo de 1957 y el 7 de agosto de 1958, asumiendo el poder después de la renuncia a la presidencia del general Pinilla. Estaba conformada por cinco miembros provenientes del Ejército, la Armada, el Servicio de Inteligencia Colombiano, y la Policía Nacional. La Junta Militar permitió a los partidos Liberal y Conservador poner en práctica el pacto del Frente Nacional.

partido opositor del Frente Nacional junto con el Movimiento Revolucionario Liberal. Ocho años después el General se postuló para la presidencia de Colombia, las contiendas electorales de 1970 se debatieron entre el conservador Misael Pastrana Borrero por el Frente Nacional, Gustavo Rojas Pinilla como disidencia conservadora por la ANAPO, y Belisario Betancur y Evaristo Sourdís como disidencia conservadora. El candidato del Frente Nacional resultó victorioso con un pequeño margen de distancia entre Rojas Pinilla. Estas elecciones fueron empañadas por comentarios acusatorios de fraude en beneficio del candidato ganador. En 1973 un grupo de *anapistas* formaron el grupo guerrillero Movimiento 19 de abril (M-19) a raíz del fraude de las elecciones de 1970 (Báez Pimiento, 2004).

## **VI. Frente Nacional: El sueño del fin de la guerra**

En 1957 en la ciudad de Barcelona, España, se firmó el Pacto de Sitges entre los partidos liberal y conservador, suscrito por Laureano Gómez (conservador) y Alberto Lleras Camargo (liberal), como un acuerdo de pacificación entre partidos gerenciado por sus élites, antes del derrocamiento del general Gustavo Rojas Pinilla. Se estableció la necesidad de convocar un plebiscito para revalidar a través del pueblo los convenios del pacto, y para reformar la Constitución de Colombia. Para que pudiera llevarse a cabo, la población debía pronunciarse en el plebiscito acerca de la adopción de una reforma constitucional, donde se sugería: la alternancia en el poder de los partidos liberal y conservador por 16 años excluyendo del juego político a un tercero, la igualdad en la adopción de cargos públicos por éstos partidos, la confirmación del derecho de la mujer al sufragio, la asignación del 10% del presupuesto a la educación pública, y la delegación en el Congreso de la República de adelantar la reforma constitucional (Bermudez, 1995).

El plebiscito se convocó el 1 de diciembre de 1957 y las mujeres pudieron ejercer su derecho al voto por primera vez en la historia del país. La Junta Militar del Gobierno realizó las elecciones con candidatos del partido liberal y conservador, en las que ganó el partido liberal con Alberto Lleras Camargo para iniciar el Frente Nacional en 1958 (Perea, 2006).

En 1958 entró a regir oficialmente en Colombia el Frente Nacional, acuerdo político entre los partidos liberal y conservador, que establecía que el partido en el poder debía compartir con el otro partido el gabinete ministerial y las funciones del Estado. El poder de Colombia estuvo dividido por 12 años a través de esta estrategia, excluyendo a los demás movimientos políticos y sociales, y a la población civil del ejercicio de la democracia (Mesa, 2009).

Esta fue la estrategia de las élites dirigentes para recuperar el poder que se vio amenazado por el gobierno de Rojas Pinilla, esto se complementó con la popularidad que empezó a perder el dirigente debido a las acciones violentas llevadas a cabo en manifestaciones de estudiantes en contra del régimen absolutista y autoritario en la ciudad de Bogotá; y por la censura que comenzó a impartir a los principales medios de prensa del país. Por otro lado, esta estrategia de las élites se vio fortalecida por la necesidad de poner fin a la violencia política que cada vez era más incontrolable y cobraba centenares de muertos constantemente en diferentes regiones.

La clase dirigente que en un principio apoyó al General, comenzó a manifestar su malestar con respecto al gobierno del momento, ya los opositores no eran únicamente los

conservadores Laureanistas, sino todo un bloque de opositores gestado en el interior de cada partido (Mesa, 2009).

La hegemonía partidista comenzó a verse amenazada por la posibilidad de perder el poder a manos del gobierno de corte populista de Rojas Pinilla, quien cada vez prolongaba más su estancia en el poder. Esto hizo que se pensara en una opción para desplazar al General de la presidencia y neutralizar la amenaza revolucionara de grupos opositores, que de llevarse a cabo alejaría más a los partidos liberal y conservador de retomar el poder. La alternativa del Frente Nacional surgió por la intención de “forjar una alternativa política bipartidista que le diera garantías a los partidos y les retornara el control estatal” (Hartlyn, 1988, p. 79)

## **2.1 EL SÉPTIMO ARTE COLOMBIANO**

### **I. El cine y la televisión llegan a Colombia**

En los albores de La Violencia (1946) la televisión aún no llegaba a Colombia, fue hasta el 13 de junio de 1954 que el general Gustavo Rojas Pinilla como iniciativa de su gobierno, trajo la televisión al país. Rojas Pinilla encomendó a Fernando Gómez Agudelo, director de la Radio Difusora Nacional de ese entonces, para liderar las labores del proyecto y buscar los instrumentos necesarios para poner en marcha la transmisión. Debido a la fracturada geografía del país, Gómez Agudelo fue enviado a Alemania en busca de expertos, encontrando en la empresa Siemens los equipos adecuados. El dinero para invertir en la compra de dichos instrumentos fue proporcionado por el Ministerio de Hacienda, liderado por el ministro Carlos Villaveces (Biblioteca Luis Ángel Arango, 2005).

Las primeras pruebas televisivas se llevaron a cabo el primero de mayo de 1954. El 13 de mayo del mismo año, a raíz de la celebración de aniversario de gobernanza de Rojas Pinilla, se inauguró oficialmente la televisión en Colombia como un servicio prestado directamente por el Estado. Los primeros programas de entretenimiento fueron la obra “Tarde de Paul Vilar” y un programa animado por Álvaro Monroy Guzmán. Alberto Peñaranda y su esposa fundaron la primera programadora privada, *Punch*, luego nació *RTI* fundada por Fernando Gómez Agudelo, y al poco tiempo nacieron las empresas de publicidad *Atlas* y *MacCann*. (Biblioteca Luis Ángel Arango, 2005)

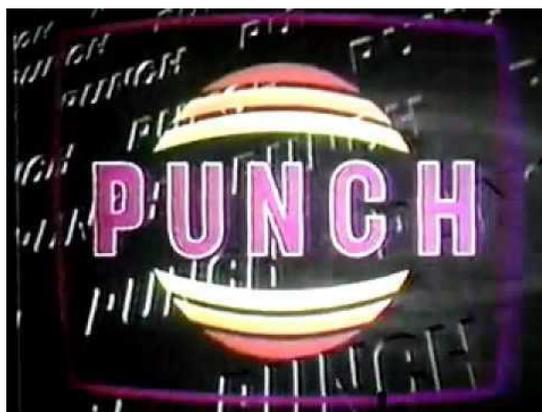


Imagen tomada del archivo Revista Semana: *Veinte hitos de la televisión colombiana en sus sesenta años*, publicación del 6 de diciembre de 2014.



Imagen tomada del archivo Revista Semana: *Veinte hitos de la televisión colombiana en sus sesenta años*, publicación del 6 de diciembre de 2014.

El cine, a diferencia de la televisión, llegó a Colombia mucho antes, en 1897, con el cinematógrafo. Se registró que la primera proyección pública de una película fue el 14 de abril de 1897 en el puerto de Colón de Panamá, perteneciente en aquella época al territorio colombiano; la función se realizó a través de un vitascopio de Edison que traía la compañía Universal de Variedades, liderada por el prestidigitador Balabrega (Moreno & Torres, 2004).

LA Compagnia Universal, a variety troupe arrived here yesterday per str. «Holstia» from Jamaica and will give their first Entertainment at 8 o'clock this evening at James & Coy's. building corner of Front and sixth streets. A feature of the programme will be Edison's Vitascope an instrument which has not before been introduced on the Isthmus.  
 Tickets can be obtained at the American Bazaar.

Fragmento del Periódico *The Colon Telegram*. Tomado de: fundación colombiana de patrimonio fílmico. Fotografía de: Juan José Escobar. Tratamiento digital: Juan Carlos Arango.

**Compañía de Variedades.** — Anoche dió su primera función la compañía con cuyo título encabezamos estas líneas. La concurrencia fué bastante numerosa, si se toma en consideración que la mayor parte de las familias pudientes de esta población se encuentran actualmente en sus paseos veraniegos de la Sabana, La Chorrera, etc., y a los recientes lutos que han afligido últimamente á nuestra sociedad.  
 Los trabajos de escamoteo ejecutados por el hábil señor Balabrega, fueron desempeñados con una limpieza y corrección admirables.

La Serpentina en sus diversas transfiguraciones, nada dejó que desear del público, quien aplaudió é hizo repetir tan difícil como complicado trabajo. Los juegos de tiro al blanco fueron admirables; con dificultad pueden encontrarse mejores tiradores en nuestra zona, que además de su seguridad reúnan diversidad de modos para probar su pulso y habilidad.  
 El trabajo del Vitascopio, aunque no fué del todo correcto, debido quizás á que los aparatos al principio no pueden funcionar con la debida precisión, nada dejaron que desear.  
 En resumen, la compañía es buena y nos proporcionará ratos de agradable solaz.  
 Para mañana se anuncia una nueva y variada función que satisfará los deseos del público.

El 20 de abril del mismo año, el periódico *Itismo* publica una noticia para dar cuenta del acontecimiento de días anteriores sobre el espectáculo de Balabrega. Tomado de: Fundación colombiana de patrimonio filmico. Fotografía de: Juan José Escobar. Tratamiento digital: Juan Carlos Arango.

Bucaramanga y Cartagena fueron testigos de la primera función de cine en nuestro territorio en agosto de 1897. En Bucaramanga el empresario venezolano Manuel Trujillo presentó títulos de la casa Edison, pero la exhibición fue suspendida porque la cinta de celuloide de las fotografías se rompió. Unos días después, el 22 de agosto, se enseñó la primera función en Cartagena, liderada por un empresario de la ciudad, a través de un vitascopio de Edison; la función transcurrió sin inconvenientes. Un mes después el empresario barranquillero de espectáculos, Ernesto Vieco presentó el cine por primera vez en Bogotá, el primero de septiembre de 1897 en el Teatro Municipal, con un catálogo de vistas de Lumière. Para el periódico el *Rayo X* la presentación fue aceptable considerando las circunstancias, debido a las fallas técnicas de la reproducción (Ospina, 2002).

**Vitascopio.**—La primera exhibición de este maravilloso invento de Edison tuvo lugar en la noche del último sábado ante una concurrencia numerosa, selecta y animada que había ido al teatro Peralta en busca de nuevas impresiones. Muchas familias ocupaban los palcos y gran número de caballeros llenaban casi totalmente la platea. En los palcos y en los cortos intervalos que lo permitía el foco eléctrico, interrumpido con frecuencia para el funcionamiento del aparato, distinguimos: Sra. Muris, traje amarillo cromo, adornos negros. Sra. de Hoffmann, lila claro. Sra. de Cogollos, fresa. Sra. de Cabrera, celeste claro. Sra. de Barreto, gris, adornos crema. Sra. de Carreño, gris oscuro. Sra. de Ogliastrí, plomo, adornos negros. Srita. María Uribe, chaqueta blanca, enaguas azul oscuro. Srita. Valencia, negro, adornos rojos. Srita. Puyana, chaqueta celeste y enaguas negras. Profusión por todas partes de colores, de cintas, de encajes y de bellos rostros y miradas centellantes envueltos en una atmósfera tibia y perfumada.

El cuadro que más llamó la atención fue el de las Sritas. Shalt en el precioso baile de *Las Palomitas*.

La serpentina fue muy aplaudida desde que comenzó, pero el Sr. Empresario tuvo que suspender su exhibición con gran pena para el público porque se reventó la cinta de celuloide donde están las fotografías.

La segunda función tuvo lugar con mayor concurrencia de señoras y caballeros. Hubo lleno completo y el público quedó más satisfecho.

Las inimitables Elena y Marta, con el andarío Carlos, llamaron mucho la atención. El martirio de Juana de Arco fue muy aplaudido.

En resumen, todo gustó muchísimo, pero el triunfo lo obtuvo la serpentina que entusiasmó al público. Hubo aclamaciones de entusiasmo y nutridos aplausos.

La banda se portó bien y reinó orden en ambas funciones.

El Vitascopio nos ha venido á proporcionar ratos de solaz y á probarnos hasta dónde pueden llegar la inteligencia, la ilustración y la tenacidad de un hombre.

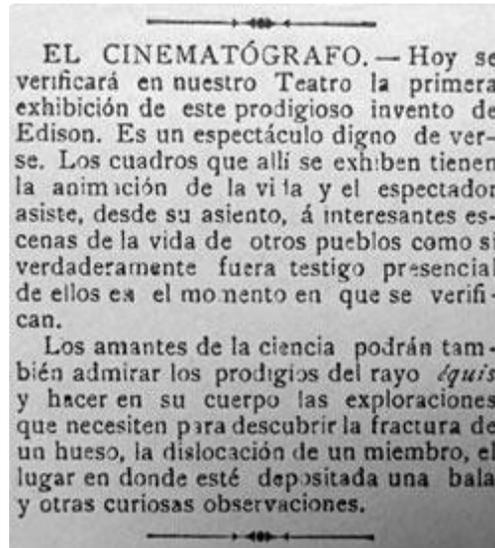
Obtenidas varias fotografías instantáneas sobre un rollo de cinta de celuloide trasparente que gira regularmente debido á un motor eléctrico, esta cinta, desarrollada como cualquiera placa fotográfica ordinaria, viene á servir después para el Vitascopio, girando con la misma velocidad, delante de un lente de gran poder que refleja las imágenes sobre un lienzo blanco siguiendo el mismo procedimiento de las linternas mágicas y valiéndose de un foco eléctrico de gran potencia.

El día en que este aparato se perfeccione y se combine sabiamente con el fonógrafo ampliado, tendremos una revolución en los teatros y desde América podremos conocer todas las maravillas del arte escénico de Europa.

Felicitemos al joven Empresario Sr. Trujillo y le deseamos muchos triunfos en sus correrías.

El sábado y domingo serán las últimas funciones. Aprovecharlas, señores!

El teatro Peralta de Bucaramanga el 21 de agosto de 1897, realiza la primera función de cine del territorio colombiano conocido como es ahora, el periódico *El norte* se encarga de registrarlo. Tomado de: Fundación colombiana de patrimonio fílmico. Fotografía de: Juan José Escobar. Tratamiento digital: Juan Carlos Arango.



El periódico *El porvenir* hace pública la noticia de la función de cine realizada en la ciudad de Cartagena el 22 de agosto de 1897. Tomado de: Fundación colombiana de patrimonio fílmico. Fotografía de: Juan José Escobar. Tratamiento digital: Juan Carlos Arango.

**DE AQUI Y ALLI**

CINEMATÓGRAFO

Aquel hombre Edison, para ganarse bien el apodo de *Brujo de Menlo Park* con que lo señalan, se ha dado á la tarea de divertirse con el asombro de la humanidad. Cuando el *Brujo* amañece de buen humor, ya se sabe que prepara alguna diablura para el mundo: saca de una de las gavetas de su cerebro unos alambres, un cilindro, unas placas metálicas, qué se yo cuantos otros utensilios, une esto con aquello, conecta la placa con el cilindro, el cilindro con los alambres, estos con una pila eléctrica, arregia todo esto en un cajoncito, y lo arroja por la ventana de su gabinete, apostrofando irreverentemente á la humanidad, así:

—; Tóma y diviértete, chiquilla!

Y la humanidad asombrada recoge con temblor aquello entre las manos, lo mira con pueril curiosidad, hurga con travesura infantil lo que encierra el cajoncito, aplica el oído, la vista, revuelve todo aquello, y luego, sorprendida, siegre, saltando en verdad como chiquilla, exclama:

—; Un teléfono!... Un fonógrafo!

Un.....

El último de estos juergates que hemos conocido es el *cinematógrafo*, es decir, algo como la *fotografía del movimiento*, una linterna mágica de las que conocimos en nuestra niñez, pero que nos presenta los objetos con todos sus movimientos, en todas sus actitudes, y, según se nos dice, ya existen aparatos que reproducen hasta los colores. Unase el cinematógrafo con el fonógrafo y aplíquense como luz los *rayos equis*, y tendremos que la humanidad con todo y su vanidad, y su hipocresía, y su envidia, podrá cargarse en uno de esos cajoncitos que trabaja el *Gran Brujo*, para exhibirla proyectada sobre un lienzo del Teatro Municipal de Bogotá!

El miércoles asistimos á la exhibición del cinematógrafo que trajo el señor Ernesto Vieco; y, aunque algo imperfecta la reproducción de los objetos, sea por falta de luz, por no colocarse ésta en el exacto foco, por imperfección del aparato ó por cualquiera otra causa, bien merece verse aquello, siquiera sea para darnos cuenta de lo que es el cinematógrafo, y también para que los que no conocemos mundo tengamos una leve enseñanza objetiva, por las vistas que se exhiben, de muchas cosas de que ni idea nos formamos, por ejemplo, el mar con sus olas que se precipitan unas en pos de otras, unas veces negras y

amenazantes, otras chispeantes y juguetonas, ni más ni menos que como las horas de nuestra existencia: una plaza ó *boulevard* de París, con su aturdidor movimiento de coches, ómnibus, bicicletas, piétones, y decimos *aturdidor* porque la imagen es tan viva que nos parece *oír con los ojos* la inmensa algarada de aquella multitud, lo mismo que el rugir de las olas en la vista del mar, y el ruido atronador de la locomotora que parece venirnos encima con su enorme cadena de carros, vista que fue quizá la que más nos agradó por la corrección y exactitud de su reproducción, pues se cree oír el pitazo de la caldera, y al ver las bocanadas de humo que lanza el Jefe de Estación nos provoca también encender nuestro cigarro.

Empero, creemos que esta exhibición es más apropiada para un salón que para un teatro. Los gritos y vocerío del miércoles en el Municipal no son una invitación á volver.

El empresario barranquillero Ernesto Vieco, el 1 de septiembre de 1897 en el Teatro Municipal de Bogotá, presenta por primera vez una proyección de cine en vitascopio, el periódico *El Rayo* X días después lo hace noticia. Tomado de: Fundación colombiana de patrimonio fílmico. Fotografía de: Juan José Escobar.

Tratamiento digital: Juan Carlos Arango.

El 29 de octubre de 1898 en la ciudad de Medellín, se exhibió el proyectoscopio de Edison y el periódico *El Espectador* se encargó de divulgar la noticia. Un año después el 16 de junio de 1899 en el Teatro Borrero, son expuestos los primeros vídeos grabados en Colombia (Ospina, 2002).

### EL PROYECTOSCOPIO DE EDISON

La última y más grande invención del Brujo de Menlo Park, conocida con el nombre de Proyectoscopio, ó Cinematógrafo proyector de Edison, es una máquina que lanza sobre un telón blanco fotografías de objetos en movimiento; y es, por lo tanto, el resultado más conspicuo del ingenio humano y la ciencia fotográfica.

En los Estados Unidos, el conocido inventor Thomas A. Edison, y en Francia, el famoso fotógrafo Lumière, han perfeccionado aparatos con que se obtiene este maravilloso resultado. Las fotografías son tomadas por la Cámara á razón de 45 por segundo, en tiras de celuloide de 50 hasta 500 pies de largo, que contienen de 900 á 1000 fotografías cada una. Cuando esta película se pone en el Proyectoscopio, y por medio de un mecanismo ingenioso se hacen pasar las fotografías por entre las lentes con la misma velocidad con que fueron tomadas por la cámara, reproducen todos los movimientos de los objetos fotografiados. Con ayuda de una luz poderosa y de estas lentes convenientemente dispuestas, se lanzan estas fotografías sobre el telón, del tamaño natural, de tal manera que al verlas, no se sabe si lo que se tiene delante es el retrato ó la escena ú objeto de que éste fue tomado.

De este modo pueden verse por medio de esta magnífica máquina caballos corriendo, carros eléctricos que suben y bajan por las calles, personas andando, trenes en movimiento y el humo que sale por las chimeneas de las locomotoras, escenas marítimas en que las olas

se estrellan contra las rocas de la orilla, bailes, y en una palabra, todo lo que puede fotografiarse se puede fielmente reproducir con ella.

Las exhibiciones dadas en las grandes ciudades de Europa y América han despertado en todas partes la admiración general. Tanto Edison como Lumière tienen en todo el mundo fotógrafos hábiles tomando vistas para sus máquinas, y muchas de ellas, á no dudarlo, serán de gran valor histórico para mostrar á las generaciones futuras lo que tuvo lugar en el pasado.

Los señores Wilson, Gaylord & Co., quienes pronto darán una exhibición proyectoscópica en el teatro de este lugar, cuentan con una gran variedad de las últimas vistas tomadas en ambos Continentes; entre otras, una serie de éstas tomadas en las últimas reales corridas de toros en Sevilla, que tuvieron lugar con el propósito de recoger fondos para los hospitales españoles en la guerra hispano-americana. En medio de la exhibición se expondrán muy bellas fotografías estereópticas tomadas asimismo en todas partes del mundo, y serán el complemento de esta exhibición instructiva y amena, que en todo estará á la altura del gusto de la alta Medellín.

La primera función tendrá lugar el martes 1º de Noviembre.

*El Espectador*, el 29 de octubre de 1898 anuncia una exhibición del proyectoscopio de Edison en la ciudad de Medellín. Tomado de: Fundación colombiana de patrimonio fílmico. Fotografía de: Juan José Escobar.

Tratamiento digital: Juan Carlos Arango.

PROYECTOSCOPIO

Este raro espectáculo que, más ó menos, se llamó *Cinematógrafo*, (1) en años pasados, fué el recreo de la velada del martes en el teatro Borrero. No cesa nuestra admiración por la naturalidad de los cuadros de movimiento: el *Tren expreso*, la *Plaza de Toros*, la *Cogida de caballos bravíos*, no pueden ser más reales: el que no haya estado en el Circo de toros, por ejemplo, puede asegurar que ha visto lo que allí se ve (de mejor, por supuesto), aunque no haya oído lo que allí se oye, que no es mucho perder, *mejorando lo presente*; queremos decir, que no nos referimos á la banda que toca en el Circo, porque ésta tocaba en la corrida eléctrica. Nos permitirá el empresario unas observaciones: Primera: que aumente un poco la intensidad del foco eléctrico; pues algunos cuadros quedaban muy pálidos: Segunda: que suprima las vistas de calles y edificios de Cali; pues parece que no han sido tomadas con *bastante arte*: la del puente, por ejemplo, ¿por qué no se tomó, de manera que se vieran las hermo-

(1) *Proyectoroscopia*: vista de proyecciones. *Cinematografía*: descripción de movimientos.

sas coibas?, y la de San Francisco, de manera que se vieran su frontis ó su interior? y Tercera: que las *leyendas*, como dice el público, se hagan por persona de voz más sonora. Tal vez no sabe el empresario que, en espectáculos análogos, hemos tenido aquí relatores de la talla de *Federico Jaramillo* y *Luciano Rivera y Garrido*, y la imaginación forzosamente compensa.

El diario *El Ferrocarril* reseña la proyección de las primeras imágenes colombianas el 16 de junio de 1899, en la ciudad de Cali en el Teatro Borrero. Tomado de: Fundación colombiana de patrimonio fílmico. Fotografía de: Juan José Escobar. Tratamiento digital: Juan Carlos Arango.

En los anteriores fragmentos de prensa vemos que las primeras funciones de cine fueron exitosas y de gran acogida como lo retrata el periódico *El Norte*: “la función tuvo lugar con mayor concurrencia de señoras y caballeros. Hubo lleno completo y el público quedó más satisfecho”. Encontramos también que desde sus inicios el cine no acaparó la atención de todo el público debido a que las proyecciones se presentaban en teatros que eran concurridos por una porción de la sociedad acaudalada, como el Teatro Borrero en Cali, y el Teatro Municipal de Bogotá conocido ahora como Teatro Jorge Eliécer Gaitán. Este limitante en la exposición del cine colombiano provocó que en un comienzo no fuera

masivo, reduciendo sus temáticas, proyectando imágenes y narrando historias europeas y norteamericanas. Es hasta 1899 que se reproducen los primeros vídeos grabados en territorio colombiano, impulsando la producción de cine en el país y dándole un giro a los tópicos.

La primera década del siglo XX de la mano de los hermanos Francesco y Vincente Di Doménico fue importante para el cine en Colombia. Los hermanos viajaron de Italia en 1910, con el fin de buscar fortuna en Colombia con dos proyectores y algunas películas para exhibir. La iniciativa resultó exitosa a tal punto que en 1912 construyeron el Salón Olimpia, un lugar destinado a la proyección de películas. En 1913 con la creación de SICLA (Sociedad Cinematográfica Latinoamericana) se realizó el primer intento de hacer cine nacional. Para esta empresa Francesco Di Doménico filmó en las calles imágenes documentales con el fin de crear una especie de *Diario Colombiano* para exhibir; pero el público en Colombia ya estaba habituado al cine europeo y americano de ficción y esta iniciativa no tuvo acogida. Después de algunos ensayos, en noviembre de 1915, los hermanos Di Doménico presentaron el largometraje *El drama del 15 de octubre*, relataron la muerte del general Rafael Uribe Uribe. El filme fue censurado, lo que repercutió en el silencio de los Di Doménico en sus proyectos de filmación (Ospina, 2002).

No existen copias de *El drama del 15 de octubre*, su prohibición casi la borra de la memoria, pero la historia que relata es posible reconstruirla a partir de contenidos extraídos de prensa. La narración inicia con un retrato del general, luego se muestra la operación logística de su asesinato, seguida por las imágenes del entierro en Bogotá, que constituye la parte central del documental, finalmente se presentan a los autores materiales del crimen, Galarza y Carvajal (El'Gazi, 1999).

*Se trataba pues de un drama histórico, entre documental y ficción, sobre el asesinato del General Uribe Uribe. Los mismos asesinos se prestaron para recrear el suceso. Desde ahí en adelante el cine y el crimen estuvieron íntimamente ligados en Colombia (Ospina, 2002, p. 91)*

En la década de los veinte del siglo pasado, comienza a hablarse de una industria cinematográfica estable y rentable, siendo la ciudad de Cali la cuna de la mayoría de producciones. Los españoles Máximo Calvo, director técnico, y Alfredo del Diestro, director escénico, fundaron en compañía de empresarios caleños la *Valle Film Company*, filmando en 1921 *María*, el primer largometraje no censurado, basado en la novela de Jorge Isaacs. La película se estrenó en 1922 en la ciudad de Buga, posicionándose luego como el primer gran éxito de cine colombiano a nivel continental. Luego del triunfo de *María*, los hermanos Di Domenico realizaron una adaptación de *Aura o las violetas*, del novelista José María Vargas Vila. Rápidamente, Arturo Acevedo y sus hijos, Álvaro y Gonzalo, respondieron rodando *La tragedia del silencio*, un melodrama que narra un erróneo diagnóstico de lepra a un joven esposo, que en medio de su desespero abandonó el hogar, dejando sola a su esposa (Ospina, 2002).

La empresa que habían creado en 1928 los Di Doménico, fue asumida en 1988 por el *Grupo Mayaguez* del Valle del Cauca, y finalmente en el año 2010 el Grupo Santo Domingo compró las acciones de Cine Colombia posicionándola como una de las principales cadenas de distribución y exposición de cine (Duque, 1992).

El sueño de una industria cinematográfica estable fue real por aquella época; no obstante, el capital actoral comenzó a ser importado de Italia, sumando directores y escenografías a la

nómina, debido a la poca población de actores y artistas dedicados al cine en el país (Ospina, 2002).

El empresario Gonzalo Mejía produjo en 1925 en Medellín, la primera superproducción de cine colombiano, *Bajo el cielo antioqueño*, una película que cuenta una historia de amor entre dos jóvenes que se escapan para contraer matrimonio ante la negativa del padre de la joven, mientras se muestra el paisaje antioqueño y las costumbres de la cultura burguesa de la época. Un año después se estrena *Alma Provinciana*, producida y dirigida por Félix Joaquín Rodríguez, un drama rodado en Boyacá y Bogotá que pone en paralelo las costumbres de las provincias y la ciudad. Ambos largometrajes sobrevivieron a ese período, conservados y restaurados por la Fundación de Patrimonio Fílmico (Ospina, 2002).

Un año después de las dos grandes producciones sobrevivientes en los años veinte, la compañía *Cali Films* estrenó *Garras de oro*, dirigida por PP. Jambrina, una película muda que trata sobre el polémico tema de la separación de Panamá de Colombia, criticando fuertemente el papel de Estados Unidos. Esta película fue exhibida solo dos veces en las ciudades de Medellín y Buenaventura, y nunca más se supo de ella ni de su director, porque fue perseguida por el Estado en consecuencia a sus tintes acusatorios (Álvarez, 1993). Esto es un claro ejemplo de la fuerte censura a la que debía enfrentarse el cine político, por lo que las temáticas encargadas de denunciar y cuestionar fueron relegadas hasta los años sesenta, época en la que Colombia comenzó a ser escenario de revoluciones y cambios políticos.

Quince años después (1941) nació la primera película sonora del país en la ciudad de Cali, *Flores del valle*, dirigida por Máximo Calvo. Esta comedia musical costumbrista no fue

bien recibida por el público, que ya habituado al cine Hollywoodense, ignoró el esfuerzo de una producción de este tipo en el país. Tres años después, Calvo realizó una nueva incursión en el cine con la película *El castigo del fanfarrón*, un drama protagonizado por un hombre burgués, un hacendado, y un obrero, que se enfrentaron por el amor de una joven; tristemente esta producción resultó fallida y no logró circular por las salas de cine por dificultades en la compañía productora (Ospina, 2002).

En 1945 el cine nacional con las empresas creadas por Camilo Correa *Pelco* en Medellín y *Procinal* en Bogotá, logró un nuevo panorama para la producción y distribución, la iniciativa de Correa se vio impulsada por la necesidad de crear una identidad especial para la cinematografía nacional. En 1950 Correa logró producir *Colombia linda* (1955), sin embargo resultó un fracaso comercial (Ospina, 2002).

La industria del cine en Colombia hasta ese momento continuaba inestable, es cuando comienza a producirse cine de autor que se percibe un cine nacional menos frágil. Como resultado de ello en 1954 Gabriel García Márquez, Enrique Grau, y Álvaro Cepeda Samudio producen *La langosta azul*, un corto experimental surrealista que narra la historia de un agente secreto extranjero, que investiga la presencia de radioactividad en las langostas de un pueblo del caribe colombiano (Ospina, 2002).

En 1955 se estrenó la primera película colombiana a color, *La gran obsesión*, dirigida por Guillermo Ribón Alba y producida por Tito Sandoval. En 1963 se exhibió el drama histórico *El hijo de la choza*, rodada por Enoc Roldán, que describía la vida del presidente Marco Fidel Suárez. Esta película logró éxito y Roldán recibió buena respuesta económica gracias al sistema que él mismo implementó para promocionar su película: en un carro con

altavoz se encargó de recorrer pueblos y veredas proyectando en ocasiones él mismo su filme (Ospina, 2002).

En los años sesenta, dos tendencias llegaron a Colombia para cambiar el curso del cine e influenciar a nuevos realizadores. La tendencia neorrealista<sup>13</sup> con *Raíces de piedra* (1961) y *Pasado meridiano* (1965) del español José María Arzuaga, y la tendencia *cinema novo*<sup>14</sup> del bogotano Julio Luzardo con *El río de las tumbas* (1964) (Álvarez, 1993).

A finales de los sesenta y comienzos de los setenta la producción de cine se dividió entre el cine marginal: un cine de producción independiente, documentales con contenido político y social; y cortometrajes de sobrepeso. El cineasta Diego León Giraldo en 1967 grabó la primera película militante, *Camilo*, un cortometraje que nació como homenaje a su amigo Camilo Torres Restrepo, asesinado el 15 de febrero de 1966. En esta misma línea, Carlos Álvarez produjo los cortos *Asalto*, y *¿Qué es la democracia?*, por lo que pasó varios meses en prisión. En 1972 los cineastas Jorge Silva y Marta Rodríguez se encaminaron hacia un cine más antropológico de reflexión política, con el documental *Chircales*, que relata la vida cotidiana de una familia bogotana del barrio el Tunjuelito alrededor de un contexto de explotación por parte de los terratenientes. Luego este dúo de cineastas participó en varios proyectos en los que se destacan: *Campesinos* (1975), *La voz de los sobrevivientes* (1980), *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1981), y *Amor, mujeres y flores* (1988).

---

<sup>13</sup> Fue un movimiento italiano durante la primera mitad del siglo XX, con el ideal de exhibir condiciones sociales más reales y auténticas, alejándose del estilo pintoresco del cine fascista

<sup>14</sup> El *cinema novo* surgió en Brasil a mediados del siglo XX en oposición a la colonización del cine de Hollywood y al populismo de los estudios de cine nacionales. Su fuente de inspiración principal fue el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa (ola del cine francés de finales de la década de 1950 partidarios de la libertad de expresión y técnica en la producción fílmica) (Álvarez, 1993).

## II. Cine sobre La Violencia

Acosta (1998) señala que la película cinematográfica posee las cualidades de cualquier producto que se comercializa en el mercado moderno, es necesario tener una sólida infraestructura técnica, una división clara del trabajo, y una constante estrategia de mercadeo. Claro está que este no ha sido el caso colombiano, resulta difícil pensar en una industria cinematográfica en consecuencia a lo inestable que ha sido su mercado en el país.

Sin embargo, se podría pensar en el cine colombiano a partir de dos especificidades que propone Acosta (1998), como un medio masivo de comunicación (en los últimos años) considerando que ha sido un trasmisor de información en la medida que ha podido, y como un testimonio social que registra realidades para retornar miradas críticas al ámbito público.

El cine nacional finalizando la primera mitad del siglo XX se vio influenciado por el cine latinoamericano<sup>15</sup>, principalmente por el cine mexicano que se encontraba en uno de sus mejores momentos, produciendo películas de mera entretenición y de crítica social: fue el primer país latinoamericano en ganar dos Premios de la Academia con el documental *Centinelas del silencio*, también contaba con un mercado propio en el exterior debido al impulso otorgado por el Presidente Lázaro Cárdenas, dando a conocer figuras actorales como María Félix y Mario Moreno “Cantinflas”.

En Colombia solo hasta la década de los sesenta surgieron nuevas formas de producción con la intención de relacionarse y comprometerse con la situación extrema de violencia que evidenciaba el país. Directores latinos como Fernando Birri y Fernando Solanas (Argentina), Glauber Rocha (Brasil), Jorge Sanjinés (Bolivia), Miguel Littín (Chile) y

---

<sup>15</sup> El cine latinoamericano es el conjunto de producciones cinematográficas de productores, y artistas del medio cinematográfico de América Latina.

Tomás Gutiérrez Alea (Cuba), comenzaron a influenciar a los cineastas colombianos que se encontraban en la búsqueda de proyectos en la línea del *Nuevo Cine Latinoamericano*<sup>16</sup>, que perseguía la idea de realizar cine para incentivar la identidad de los pueblos latinos, contrarrestando un poco el monopolio cultural del cine norteamericano. El cine colombiano comenzó a rescatar asuntos relacionados con ámbitos culturales, sociales y políticos (Acosta, 1998).

Esta tendencia introducida por el *Nuevo Cine Latinoamericano* comenzó a dar frutos en el país con películas como *La Langosta Azul* (1954), y *El milagro de la sal* (1958). En 1959 fue proyectada la primera película con referentes específicos de La Violencia; bajo la dirección de Gonzalo Canal Ramírez surge *Esta fue mi vereda*, medimetro que representa el impacto al que se ven sometidos los habitantes de un pueblo tras la llegada de un grupo armado durante el escenario del 9 de abril de 1948. Luego *El río de las tumbas* (1965) de Julio Luzardo, *Crónica roja* (1977) y *En la tormenta* (1980) de Fernando Vallejo, *Canaguaro* (1981) de Dunav Kuzmanich, *Cóndores no entierran todos los días* (1983) de Francisco Norden, *Carne de tu carne* (1983) de Carlos Mayolo, y *Confesión a Laura* (1991) de Jaime Osorio, continúan con la propuesta de escenificar a través del cine el conflicto de ese período.

Con todo lo anterior podemos identificar varios elementos importantes del cine nacional:

- 1). Por la llegada gradual del cine al territorio colombiano y su gran influencia norteamericana y europea, fue en un comienzo exclusivo de quienes podían hacer cine y costearlo y de quienes podían acceder a los teatros más reconocidos del país, las élites

---

<sup>16</sup> La denominación Nuevo Cine Latinoamericano hace referencia a las producciones cinematográficas desde finales del siglo XIX hasta el presente.

fueron las únicas que tuvieron acceso a las proyecciones con el vitascopio de Edison de las primeras imágenes, así el cine se fue convirtiendo en un medio al alcance de pocos, por ello se generó alrededor de este un aura clasista. Es hasta los noventa que el cine comienza a tomar fuerza y se convierte en un medio de fácil acceso para la población en general 2). Su proceso de surgimiento y posicionamiento ha sido frágil, por lo que la financiación de proyectos ha sido un constante obstáculo, convirtiéndolo en un medio costoso en el que se desempeñan unos pocos. 3). La censura ha sido un punto clave en la circulación del contenido público y masivo, repercutiendo en las temáticas políticas y sociales del cine con tintes denunciadores, fue por ello que hasta la década de los sesenta surgen nuevas formas de producción con la intención de sensibilizarse con la situación de violencia. Y a partir de 1959 el cine se atreve a producir varias historias que giran alrededor del conflicto político que desangraba al país. 4). El cine colombiano comienza a preocuparse por crear una identidad propia de cine nacional con relatos sobre la violencia del país, involucrándose con la línea del Nuevo Cine Latinoamericano el cual buscaba incentivar la identidad de los países latinos, por ello varias producciones asumieron las situaciones de inestabilidad política y los enfrentamientos entre la población por la desigualdad social, como ejes centrales de las historias.

### **3. ÉPOCA DE LA VIOLENCIA A TRAVÉS DEL CINE NACIONAL**

#### **I. Antropología y cine**

*“La imagen es el producto de una mirada sobre el mundo”*

*Elisenda Ardèvol*

La reflexión de la relación entre cine y antropología tiene en cuenta que la imagen es para la antropología un objeto teórico de estudio y a la vez producto de la actividad antropológica y cultural: no sólo se estudian imágenes del mundo sino que también se producen. Los medios audiovisuales son un instrumento descriptivo que permiten analizar variables como el lenguaje verbal y corporal, la distribución de los objetos en el espacio, entre muchas otras (Ardèvol, 1994).

Los medios audiovisuales en la antropología ponen en escena un debate sobre las técnicas de investigación, los procesos de comunicación de todas las personas involucradas durante la investigación etnográfica y la presentación de resultados, obligando al investigador a pensar en la forma como se observa.

Incorporar el cine o el vídeo como medios de expresión exige producir un documento visual guiado antropológicamente, lo cual implica reflexionar sobre el proceso de comunicación entre el antropólogo, la audiencia y los individuos filmados, la metodología de la producción, y el papel de la imagen para representar una realidad (Ardèvol, 1998, p. 3).

Aunque el propio Louis Lumière pensaba en el cine como una herramienta de análisis científico más que de pura entretención para las masas, su participación en los estudios de las ciencias sociales ha sido relativamente reciente (Ardèvol, 1998). Sedeno señala que la importancia de lo audiovisual reside en su papel para el estudio cultural de las representaciones artísticas y expresivas, porque se encuentra directamente ligado con las relaciones humanas y comunicativas; de allí que la antropología encuentre en este campo un medio para el análisis de otros aspectos de la sociedad (Sedeno, 20004, p. 15).

La antropología ha fusionado sus conocimientos y técnicas investigativas, con los saberes y métodos del cine para crear un campo denominado cine etnográfico, este cine vincula la técnica etnográfica<sup>17</sup> con la producción cinematográfica para crear documentos visuales que permitan la descripción fílmica detallada de grupos humanos a partir de extensos estudios en campo.

El realizador de documentales Jorge Prelorán es uno de los más fuertes defensores de la observación participante, que aboga por captar la realidad sin intervenir en ella. El tipo de cine que él trabaja se basa en documentar la vida de una o varias personas captando acontecimientos que ocurren en el devenir de por lo menos un año, “es un cine de largo aliento que intenta documentar los cambios que ocurren en el ciclo de la naturaleza, y consecuentemente en la vida de los seres humanos que la habitan”, este cine se conoce como etnográfico (Prelorán, 2006, p. 12).

La cineasta colombiana Marta Rodríguez es una de las mayores exponentes de este tipo de cine, su obra alberga reconocidas producciones como *Chircales* (1972), *Planas: testimonio de un etnocidio* (1972), *Campesinos* (1976), *La voz de los sobrevivientes* (1980), *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982), *Nacer de nuevo* (1987), *Memoria viva* (1993), *La hoja sangrada* (2002), entre otras. Su trabajo refleja sensibilidad social y humanismo, “un cine que utiliza el artificio cinematográfico, sin violentar la vida de la gente y sus actividades, un ojo observador que participa de la vida de ellos” (Cuadernos del cine colombiano no. 7, 2005, Pp. 14). Otros autores que se destacan alrededor del mundo son: Robert J. Flaherty (*Nanuk el esquimal*- 1922), los esposos Osa y Martin Johnson (*Wonders*

---

<sup>17</sup> La etnografía es una técnica de la antropología de construcción de datos para la descripción de la forma de vida de un grupo humano. Esta técnica le exige al investigador realizar una observación participante exhaustiva de forma que pueda comprender a profundidad la cultura que estudia.

*of the Congo-* 1931), Jean Rouch (*Crónica de un verano-* 1961), Trinh T. Minh-ha (*Naked spaces: living is round-* 1985), Dennis O'Rourke (*Cannibal tours-* 1988), y Eugenio Monesma Moliner (*Carnaval en el Pirineo-* 1984).

El cine etnográfico tiene dos vertientes que se diferencian por el momento de inclusión de la cámara en el proceso de grabación. Karl Heider (1976), uno de los primeros teorizadores de este cine, propone que la cámara no debe formar parte del proceso de investigación y el trabajo de campo debe realizarse antes que la descripción cinematográfica. El estilo de producción y la forma de mover la cámara, responden a lo que el antropólogo quiera documentar.

Esta postura de “la cámara como herramienta auxiliar de la etnografía” (Ardèvol, 1998, p. 5) fue cuestionada por antropólogos y cineastas como David Macdougall (1975), quién plantea que el cine etnográfico con tintes documentales lleva a la ausencia de participación de los actores en la representación de su realidad. Su idea es integrar la cámara al proceso de investigación, hacerla participativa, para que sean los actores quienes hablen y guíen al espectador. Claudine de France (1989) argumenta que el problema de esta clase de cine etnográfico es que al realizar la filmación simultánea con el trabajo de campo, el investigador puede perder la dirección de su observación y no habrá una comprensión clara de lo que se está retratando. De France denomina este tipo de cine como *etnográfico explorativo*, y el cine que incluye la cámara posterior al trabajo de campo lo nombra *etnográfico documental*.

Este trabajo no emplea películas de documental etnográfico, pero toma al cine como documento de estudio para el análisis del conflicto bipartidista de La Violencia, pues las

películas de ficción seleccionadas retratan una parte de la historia del conflicto político y social del país. Cada una brinda una mirada de la época, del impacto y trascendencia de ciertos acontecimientos para la sociedad, entre ellas el Bogotazo y las candidaturas presidenciales de 1946 como puntos de referencia para hablar de un conflicto potenciado y masivo. Si bien, no es la intención de la investigación analizar el papel de la imagen en las películas, si es descubrir e indagar a través de la imagen en los elementos que cada filme proporciona para conocer a fondo algunos antecedentes y consecuencias del enfrentamiento entre partidos.

## II. Directores

### Canaguaro



Dunav Kuzmanich

Imagen tomada de Fundación Patrimonio Fílmico: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/index.php/documentos-y-publicaciones/personajes/61-dunav-kuzmanich>

Dunav Kuzmanich Salinas nació en Santiago de Chile en 1935. Era una persona que poco le interesaba la academia, por ello luego de graduarse de la secundaria, como artista visionario, se dedicó a recorrer el continente junto a su amigo Ernesto Malbrán. En su viaje fue puliendo sus habilidades musicales para ganar sustento en su travesía por los países

latinos. Luego de unos años Kuzmanich se topó con la política, apoyando la candidatura del ex presidente chileno Eduardo Frei Ruiz-Tagle de la corriente demócrata cristiana, haciendo un posterior tránsito a la izquierda cristiana, pudo adquirir conciencia de las grandes desigualdades que vivía su país; en la militancia conoció a cineastas como Carlos Flores del Pino, Pablo Perelman, al colombiano Pepe Sánchez, y al fotógrafo George Munro sobrino de Pinochet (Nazarala, 2014).

Poco a poco Kuzmanich fue comprendiendo que lo suyo era el cine, así en 1966 creó su primera película llamada *Juan Maula y el Garrudo*, cinta que adaptó la obra homónima de Enrique Gajardo basada en la creencia popular campesina. La película narra la historia de Juan un campesino pobre que vende su alma a El Garrudo con el fin de conseguir riqueza y casarse con una joven de nombre Petita, luego de varios años Juan y El Garrudo se debaten en un duelo donde la astucia del campesino lo libera del pacto (Cineteca virtual de Chile, 2010).

En diciembre de 1973 Kuzmanich y su esposa Isabel Sánchez, viajaron de Valparaíso a Colombia huyendo de la guerra desatada tras el golpe de Estado al gobierno de Salvador Allende por Augusto Pinochet (Nazarala, 2014).

Kuzmanich realizó una profunda investigación para recrear la historia del bandolero de la época de La Violencia que proyectaría en su conocida película *Canaguaro*, creó un primer guión demasiado denso que necesitaba de una costosa producción. En compañía de Pepe Sánchez desarrollaron una historia más breve donde se describe el viaje que emprende un grupo de guerrilleros liberales por los Llanos Orientales para recoger una dotación de armas prometida por el partido Liberal. Los personajes incluidos en la película surgieron luego de

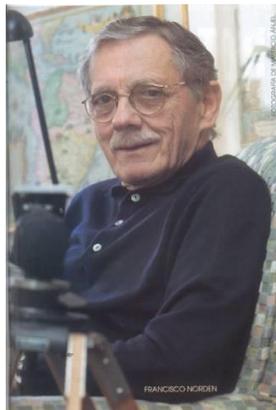
una ardua investigación y los protagonistas Canaguaro, Antonio y Gabriela fueron personas reales entrevistadas por Pepe Sánchez y Kuzmanich por lo que la película si bien es un argumental tiene una fuerte tendencia documental (Rojas, 2008).

La película está ambientada entre los años de 1953 y 1957, época en la que Colombia vivía un fuerte período de violencia política desatada tras el asesinato de Gaitán. A partir de este hecho se agudizó el enfrentamiento entre dos partidos antagónicos, por una parte se encontraban las masas liberales queriendo vengar el asesinato del líder populista, y por otra las operaciones represivas del gobierno conservador para controlar el orden público. Esta dinámica generó un incremento de la violencia por la persecución de la guardia departamental a la policía chulavita. Muchas personas de filiación liberal que habitaban al norte del departamento de Boyacá huyeron con sus familias al monte llanero, consolidando allí grupos de resistencia popular nombrados como bandoleros y dirigidos por algunos líderes liberales, entre ellos los hermanos Franco Isaza, los hermanos Bautista, Eduardo Fonseca Galán, Guadalupe Salcedo, y Eliseo Velásquez (Acuña, 2008).

Durante el gobierno del presidente Mariano Ospina Pérez (1946-1950) se intensificó el índice de violencia política de la región de los Llanos Orientales. Un hecho trascendental fue la violencia institucional a través de la policía chulavita, instrumento de presión e imposición contra los seguidores del liberalismo y el comunismo. En oposición a la violencia oficial, los campesinos, impulsados por algunos líderes locales, conformaron grupos de resistencia que poco a poco tomaron forma de movimiento armado bajo la denominación de bandoleros o guerrilla liberal (Acuña, 2008).

La película retrata un momento de transición en el poder para el país, de una hegemonía conservadora liderada por Mariano Ospina Pérez (1946) y bajo continuidad con Laureano Gómez (1950), al inicio de un gobierno militar posicionado por medio de un Golpe de Estado, al mando del General Gustavo Rojas Pinilla (1953). Este suceso llevó a las Direcciones de los Partidos liberal y conservador a pensar en un cese de la confrontación a través del pacto de élites del Frente Nacional, que realmente no frenó de manera radical la violencia entre partidos, sino que se prolongó debido a la inestabilidad política del momento, en lo que los bandoleros leerían como una traición: al final de la película Canaguaro afirma que “uno a uno fueron matando a los compañeros que creyeron y entregaron las armas” (Kuzmanich, 1981,01:24:16), esto lo que provocó fue un aumento de las manifestaciones de violencia de los conservadores y las retaliaciones de los liberales que no decidieron entregar sus armas, empeorando el panorama de violencia del país.

### **Cóndores no entierran todos los días**



Francisco Norden

Imagen tomada de Banco de la República, sección biografías: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/nordfran.htm>.

Francisco Norden nace el 9 de noviembre de 1929, es un cineasta colombiano de padre austriaco y madre colombiana. Es arquitecto pero con gran pasión por el cine, por ello en 1955 decide dedicarse a la crítica de cine y teatro en algunos diarios de Colombia, como *El Mercurio*, *La Calle*, y *El Tiempo*. En 1958 comienza sus estudios de cine en París y a su regreso a Colombia trabaja como director de cine y cortometrajes publicitarios. En 1963 crea su primer cortometraje de autor, *Las murallas de Cartagena*, luego hace cortos como *La tierra del hombre*, *Surcos* (1965), *Los balcones de Cartagena* (1966), *La leyenda del Dorado* (1968), *La ruta de los Libertadores* (1969), y *Ayacucho* (1973). En cuanto a documentales se destacan: *Camilo el cura guerrillero* (1974), y *Se llamaría Colombia* (1975).

En 1984 Norden estrena la obra cinematográfica *Cóndores no entierran todos los días*, un largometraje de ficción basado en la novela del escritor Gustavo Álvarez Gardeazábal que relata la persecución que vivieron liberales y conservadores por una década (1948-1958) por parte de asesinos a sueldo, nombrados popularmente como “Pájaros” (Cinemateca Distrital, 1981).

Norden se documenta antes de seleccionar el libro de Gardeazábal con aproximadamente quince novelas sobre La Violencia, del texto le impacta la historia de León María Lozano, El Cóndor, “personaje [que] tiene un marco bien definido, y una línea narrativa que estimula la imaginación, es decir, tiene muchas situaciones cinematográficas” (Entrevista a Norden en la Revista Semana, 1984).

León María Lozano fue un reconocido sicario conservador del Valle, específicamente de Tuluá. Sus acciones sanguinarias para favorecer al partido conservador se hicieron

reconocidas en todo el país, provocando la creación de las cuadrillas liberales del norte del Valle entre 1955 y 1957 (Betancourt y García, 1990).

Esto explica los factores que impidieron el desarrollo más temprano de la resistencia en el Valle: por una parte casi toda la región occidental había sido dominada por las bandas de Pájaros entre 1949 y 1955, impidiendo la conformación de respuesta armada a la violencia, y por otro lado, la violencia conservadora había destruido gran parte de la estructura organizativa del liberalismo y muchos dirigentes se quedaron esperando órdenes de la Dirección Nacional Liberal (Betancourt y García, 1990).

Los Pájaros recibieron su nombre por la referencia que hacían popularmente de sus acciones como asesinos silenciosos y rápidos, similares a los pájaros que se van volando sin que nadie lo note. Debido a esta forma de actuar los Pájaros fueron utilizados para homogeneizar pueblos, cambiar conciencias, y convertir a radicales liberales (Betancourt y García, 1990). Los Pájaros no pertenecían a las clases sociales campesinas, por el contrario, solían desempeñarse en el comercio teniendo prósperos negocios que les otorgaban cierto status económico y social (Quintero, 2007).

La situación de los Pájaros en Colombia representó el origen de los parapoderes, un grupo de simpatizantes conservadores que amedrentaba a sus opositores. Estos asesinos a sueldo pueden definirse como aquellos homicidas incentivados por fuerzas partidistas para presionar y exterminar a liberales. Este grupo armado al margen de la ley comparte características similares con los Chulavitas, quienes eran bandas armadas compuestas por personas de las zonas rurales, estas bandas fueron reclutadas con el propósito de defender el gobierno del Presidente Mariano Ospina Pérez, por ello suelen ser denominados como

“policía Chulavita”, porque eran amparados por el gobierno. Al igual que los Pájaros, era un grupo armado ilegal de afinidad política conservadora que actuó principalmente en el departamento de Boyacá desde los años treinta. Ambos grupos eran acogidos por el conservatismo (Quintero, 2007).

Los Pájaros nacieron en Antioquia entre 1946 y 1949 en las regiones de Cali y Palmira. Su origen se remonta a las zonas rurales, sin embargo no se autodefinían como campesinos. Creían tener una misión salvadora sustentada en bases anarquistas, pero es hasta la llegada de León María Lozano a sus filas que su ideología tomó fuerza como grupo miliciano (Bolívar, 2003)

### **Confesión a Laura**



Jaime Osorio Gómez

Imagen tomada de Proimágenes Colombia:  
[http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/perfiles/perfil\\_persona.php?id\\_perfil=3675](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3675)

Jaime Osorio Gómez nació en Caldas en 1947, estudió Derecho en la Universidad Autónoma de Colombia y a partir de los años setenta comenzó su carrera en el mundo del cine desempeñándose como productor de comerciales y documentales de corte político, en los que se destaca *Chile no se rinde carajo*. A mediados de los años ochenta Osorio trabajó

como asistente de dirección del realizador Lisandro Duque en las películas *Visa USA*, y *Milagro en Roma* (Proimágenes, 2005).

En 1991 produjo y dirigió la cinta *Confesión a Laura*, que relata la perspectiva subjetiva de la guerra, el drama de un hombre y una mujer que quedan encerrados en sus apartamentos, sitiados por la violencia que desata el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948, momento conocido como El Bogotazo. En medio de esta situación ambos personajes se envuelven en un idilio de amor prohibido (Cinemateca Distrital, 2009).

La película fue premiada en el Festival de Cine y Televisión de La Habana, Cuba; el Festival de Cine de Huelva, España; el Festival Internacional de Cine de Cartagena, Colombia; el Festival de Cine de Trieste, Italia; y en los Festivales de Cine de Francia, Nueva York, y Berlín (Cinemateca Distrital, 2009).

### **3.1 CANAGUARO, CÓNDORES NO ENTIERRAN TODOS LOS DÍAS, Y CONFESIÓN A LAURA**

Antes del asesinato de Gaitán, que marcó un hito en la historia política nacional y la disputa bipartidista, ya el país había vivido dos grandes períodos de hegemonía liberal y conservadora respectivamente, que mostraban un reparto tácito del poder central por parte de los dos partidos políticos tradicionales, sin haber establecido ningún pacto previo para hacerlo.

Los conservadores gobernaron por más de dos décadas, desde 1898 con Manuel Antonio Sanclemente como presidente, hasta 1930 con Miguel Abadía Méndez. Posteriormente la hegemonía liberal se instaura en el poder durante 16 años, desde 1930 con Enrique Olaya

Herrera en la presidencia hasta 1946 con la elección del conservador Mariano Ospina Pérez influenciada por una división en las filas del liberalismo (Oquist, 1978).

El período de La Violencia se identifica a partir del asesinato de Gaitán, o desde 1946 cuando la disputa entre facciones del liberalismo evidencia el carácter de clase de la violencia política colombiana, y la dificultad de establecer una tercera vía o alternativa política al liberalismo y al conservadurismo. El fin de esta época puede ubicarse en 1958, momento en el que se pacta de manera institucional lo que ya se venía dando: la alternancia partidista en el poder por parte de las élites liberales y conservadoras, con la creación del Frente Nacional, con fuertes períodos de confrontación armada en los que se *vivió un derrumbe parcial del Estado*<sup>18</sup> que fragmentó a la nación en contiendas partidistas (Oquist, 1978).

En las películas se observan dos temporalidades específicas, 1953 y 1948, épocas en las que se incrementó la violencia tanto en las ciudades como en zonas rurales. En la película de Kuzmanich la historia comienza en 1953, dando cuenta de las repercusiones que ocasionó el asesinato de Gaitán, y la posterior formación de guerrillas liberales en la región de los Llanos. La obra de Norden parte del año 1948, para hablar del papel de los Pájaros<sup>19</sup> en zonas rurales luego del asesinato de Gaitán. En la producción de Jaime Osorio vemos específicamente el suceso del Bogotazo (1948) a través de dos personajes principales que simbolizan el deseo de libertad y el disgusto ante la opresión.

---

<sup>18</sup> Se denomina *derrumbe parcial del Estado* a la maduración de las contradicciones sociales de diversa índole que fueron provocando conflictos violentos, condicionados por una reducción del poder del Estado colombiano (Oquist, 1978, p. 183).

<sup>19</sup> Grupo armado ilegal que existió durante La Violencia, conformado por campesinos y personas de filiación conservadora principalmente del Valle del Cauca.

En las tres producciones se identifica el asesinato de Gaitán como hecho causal de las historias, los autores retoman archivo fílmico y recrean comunicados radiales para poner en escena un hecho histórico como el 9 de abril de 1948 y mostrarlo como punto de quiebre de las discordias que venían construyéndose entre partidos y facciones.

En las películas se habla del asesinato de Gaitán como el incentivo que radicalizó la violencia, de acuerdo a la percepción de los liberales era necesario que el país continuara con un gobierno liberal que rompiera con los esquemas impuestos por el partido conservador y Gaitán era un líder populista que simbolizaba la esperanza del cambio. Gaitán fue el personaje que rompió con el paradigma político tradicional que venía gobernando hace décadas, se atrevió a recorrer Colombia para mostrar la necesidad de revolucionar el país sin miedo a la oligarquía, convirtiéndose en un caudillo de absoluta influencia y simpatía entre las personas de las clases bajas y medias (González, 2007).

En *Canaguaro* y *Confesión a Laura* lo vemos claramente; en la primera, Gaitán es el ideal que soporta la lucha de los liberales en contra del poder conservador. Su asesinato justificó la formación del frente armado de los Llanos en el cual participan los personajes principales de la historia (Canaguaro, Gabriela, Antonio, El profe). La segunda película, representa el papel de agencia de Gaitán frente a las masas y el caos que se desata en la capital tras la muerte de este líder de la población colombiana. El discurso de apertura de la película da cuenta del poder de una élite que cohibe a una mayoría liberal a través de las historias que envuelven a Santiago y Laura, personajes que se ven reprimidos en acciones cotidianas (como fumar tabaco, bailar y cantar tango en el caso de Santiago, y en el caso de Laura por ser una mujer que vive sola y estudia).

En *Canaguaro* el magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán, ocupa las primeras escenas de la película. El director se da a la tarea de contextualizar el suceso con imágenes de archivo audiovisual, se ve al líder populista, y el desconcierto tras su asesinato. Un discurso del líder es la apertura que acompaña las imágenes del Bogotazo, Kuzmanich habla de la violencia desatada en la capital del país, y la posterior consolidación de grupos armados al margen de la ley para enfrentar el conflicto:

*La violencia que hacía ya tiempo se abatía soterradamente en los campos de Colombia se desata ahora en Bogotá, la multitud se vuelca en las calles buscando en quien vengarse, en quien descargar su ira, a quien hacer pagar por la muerte de sus más inmediatas esperanzas, se inicia la llamada época de La Violencia. Una larga guerra que se extenderá por cinco años por todo el ámbito de Colombia. Cientos de miles de muertos, atrocidades sin cuento, pueblos enteros desaparecidos bajo las llamas, familias que huyen sin saber a dónde, son el telón de fondo de una situación sin derrotero ni destino. El caos político encuentra salida en una guerra porque se siente agredido, pisoteado, herido, aunque sin saber claramente que es lo que busca, que es lo que quiere, hacia donde va. Pero llegó el momento en el que ese inmenso número de muertos del pueblo colombiano empezó dar un sentido a la lucha, empezó a señalar un camino, empezó a decir basta ya, y es así como en los Llanos Orientales se forma uno de los fuertes más importantes en esa cruenta lucha por encontrar el camino hacia el destino del pueblo (Kuzmanich, 1981, 00:00:18-00:01:41).*

En *Confesión a Laura*, las imágenes de archivo también son fundamentales como preámbulo a la historia de los personajes principales. Las imágenes de uno de los discursos de Gaitán durante las contiendas electorales de 1946, y de los hechos que precedieron su

asesinato, son el prefacio de la historia que cuenta Jaime Osorio. A los 34 segundos de la película, se ve a Gaitán vociferando: *Y a las inmensas masas liberales que en todas partes constituyen la incontrastable mayoría del partido, les niegan las camarias del derecho a ser liberales, sentimos apenas desprecio por esa abusiva pretensión de los amos en decadencia de catalogar la conciencia de los hombres para rechazar a los que se han puesto de pie, unas veces nos llaman Comunistas, otras Socialistas y otras Fascistas, nosotros en cambio no podemos darle apelativo alguno, ya sabemos apenas que son gente de mala fé (Discurso de Gaitán en Osorio, 1991, 00:00:34-00:01:30).*

En *Cóndores no entierran todos los días*, el director no usa imágenes de archivo para recrear el asesinato de Gaitán, pero si reconstruye comunicados radiales del 9 de abril. El sonido es acompañado de escenas que muestran al pueblo conmocionado por el acontecimiento, al padre Amaya cerrando las puertas de la iglesia, asaltos a tiendas, y a los conservadores refugiados en sus hogares. En la película de Norden, el archivo se usa para referenciar las votaciones de 1946, a través de imágenes de titulares de prensa que incentivan a participar en las urnas, y señalan el triunfo del candidato conservador Ospina Pérez sobre los liberales.



(Norden, 1983, 00:18:29-00:18:34)

En los filmes, se intenta representar que no hay una presencia homogénea de liberales y conservadores. La violencia se convirtió en la actividad reguladora de dominio, el terror infundido por la policía conservadora (chulavita) en *Canaguaro* y los Pájaros en *Cóndores no entierran todos los días*, fueron la forma de dominación de los territorios del país allí retratados (Llanos Orientales y Tuluá). En *Confesión a Laura*, se representó otro espectro de la violencia, a través del enfrentamiento entre partidos en la ciudad de Bogotá, se presentó como el canal de expresión de la población para dar cuenta de la represión que venía ejecutándose en el poder por varios años.

El asesinato del líder populista y disidente del partido liberal, creó un punto de referencia colectivo para hablar de la violencia de la época. El año cuarenta y ocho, significó un giro para la nación colombiana desde el punto de vista de la ciudadanía y los dirigentes (Entrevista Juan Antonio Zornoza, marzo 2015).

Con las tres películas se muestran sucesos de la época que perduraron en la memoria de los autores tras la muerte de Gaitán. En *Confesión a Laura* con el relato del Bogotazo se representa la discordia entre partidos que venía cruzada de tiempo atrás sin solución aparente, y que estalla luego del asesinato del líder populista. *Cóndores no entierran todos los días* hace evidente el conflicto más marcado entre partidos, la polarización partidista trasciende del marco político al cotidiano. En *Canaguaro* hay una intención en mostrar las repercusiones del conflicto entre diferentes facciones del partido y entre clases sociales, resaltando en la historia la creación de los grupos revolucionarios integrados por campesinos, en este caso por las cuadrillas liberales que comanda Canaguaro, y que ven en la violencia un medio para sopesar los aspectos de la vida que les fueron violentados, y como expresión revolucionaria para dar cuenta de la inconformidad sobre el manejo del

país. Los conservadores son representados en esta película por la policía chulavita, encargada de destruir todo lo relacionado con el partido opositor, son personajes que aparecen como agresores, violando el derecho a la propiedad, a la seguridad, y a la libre expresión, creando sentimientos de vulnerabilidad y sumisión.

## **I. Violencia y dominación**

*La violencia es pues como una medusa; puede tener muchas cabezas, múltiples rostros, pero un solo cuerpo: la pérdida de legitimidad, la carencia de poder (Uribe, 2001, p. 24).*

Ser liberal o conservador era la forma de pertenecer a una entidad mayor, a un país llamado Colombia. Los partidos fueron surgiendo y posicionándose en el espacio político, creando una cruel y violenta lucha por el control institucional (Uribe, 2001). En esa disputa por el control, las fuerzas anti reformistas utilizaron la violencia como un medio de represión, llegando a legitimarla. Algunos sectores del partido liberal respondieron y emularon esta violencia con el objetivo de derribar a los grupos opositores del poder. El conflicto interno de la clase dirigente se apoyó en unas colectividades populares revolucionarias, provocando un enfrentamiento brutal, entusiasta y desordenado (Fals Borda, 1967).

Montaña (1963), argumenta que el conflicto y las diferencias entre las clases ocasionaron que los conservadores crearan una policía política entre homicidas y reos, con el fin de fundar desde el gobierno una acción para destruir a los dirigentes electorales de la oposición.

En la producción de Norden las élites están representadas por sujetos de clase media-alta, liberales y conservadores que poseen vínculos cercanos con la Dirección del partido o en algunos casos la representan. En la película de Kuzmanich se retrata a los conservadores como los policías bandidos avalados por el gobierno que habitan en el campo; los liberales se representan a través de dos tipos de personajes, primero está el liberal campesino que habita en la región de los Llanos Orientales, de procedencia humilde, que quiere hacer justicia por mano propia y recibe mandatos del liberal terrateniente, este otro tipo de liberal es el jefe que comunica las órdenes que llegan desde Bogotá y representa al simpatizante educado que tiene conocimiento de las cuestiones políticas del partido.

En *Canaguaro* la estrategia para derrocar a los opositores se observa a través de la policía conservadora (Chulavitas), que en lugar de proteger a la población, obliga a los habitantes de los Llanos a obedecer y aceptar los parámetros impuestos por el gobierno regente, la población se enfrenta a una dominación violenta, a la cual responden los miembros de la cuadrilla de Canaguaro.

En *Cóndores no entierran todos los días*, son los Pájaros quienes asesinan y amenazan a los simpatizantes opositores de un pueblo del Valle del Cauca. La representación evidente en la película es la de la carencia de legitimidad<sup>20</sup> institucional, lo que provoca el aumento de la violencia como medio de dominación. Finalmente, en *Confesión a Laura* se ve el enfrentamiento entre liberales y conservadores, quienes encontraron en la violencia el canal para dar cuenta de su poder, cada partido vio en las expresiones de violencia un medio para

---

<sup>20</sup> El concepto de legitimidad se retoma de la postura de María Teresa Uribe, definido como la capacidad de un régimen para contar con apoyo y obediencia a sus leyes y mandatos específicos. *Esta creencia no requiere estar de acuerdo con el contenido de la norma ni apoyar un gobierno en particular, sino el aceptar su carácter vinculante y su derecho a mandar hasta que se produzca un cambio de acuerdo con los procedimientos del régimen* (Uribe, 2001, Pp 22).

imponer su presencia en el territorio nacional. Notamos que hay una relación inversamente proporcional entre legitimidad y violencia, a medida que la primera se pierde, la segunda se convierte en el soporte de la dominación, de los órdenes políticos (Weber, 1984).

Gramsci propone que a medida que el consenso se pierde, también la legitimación y por ende la violencia entra a ser un instrumento más de dominación. Se ocupa de comprender los mecanismos (la aceptación del dominado y el consenso) que hacen que la dominación se convierta en hegemónica. Para Gramsci (1984), en la dominación de las sociedades capitalistas modernas intervienen los aparatos de coerción que garantizan la permanencia del orden burgués; y unos mecanismos de transmisión ideológica que buscan lograr consenso, otorgándole bases “sólidas” a la dominación. De esta forma, las clases dominantes conservan su supremacía en la sociedad haciendo posible una hegemonía política. Cuando surge una clase alternativa que disputa el poder, el consenso se derrumba, y la clase hegemónica pierde su capacidad de dirección y dominio. La clase que desea continuar gobernando recurre a la violencia para imponerse, provocando crisis en los sistemas políticos (Gramsci, 1984). En las películas, Gaitán representa esa clase alternativa que amenaza los poderes ya establecidos. Los partidos se enfrentan buscando recuperar su legitimidad y al ver que sus medios se agotan, recurren a la violencia para imponerse y dominar, anulando las opciones de consenso entre la población.

Según Weber la legitimación puede surgir de tres fuentes diferentes y se da en un mismo momento: 1) Legitimación del poder tradicional: Se basa en la tradición de un grupo donde hay procesos hereditarios de poder, por ejemplo las antiguas monarquías que establecen su poder en la antigüedad de su linaje, o los grupos familiares con cargos importantes en el poder que suelen heredar sus funciones gubernamentales a miembros de la familia. 2)

Legitimación del poder carismática: se funda en los atributos individuales de un líder particular, como los líderes regionales representados en Canaguaro, o con Gaitán en Confesión a Laura, otro ejemplo serían las dictaduras, en las que ciertos sujetos ganan simpatía lo que les permite llegar al poder; la dificultad de este tipo de legitimación es que se desgasta rápidamente. 3) Legitimación del poder legal-racional: Esta legitimación se presenta en las democracias representativas, donde los procesos electorales de los candidatos a través de las urnas se establecen como la forma más justa de gobernar un pueblo, porque son quienes lo eligen (Weber, 1984).

Para Gramsci como para Weber la violencia y el consenso se relacionan, a medida que el consenso se pierde, la violencia aumenta como herramienta de dominación para perpetuar una determinada hegemonía política. En estas historias hay una presencia conjunta de *legitimación del poder tradicional y carismático*, liberales y conservadores representan períodos de hegemonías en el poder que se basan por un lado en intereses personales y por otro en tradiciones partidistas heredadas. A su vez, vemos a los líderes regionales Canaguaro, Gaitán, y Rojas Pinilla, como individuos admirados y respetados por la población, en quienes se confía y de quienes se acepta órdenes, son personajes que por la simpatía que adquieren, logran movilizar grandes grupos de personas.

En las películas se observa la pérdida de legitimidad del gobierno central, disputada por otras legitimidades: la legitimidad del caudillo liberal regional de élite con los jefes que dan las órdenes a la cuadrilla de Canaguaro, la legitimidad del bandolero representada por Canaguaro y sus compañeros, y la legitimidad del líder populista representada por Gaitán; todos ellos en riña por la legitimidad oficial. La legitimidad se encontraba atada a patrones

culturales que funcionaban a través de la autoridad del poder tradicional y carismático más que burocrático.

## **II. Estado**

El Estado colombiano surgió como resultado de una ruptura con el orden colonial, producto de la independencia; el Estado que se constituyó se encontraba lejos de fundar prácticas de un Estado de derecho o democrático<sup>21</sup> (Uribe, 2001). Durante muchos años y aún hoy puede hablarse del Estado como un proceso en constante consolidación (Bolívar, 2003).

El Estado que se muestra en las películas hace parte de la confrontación partidista que impedía un orden social, la violencia se expandió y sus efectos eran difíciles de revertir. *Canaguaro* lo evidencia mostrando los miembros de la cuadrilla liberal, quienes se involucran en la militancia por la falta de credibilidad en el Estado y sus instituciones, impulsados por el deseo de vengar ultrajes cometidos por los Chulavitas: Gabriela por su vida de prostituta, Antonio por la destrucción de su pueblo, y Canaguaro por el asesinato de su familia. En las películas se muestra la violencia como una alternativa de estos personajes para la reivindicación de derechos, que sienten vulnerados por el Estado y al que no pueden reclamar, su adscripción al partido liberal da cuenta de la disputa por la dominación del Estado y muestra dos visiones diferentes de lo que debería ser, la de los conservadores y la de los liberales (entendiendo claro que hay unas directrices partidarias pero también facciones al interior de cada partido que representan intereses diversos).

En *Cóndores no entierran todos los días*, luego del triunfo del conservador Mariano Ospina Pérez, surgen unos grupos de milicianos conservadores (los Pájaros) en el pueblo de León

---

<sup>21</sup> Para Weber (1984) hablar de Estado de derecho hace referencia a un sistema en el cual su organización gira alrededor de la división de los poderes: legislativo, ejecutivo y judicial.

María, con el objetivo de reprimir a los simpatizantes liberales. En la película tienen protagonismo escenas como la distribución de panfletos, el asesinato de personas liberales importantes de la región, y la aparición de cadáveres en las calles, como estrategias de violencia para imponerse y establecerse como los dominadores del lugar.

En *Confesión a Laura* la primera imagen es la grieta que exacerbó la violencia en Bogotá, el asesinato de Gaitán elevó el enfrentamiento entre el partido liberal y conservador. Las calles se colmaron de gente armada que disparaba en todas las direcciones, la película retrata el caos con cadáveres y saqueo, y a quienes no estaban en armas, resguardándose en una iglesia o en sus hogares.

En estas tres películas la representación del momento histórico es de caos e incertidumbre, en unas se romantiza a los liberales quienes defienden un proyecto político que al parecer representa a los sectores vulnerados de la población, y en otras buscan vivir en unidad con sus rivales políticos sin validar la riña violenta conservadora. Los conservadores representan el espectro oscuro de las películas, son quienes apoyan un proyecto político que pretende continuar en el poder por medio de la violencia en el rol de individuos de clase alta.

En las producciones de Norden, Kuzmanich, y Osorio no se ve un control territorial soberano por parte del Estado, son los partidos en disputa quienes se pelean el dominio de los Llanos, un pueblo del Valle, y la capital del país. Esto provocó la constitución de grupos armados para dominar espacios con poca presencia del Estado, como las guerrillas liberales del Llano que vemos en *Canaguaro*, quienes exigen el cobro de impuestos para el tránsito del ganado con la intención de demostrar que son la ley de esa región; con los Pájaros en

*Cóndores no entierran todos los días*, quienes expulsan a los liberales del pueblo y se apropian de sus patrimonios; y en *Confesión a Laura* el caos que desata el asesinato de Gaitán provoca que liberales y conservadores se enfrenten por días en las calles de Bogotá, obligando a las personas a permanecer encerradas en sus hogares.

Este Estado no tiene el control de su territorio, lo que produce el caos en la sociedad (Méndez y Molinero, 1998). Es un Estado que al verse en crisis no encuentra medios para organizar la vida social (Mann, 1997), para Thurer (1999) esto es un *Estado desestructurado*, el cual se caracteriza por la falta de una estructura oficial eficiente que pueda garantizar el orden y justicia, y trae consigo situaciones de violencia incontrolada que impide a las autoridades constituidas funcionar correctamente. Aunque en este caso, habría que hacer la salvedad de que en las películas, algunos representantes del Estado toman parte de esta violencia y la acrecientan.

Identificamos en los filmes la disputa por la dominación del Estado en cabeza de los dos partidos políticos y sus seguidores por la vía política y armada, siendo más evidente en las películas la confrontación armada, esto habla de un imaginario colectivo de violencia para este período. Los sucesos violentos marcaron a la sociedad y por ello se recuerdan fuertemente y así se representan en las películas. Vemos también una guerra política entre clases, perpetuada por años que reduce las prácticas democráticas al dominio de las élites, tal y como propone Ingrid Bolívar (2003), al señalar que en algunas regiones del país predomina la violencia partidista y en otras la económica, aunque estos elementos estén siempre entremezclados. En las tres obras se muestra un Estado que se enfrenta a una incesante fluctuación entre guerra y paz, de pacificaciones temporales y guerras constantes.

Los problemas de distribución de bienes, recursos del poder, y desigualdad, constituyen en las películas una dificultad importante y evidente en las peleas por la tierra, en el sometimiento al obrero, y en los enfrentamientos entre élites: Los Chulavitas incendian la casa de la familia de Canaguaro por encontrarse en un territorio “intermedio” en sus vías de comunicación, luego de haber violado a su hermana y madre, y de robar el ganado de la familia; la cuadrilla de Canaguaro cobra un salvoconducto a los campesinos para poder movilizarse con el ganado por el campo; los panfletos amenazantes que establecen un tiempo para abandonar propiedades, repartidos a liberales por orden de El Cóndor; y los enfrentamientos entre liberales y conservadores impulsados por las élites quienes usan el asesinato de Gaitán como un incentivo para desatar la violencia del Bogotazo, son algunos de los ejemplos que las películas representan. En las producciones se filtran unos problemas reiterados de poseedores y desposeídos, patrones y obreros, ilustrados y no ilustrados, urbanos y rurales.

Otro elemento importante que se observa en los filmes es la fuerte influencia de los partidos en la vida cotidiana. En *Confesión a Laura*, son los partidos quienes definen e influncian el actuar de cada individuo. A partir de los dos personajes principales se identifica que priman unas ideas conservadoras que impiden que se expresen libremente. Laura y Santiago son liberales y queda claro en la escena en la que Santiago busca un papel en su billetera y saca con temor una estampilla de Gaitán, y con el cartel del líder populista que esconde Laura entre sus libros. Ese temor de expresar su filiación política produce en los dos personajes sumisión ante la sociedad del momento, comportándose de acuerdo a lo que se estipula como adecuado a través del imaginario conservador (partido que se encuentra en

ese momento en el poder) influenciando así no solo el plano político sino también cotidiano e íntimo.

Los liberales de *Canaguaro* son campesinos de clase baja y media, sus ideales de lucha están sustentados sobre ideas de venganza, sin embargo los conservadores no son representados con intenciones claras en su militancia, y son personajes desalmados a quienes no se les ve de buena forma. En los liberales de *Cóndores no entierran todos los días* vemos personajes de clase media-alta que ayudan a sus vecinos sin importar la filiación política, los conservadores también comparten una posición alta en la sociedad pero son asesinos despiadados y sin escrúpulos. Y en *Confesión a Laura*, los liberales son los individuos reprimidos por el gobierno regente y los conservadores son los represores.

En las películas se identifica la presencia de liberales y conservadores como los agentes de dominio, sin embargo, en cada una son representados de diferente forma, vemos la existencia de unas variables en cada partido de acuerdo a las regiones que representan, son identidades políticas regionales (Entrevista a William Fredy Pérez, marzo de 2015).

En las producciones de Norden y Kuzmanich, puede identificarse la presencia de facciones al interior de los partidos. *Canaguaro* es un ejemplo claro, cuando al final de la historia varios integrantes de la cuadrilla liberal se rehúsan a dejar las armas tras la “tregua” entre partidos y continúan militando en el Llano vengando muertes, violaciones y ultrajes. La presencia que la policía Chulavita ejerce por medio de la violencia en una región del país con referentes de ley inestables, trae consigo el surgimiento de contrapoderes (guerrillas). En *Cóndores no entierran todos los días*, los liberales de la élite de Tuluá se reúnen constantemente con el fin de solucionar la situación de violencia que vive la región por la

presencia de los Pájaros, pero al final esa coalición fuerte que crearon los liberales se derrumba por el temor de algunos a ser asesinados, por ello doña Gertrudis (la líder liberal del pueblo) queda sola en su intención por recuperar la tranquilidad del pueblo.

Es importante comprender las dificultades del reconocimiento de otras identidades políticas en las películas, la diferencia es vista por los gobernantes de turno como un peligro. En la obra de Norden la intención de los Pájaros es desplazar a todos los liberales de la región para homogeneizar el territorio, para que toda la población comparta la filiación política del gobierno regente. En la producción de Kuzmanich encontramos la misma situación pero hay una oposición liberal fuerte, por lo que el enfrentamiento violento es de ambas partes.

En las películas la violencia por enfrentamientos entre partidos, antes que desintegrar el sentido partidista, lo fortalece. La violencia política reforzó el sentido de pertenencia y acentuó las diferencias en los procesos de identificación en liberales y conservadores. La imagen de los partidos sirvió para dar un poco de legitimidad al orden institucional y para mantener unidos los pedazos, impidiendo que se crearan varias repúblicas autónomas. Sin embargo, este imaginario partidista sustentado sobre los ejes de la violencia y la exclusión, creó más problemas. La reducción del espacio político partidista como único espacio nacional definió en los mismos términos al Estado y los partidos, debilitando a la sociedad civil<sup>22</sup> (Uribe, 2001).

En el contexto de La Violencia se creó un abrigo muy presentable que fue el de las creencias políticas, pero debajo de la guerra entre liberales y conservadores latía un

---

<sup>22</sup> Bobbio (2000) define la sociedad civil bajo dos connotaciones: 1. Como las diferentes formas de asociación que las personas forman entre sí para satisfacer sus intereses, sobre los cuales el Estado se sobrepone para regularlos sin impedir su progreso ni su transformación, y 2. Como el lugar donde se manifiestan todas las pretensiones de cambio de las relaciones de dominio, creándose grupos que luchan por la emancipación del poder político. Allí suelen adquirir fuerza los contrapoderes.

problema de clases (Entrevista a Elsa Blair, marzo de 2015). Las tres películas evidencian esa enemistad pactada entre élites, son ellas las encargadas de coordinar a la cuadrilla de Canaguaro y a León María y su grupo.

Los efectos del bipartidismo en la identidad política no solo acotaron el Estado, además definieron su perfil y sus fronteras delimitando la nación (Bolívar, 2006). Se hacía parte de la nación en la medida en la que se identificara con un partido, aquello que no fuera incluido en estos márgenes pasaba a la categoría de lo no nacional, de lo extranjero, y por ese camino del enemigo, fue casi una obligación pertenecer a una corriente política, de lo contrario el robo de tierras y bienes materiales, los maltratos físicos y el terror inducido eran algo recurrente (Bobbio, 2000).

En las películas vemos dos partidos políticos (liberales y conservadores) que defienden diversos intereses y proyectos de Estado, y ven en la violencia un medio eficaz para llegar al poder. En las producciones se retrata una violencia política generalizada, las élites impulsan las divergencias entre partidos, y los ciudadanos son quienes libran el enfrentamiento; esto es claro en una escena central de *Canaguaro* en la que miembros de la Dirección del partido liberal se reúnen a puerta cerrada en la hacienda de los hermanos Lezina pensando en una estrategia para reclamar las armas que desde Bogotá les habían enviado, luego de unos minutos el comandante Santos se encuentra con Canaguaro y su cuadrilla para informarles que irían hasta “Calzón de Oro” a recibir la dotación de armas acompañados de los hermanos Lezina. Posterior a esta reunión sin más explicaciones les dan la orden de desistir de la operación y dejar las armas puesto que se había pactado el Frente Nacional. Una élite de hacendados coordinaba los movimientos de aquellos que deseaban que el Estado reparara los ultrajes cometidos por los Chulavitas.

Así mismo, en *Cóndores no entierran todos los días* la Dirección del partido conservador representada por una élite de clase media alta, se encarga de ubicar como líder del pueblo a León María, un desempleado campesino de clase media, con fuertes principios católicos y morales, para atemorizar a los liberales y expulsarlos. Otra escena que representa lo anterior es la que muestra el enfrentamiento entre simpatizantes liberales y conservadores en la ciudad de Bogotá, que provoca el toque de queda que impide que Santiago salga de la casa de Laura luego de llevarle un presente por su cumpleaños, por ello él se ve obligado a permanecer en el hogar de su vecina sin prever que esta situación lo llevará a conocerse a sí mismo.

### **III. Bandolerismo social**

En las películas se muestra el bandolero como un personaje que resiste y se opone al gobierno que se encuentra en el poder, su acción se fortalece por los derechos que le fueron vulnerados.

El historiador Eric Hobsbawm define el concepto de *bandolerismo social* como una de las formas más antiguas de protesta organizada, dada principalmente en territorios rurales cuando el oprimido no ha alcanzado conciencia política, ni métodos más eficaces de agitación social. Esta idea rompe con la percepción que considera al bandolero como un delincuente porque le otorga un sentido de lucha justa contra los agentes de dominio. Este tipo de protesta social se vuelve endémica durante períodos de tensión, hambres y guerras (Hobsbawm, 1976).

Los bandoleros sociales aparecen en la película de Kuzmanich como militantes liberales, son individuos que se encuentran en una zona del país que fue relegada por el Estado y las

agresiones de los Chulavitas se convierten en el detonante para la participación de muchas personas en cuadrillas liberales. Esto se percibe en las escenas de la película en las que los personajes principales recuerdan su pasado antes de pertenecer al grupo que comanda Canaguaro, este bandolero liberal se integra a la militancia con la intención de exigir justicia y vengar asesinatos de seres queridos, desplazamientos forzados, destrucciones de viviendas y violaciones. Es visto por parte de la población como un buen sujeto que va a favor de los derechos de los desfavorecidos. El bandolero vio amenazada su vida y la de su familia, y vio reprimida su libertad de expresión por la coacción oficial, un personaje que bajo la estructura del poder dominante del momento (conservadores) decide rebelarse contra el sistema político hegemónico (Sánchez & Meertens, 2000).

En la propuesta de Hobsbawm encontramos cinco puntos básicos para el modelo del bandolero: 1) Es una protesta que nada tiene que ver con la abolición de la explotación, sino más bien con el despotismo y la injusticia de funcionarios, en este contexto el bandolero se convierte en un justiciero, 2) El momento más característico de este inconformismo surge cuando hay una transición a una economía moderna, o cuando la administración estatal se moderniza. 3) Es un fenómeno presente en regiones marginales debido al difícil acceso por cuestiones geográficas, 4) Es un fenómeno que toma fuerza en momentos de inestabilidad política y social, 5) Surge por condiciones sociales como la poca demanda laboral, el desplazamiento forzado, y la debilidad o fragmentación del poder público o estatal (Moreno, 2011).

En la película de Kuzmanich vemos unos personajes partidarios de la corriente liberal que se rehúsan a seguir viviendo inmersos bajo unas condiciones de violencia conservadora, por ello se agrupan en cuadrillas que defienden diferentes sectores del Llano, estos personajes

no actúan por cuenta propia, son coordinados por líderes políticos que comparten la idea de un cambio en la forma de gobernar.

Hobsbawm analizó tres variantes del bandolerismo social, el tipo Robin Hood, el Cangaceiro de Brasil, y el Haiduk de Turquía. El primero hace referencia al individuo que infringe la ley para beneficiar a los más pobres, es el sujeto al que se le atribuyen valores morales positivos del pueblo, es de procedencia humilde, el defensor de pobres y oprimidos, actúa por cuenta propia y pocas veces tiene subordinados.

El Cangaceiro de Brasil, es el nombre dado a las personas que vivían en bandas armadas al nordeste de Brasil desde mediados del siglo XIX hasta la década de 1930. Eran errantes y se dedicaban al robo y saqueo de haciendas de terratenientes, eran fugitivos que habían huido de sus hogares por robos a causa de venganzas que enemistaban a familias por largos años, conocidas como pleitos de sangre, una vez se encontraban aislados de sus regiones, no regresaban a sus vidas rurales anteriores. Los Cangaceiros incluían a sus familias en la participación de la vida delictiva, llevando a cabo robos, secuestros y violaciones. Estos bandoleros encontraban apoyo de los campesinos cuando se revelaban contra los abusos de los hacendados, pero la lealtad de los Cangaceiros era muy maleable porque ofrecían sus servicios tanto a los campesinos para aterrorizar a los ricos, como a los terratenientes para someter a los peones que se mostraban desobedientes (Hobsbawm, 1976).

Finalmente, el Haiduk de Turquía representa un elemento permanente de resistencia campesina contra el Estado. El Haiduk se refiere a los forajidos luchadores por la libertad de Europa Central y del Este, es una figura de héroe romántico que roba y conduce a sus combatientes en el enfrentamiento contra las autoridades otomanas. Estos individuos

combatieron en la guerrilla contra la dominación otomana entre los siglos XVII y XIX, asaltaban no solo a otomanos sino también a comerciantes poderosos que les pudieran proporcionar sustento para el día a día (Hobsbawm, 1976).

En *Canaguaro* encontramos un bandolero tipo Haiduk que se resiste al poder impuesto por el gobierno regente, cobra un impuesto para el tránsito de las personas por las tierras del Llano y se toma libertades de confiscar ganado y demostrar su autoridad en la región. Vemos en este bandolero el inicio de unas guerrillas disidentes que se fueron agrupando y estableciendo en el territorio colombiano con los años, este acontecimiento fue retratado por Kuzmanich en la última escena cuando Canaguaro y dos de sus hombres deciden no dejar las armas tras la orden que reciben de la Dirección del Partido por parte del comandante Santos, y emprenden su viaje firmes en la militancia a través de los Llanos.

#### **4. CONCLUSIONES**

Al comienzo, el trabajo estuvo guiado por determinar los proyectos de nación de liberales y conservadores en cada una de las películas seleccionadas sobre La Violencia, sin embargo, a medida que avanzábamos en la investigación identificamos que la disputa bipartidista se dio en torno al dominio del Estado. Los intereses de cada partido y facción del enfrentamiento político se sostuvieron sobre una idea de hegemonía partidista, las élites se rehusaban a perder el control, expandiendo el conflicto en el país. La violencia que se desató fue provocando otros fines de lucha entre las personas que se vieron afectadas por el desplazamiento forzado, asesinato, amenazas, robo de propiedades, violaciones, entre otros. Estos propósitos de conflagración se fueron compactando y adquirieron particularidades en cada región del país, lo vemos con la motivación de venganza que impulsa a los miembros

de la cuadrilla de Canaguaro a combatir en contra de los Chulavitas, en *Cóndores no entierran todos los días* y el papel de El Cóndor como actor del destierro de liberales en Tuluá, y en *Confesión a Laura* con la violencia en la capital producto del enfrentamiento entre partidos que estaba llegando a su clímax. Por ello, los objetivos del trabajo viraron a comprender las representaciones de la disputa por la dominación estatal y los proyectos de Estado de liberales y conservadores.

En las producciones no se observó un control territorial soberano por parte del Estado, fueron los liberales y conservadores quienes pelearon el dominio de los Llanos, Tuluá, y Bogotá. Esto provocó la formación de grupos armados para dominar territorios como las guerrillas liberales del Llano de *Canaguaro*, los Pájaros en *Cóndores no entierran todos los días* y el enfrentamiento armado por varios días en la capital en *Confesión a Laura*.

El Estado no tiene el control total de su territorio y no encuentra medios eficaces para organizar al país, lo que produce crisis en la sociedad. Es por esto que el concepto de Thurer (1999) es útil para hablar de un Estado colombiano *desestructurado* durante La Violencia, son Estados que conservan su capacidad jurídica en términos prácticos pero han perdido su habilidad para ejercerla.

La violencia se empleó como un agente de control y dominio territorial, Gramsci y Weber indican que esta es una estrategia de dominación de las élites para perpetuar hegemonías políticas. En las producciones lo identificamos cuando los Chulavitas (policía conservadora) en *Canaguaro* atacan sin piedad a los liberales, asesinando, violando a las mujeres y hurtando propiedades, y en *Cóndores no entierran todos los días* con los asesinatos que ordena El Cóndor, y las notificaciones amenazantes que entregan los Pájaros

(asesinos a sueldo de filiación conservadora) a los simpatizantes liberales para que se marchen del pueblo.

Identificamos en los filmes la disputa por la dominación del Estado en cabeza de los dos partidos políticos y sus seguidores, por la vía política y armada, siendo más evidente en las películas la confrontación armada, esto habla de un imaginario colectivo de violencia para este período, los sucesos violentos marcaron a la sociedad y por ello se recuerdan fuertemente. Vemos también una guerra política entre clases perpetuada por años que reduce las prácticas democráticas al dominio de las élites, tal y como propone Ingrid Bolívar (2003), al señalar que en algunas regiones del país predomina la violencia partidista y en otras económica, aunque estos elementos estén siempre entremezclados.

En las producciones la violencia política por enfrentamientos entre partidos fortaleció el sentido partidista en vez de descomponerlo. La violencia política reforzó el sentido de pertenencia y acentuó las diferencias en los procesos de identificación en liberales y conservadores. Sin embargo, se observó que este imaginario partidista respaldado por la violencia y la exclusión creó problemas como: la reducción del espacio político partidista como único espacio nacional, y definió en los mismos términos al Estado y a los partidos, debilitando el control del país.

Si bien, liberales y conservadores eran partidos policlasistas para ese momento, tenían proyectos de Estado diferentes en los que de manera muy esquemática puede resaltarse que los primeros aspiraban a un gobierno desligado de la iglesia para la toma de decisiones y con políticas claras para el librecambismo, y los segundos se oponían a distanciar a la

iglesia como órgano fundamental para los veredictos políticos y apoyaban el proteccionismo.

Al emplear películas de ficción como documento de estudio y producto cultural y social, para indagar en el conflicto político de La Violencia, se observó: 1) Una cronología de sucesos que muestra el proceso de expansión de la violencia tras la muerte de Gaitán. En *Confesión a Laura* con el relato del Bogotazo se representa la discordia entre partidos que venía cruzada de tiempo atrás sin solución aparente, y que estalla luego del asesinato del líder populista. *Cóndores no entierran todos los días* hace evidente el conflicto más marcado entre partidos, la polarización partidista trasciende del marco político al cotidiano. En *Canaguaro* hay una intención en mostrar las repercusiones del conflicto entre diferentes facciones del partido y entre clases sociales, resaltando en la historia la creación de los grupos revolucionarios integrados por campesinos, en este caso por las cuadrillas liberales que comanda Canaguaro, y que ven en la violencia un medio para sopesar los aspectos de la vida que les fueron violentados, y como expresión revolucionaria para dar cuenta de la inconformidad sobre el manejo del país. 2) El impacto del triunfo del conservador Mariano Ospina Pérez en las candidaturas presidenciales de 1946, que ocasionó el desplazamiento liberal del poder y acentuó la violencia bipartidista. Y la trascendencia del Bogotazo como la fisura fulminante del enfrentamiento entre partidos. 3) La pérdida de legitimidad del gobierno central, lo cual provocó el surgimiento de otras legitimidades: la legitimidad del caudillo liberal regional de élite con los jefes que dan las ordenes a la cuadrilla de Canaguaro, la legitimidad del bandolero con Canaguaro y sus compañeros, y la legitimidad del líder populista con Gaitán; todos ellos en riña por la legitimidad oficial. Esa legitimidad se encontraba atada a patrones culturales que funcionaban a través de la autoridad del poder

tradicional y carismático más que burocrático. 4) La variante del bandolero Haiduk de Hobsbawm en *Canaguaro*. El protagonista y su cuadrilla son representados como individuos que se enfrentan en luchas armadas contra los chulavitas con la intención de exigir justicia y vengar asesinatos de seres queridos, desplazamientos forzados, destrucciones de viviendas y violaciones. 5) La creación en 1958 del Frente Nacional, momento conocido como la consumación de la época de La Violencia, como un pacto de élites conservadoras y liberales para recuperar el poder que se vio amenazado por el gobierno de Rojas Pinilla, que pese a su condición de dictador, tenía amplia acogida en algunos sectores de la población.

Para finalizar, indagar en la época a partir del cine permitió hacer un balance del cine nacional para ese momento histórico y hasta la fecha de la última producción estudiada (1991), que si bien no es muy positivo, refleja el esfuerzo de la industria fílmica colombiana por encontrar un lugar y posicionarse en el panorama nacional e internacional, con reconocidas producciones que han logrado trascender fronteras: 1) Por la llegada gradual del cine al territorio colombiano y su gran influencia norteamericana y europea, fue en un comienzo exclusivo de quienes podían hacer cine y costearlo y de quienes podían acceder a los teatros más reconocidos del país, las élites fueron las únicas que tuvieron acceso a las proyecciones con el vitascopio de Edison de las primeras imágenes, así el cine se fue convirtiendo en un medio al alcance de pocos y se generó a su alrededor un aura clasista. Es hasta los noventa que el cine comenzó a tomar fuerza y se convirtió en un medio de fácil acceso para la población en general impulsado por la industria televisiva, esta sí de amplia trayectoria e influencia 2) Su proceso de surgimiento y posicionamiento ha sido frágil, por lo que la financiación de proyectos es un constante obstáculo,

convirtiéndolo en un medio costoso en el que se desempeñan unos pocos. 3) La censura ha sido un punto clave en la circulación del contenido público y masivo, repercutiendo en las temáticas políticas y sociales del cine con tintes denunciadores, por ello fue sólo hasta la década de los sesenta que se habla abiertamente de episodios violentos sucedidos tiempo atrás. 4). A partir de la década de 1990 el cine colombiano comenzó a preocuparse por crear una identidad propia de cine nacional con relatos sobre la violencia del país, involucrándose con la línea del Nuevo Cine Latinoamericano que buscaba incentivar la identidad de los países latinos, por ello varias producciones asumieron las situaciones de inestabilidad política y los enfrentamientos entre la población por la desigualdad social, como ejes centrales de las historias.

Sin embargo, es importante destacar que discrepamos de la idea del cine colombiano como un gran influyente en la construcción de nación, puesto que su consumo (incluso hoy) no es masivo y no ha estado de la mano de un proyecto estatal de homogenización cultural (como por ejemplo el cine soviético o cubano). No obstante, el mercado es bastante homogéneo, y películas de autor o de circulación independiente tampoco encuentran un nicho. Esta idea es apenas una intuición posterior a la realización del trabajo y una nueva pregunta de investigación que requerirá futuras indagaciones.

## **5. REFERENCIAS**

- Acosta, Luisa. (2005). Celebración del poder e información oficial. La producción cinematográfica informativa y comercial de los Acevedo (1940-1960). *Historia Crítica*, No. 28, diciembre de 2005, 59-80.

- Acosta, Luisa. (2011). Cincuenta años de pantalla chica: algunos hitos en la vida privada. En: Borja Gómez, Jaime y Rodríguez Jiménez, Pablo (Directores). Historia de la vida privada en Colombia. Tomo II, Los signos de la intimidad: El largo siglo XX (Pp. 263-300). Bogotá: Taurus.
- Acosta, Luisa. (1998). El cine colombiano sobre la violencia. Bogotá, Colombia: Universidad Javeriana.
- Alonso, Belén. (2005). El juego de las diferencias. Lecturas sobre identidad y cultura. En III jornadas de jóvenes investigadores, Buenos Aires. Instituto de investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Alsina, Homero. (1989). Textos y manifiestos sobre el cine. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Ardèvol, Elisenda. (1995). Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico. Madrid, España: Alianza Editorial
- Álvarez, Luis Alberto. (1993). Cine colombiano: mudo y parlante. Gran enciclopedia de Colombia, tomo 6. Bogotá, Colombia: Círculo de lectores.
- Atehortúa Cruz, Adolfo León. (2010). El golpe de Rojas y el poder de los militares. Folios (31), 33-48. Recuperado el 26 de abril de 2016: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0123-48702010000100003&lng=pt&tlng=](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-48702010000100003&lng=pt&tlng=)
- Báez Pimiento, Adriana. (2004). La Alianza Nacional Popular (ANAPO) en Santander. Santander, Colombia. Universidad Industrial de Santander.

- Bavaresco, Agemir. (2003). La crisis del Estado-Nación y la teoría de la soberanía en Hegel. RECERCA, Revista de pensament i analisi. No.1, 55-80.
- Berger, John. (1972). Modos de ver. Bogotá, Colombia: Grupo editorial norma.
- Bermudez, Alberto. (1995). Del Bogotazo al Frente Nacional: historia de la década en que cambió Colombia. Bogotá, Colombia: Tercer Mundo.
- Betancourt, D. & García, M. (1990). Matones y cuadrilleros. Origen y evolución de la violencia en el occidente colombiano. Bogotá, Colombia: Tercer Mundo.
- Biblioteca Luis Ángel Arango. (2005). La televisión en Colombia. Recuperado el 15 de febrero de 2015, del sitio web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República:  
[http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/exhibiciones/historia\\_tv/television\\_colombia.htm](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/exhibiciones/historia_tv/television_colombia.htm)
- Blair, Elsa. (2002). Informe de investigación: El olvido está lleno de memoria. La violencia de los años cincuenta, memorias, narrativas y acontecimientos. Instituto de Estudios Regionales. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Blair, Elsa. (1993). Las fuerzas armadas: Una mirada civil. Bogotá: CINEP
- Bobbio, Norberto. (2000). Estado, Gobierno y Sociedad. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blog América Latina Siglo XIX. (2014). Industrialización y proletarización: las dos caras del desarrollo. Recuperado el 20 de febrero de 2015:  
<http://americalatinasigloxix.blogspot.com/>
- Bolívar, Ingrid. (2010). Formación del Estado y biografía de las categorías. Revista Nómadas. 93-107

- Bolívar, I., Arias, J., Ruiz, D., Vásquez, M. (2006). *Identidades culturales y formación del Estado en Colombia. Colonización, naturaleza y cultura*. Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes.
- Castillejo, A. (2005). *Las texturas del silencio: violencia, memoria y los límites del quehacer antropológico*. Bogotá, Colombia: Editorial Universidad de los Andes.
- Chomsky, Noam. (2007). *Estados Fallidos: el abuso de poder y el ataque a la democracia*. Barcelona, España: Ediciones B.
- Cinemateca Distrital. (1981). *Francisco Norden. Cuadernos de cine colombiano No. 3*. Bogotá, Colombia.
- Cine Colombiano hecho en casa. (2012). *Estado del cine colombiano*. Recuperado el 13 de marzo de 2015: <http://cinehechoencolombia.wordpress.com>
- Corporación Colombia Digital. (2011). *Historia de la fotografía en Colombia*. Recuperado el 27 de marzo de 2015: <http://colombiadigital.net/actualidad/articulos-informativos/item/929-la-fotografia-en-colombia.html>
- Cordua, Carla. (1994). Selección de textos políticos de Hegel. *Revista de Estudios Políticos Puerto Rico*, No. 54, 427-487.
- Cruz Rodríguez, Edwin. (2011). El Federalismo en la historiografía política colombiana (1858-1886). *Historia Crítica*. No 44, 104-127.
- De France, Claudine. (1989). *Cinéma et Anthropologie*. Paris, Francia: Fondation de la Maison des Sciences del´Homme
- Durán, Esperanza. (1992). *Nación y Estado: el concepto de pueblo en Hegel*. México DF, México: Universidad Autónoma Metropolitana.

- Duque, Edda Pilar. (1992). La aventura del cine en Medellín. Bogotá, Colombia: El Áncora Editores.
- El'gazi, Leila. (1999). El drama del 15 de octubre. Revista Credencial Historia. No. 112. Recuperado el 20 de mayo de 2015: <http://www.banrepcultural.org/node/73188>
- Espinal, Juan Guillermo (2006). Manual de formación ciudadana. Documento de clase: julio de 2014
- Fals Borda, Orlando. (1967). La subversión en Colombia: visión del cambio social en la historia. Bogotá, Colombia: Ediciones Tercer Mundo.
- Galvis, S. & Donadio, A. (1987). La caída de Rojas. Revista Semana. Recuperado el 24 de marzo de 2015: <http://www.semana.com/nacion/articulo/la-caida-de-rojas/8997-3>
- Gómez, Felipe. (2000). Guerrillas cinematográficas, la situación del documental en Colombia después de la revolución cubana. Bogotá, Colombia: Luis Ospina, centro de documentación digital.
- González, C. & Mahecha, J. (2013). Gaitán el anhelo de la reforma. El Espectador. Retomado el 25 de junio de 2015: <http://www.elespectador.com/noticias/actualidad/gaitan-el-anhelo-de-reforma-articulo-414887>.
- González, Fernán. (2004). Una mirada de largo plazo sobre la violencia en Colombia. Revista Bajo el Volcán. Vol. 4 (7), 47-76.
- González, Fernán. (2003). ¿Colapso parcial o presencia diferenciada del Estado en Colombia?: una mirada desde la historia. Revista Colombia Internacional. No. 58, 124-158

- Gramsci, Antonio. (1930). Los cuadernos de la cárcel No. 7. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Habermas, Jurgen. (1998). Ciudadanía e identidad nacional. Reflexiones sobre el futuro europeo. Madrid, España: TrottaHartlyn, J. (1988). La Política del Régimen de Coalición: La Experiencia Del Frente Nacional En Colombia. Bogotá, Colombia: Tercer Mundo Editores
- Hall, S. Du Gay, P. (1996). Cuestiones de identidad cultural. Buenos aires, Argentina: Amorrortu editores.
- Hobsbawn, Eric. (1991). Naciones y nacionalismo desde 1870. Barcelona, España: Grijalbo Mondadori S.A.
- Hobsbawn, Eric. (1976). Bandidos. Barcelona, España: Ariel.
- Hernández, José. (1999). La Nación: entre la identidad cultural y la voluntad política. Anales de derecho, universidad de Murcia, No. 17, 143-155.
- Heider, Karl. (2006). Ethnographic film. Texas, Estados Unidos: Universidad de Texas
- Jaramillo Ocampo, H. (1989). Momentos estelares de la política colombiana. Bogotá, Colombia: Tercer mundo editores.
- Jiménez Becerra, A. (2013). El periodo de la violencia en Colombia y el uso de las imágenes del terror, 1948-1965. Revista de antropología experimental, No. 13, 151-165.
- Jiménez Rosano, Martha. (2005). El ensayo fotográfico como diseño de información. El uso de la fotografía en la investigación exploratoria de un fenómeno social (Tesis Licenciatura). Universidad de las Américas Puebla.

- Kerz, Mercedes. (2003). Un nuevo umbral para el Estado moderno: reflexiones sobre la teoría de Jurgen Habermas. Revista Colección año X. No. 15, 125-151.
- Kurtenbach, Sabine. (2005). Análisis del conflicto en Colombia. Bogotá, Colombia: Editorial Gente Nueva.
- Leal Buitrago, Francisco. (1973). Análisis histórico del desarrollo político nacional, 1930-1970. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- Lema, B., Urrea, N., & Baena, S. (2012). Una mirada antropológica al cine como constructor y reflejo de significados culturales. Trabajo investigativo curso Métodos y técnicas de investigación I. Universidad de Antioquia.
- López, Gilberto. (2012). El concepto del bandolerismo social en Eric Hobsbawm. Periódico virtual La Jornada. Recuperado el 30 de marzo de 2015: <http://www.jornada.unam.mx/2012/10/12/opinion/024a1pol>
- López Hernández, José. (1999). La Nación: Entre la identidad cultural y la voluntad política. Revista Anales de Derecho. No. 17, 3-16.
- Llano Isaza, Rodrigo. (1999). Centralismo y federalismo 1810-1816. Bogotá, Colombia: Banco de la república.
- Mann, Michael. (2006). El poder autónomo del Estado: sus orígenes, mecanismos y resultados. Revista Académica de Relaciones Internacionales. No. 5, 3-46
- MacDougall, David. (1975). Beyond Observational Cinema. Principles of Visual Anthropology. New York, EE.UU.
- Marcús, Juliana. (2011). Apuntes sobre el concepto de identidad. Revista sociológica de pensamiento crítico, Intersticios. No. 1, Vol 5. 107-114.

- Méndez, R. & Molinero, F. (1998). Espacios y sociedades. Introducción a la geografía regional del mundo. España, Barcelona: Ariel. Mesa, Esteban. (2009). El Frente Nacional y su naturaleza antidemocrática. Revista Facultad de Derecho y Ciencias Políticas. Vol. 39 (110), 157-184
- Michels, R. (1966). Los partidos políticos, un estudio sociológico de las tendencias oligárquicas de la democracia moderna. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.
- Moreno, J. & Torres, R. (2004). Cronología de la llegada del cine a Colombia, 1897- 1899. Publicación digital en la página web de la Fundación patrimonio fílmico colombiano. Retomado el 15 de julio de 2014: <<http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/040.htm>>.
- Moreno Montoya, O. García, L. Clavijo, J. (2010). Nacimiento del bipartidismo colombiano: pasos desde la independencia hasta mediados del siglo XIX. Revista de Estudios Políticos, No. 37, 187-205.
- Moreno Sandoval, Armando. (2011). El bandolerismo social. El caso del norte del Tolima. Revistas Historelo. Vol 4 (7), 271-309.
- Moreno Calderón, Delimirio (2004). Vigencia histórica del federalismo colombiano. Bogotá, Colombia: Ediciones Crisis.
- Molina, Ignacio. (1998). Conceptos fundamentales de Ciencia Política. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Montaña Cuellar, Diego. (1963). Colombia país formar y país real. Bogotá, Colombia: Editorial Platina.

- Montaña Cuellar, Diego. (1976). Patriotismo burgués, nacionalismo proletario. Bogotá, Colombia: Editorial La Chispa.
- Nazarala, Andrés. (2014). Dunav Kuzmanich: la asombrosa historia del chileno que renovó el cine colombiano. Periódico la Segunda. Recuperado el 10 de mayo de 2015: <http://www.lasegunda.com/Noticias/Impreso/2014/03/922859/dunav-kuzmanich-la-asombrosa-historia-del-chileno-que-renovo-el-cine-colombiano>.
- Oquist, Paul. (1975). Violencia, conflicto y política en Colombia. Bogotá, Colombia: Banco popular.
- Ospina, Luis. (2002). El Fracaso de una ilusión. Revistas Kinetoscopio. No. 62, 88-94
- Perea, Carlos Mario. (2006). Comunidad y resistencia: Poder en lo local urbano. Revista Colombia Internacional. No. 63, 148-171.
- Perea, Carlos Mario. (2001). Que nos une. Ciudadanía y autonomía dependiente. Revista Palimpsesto. No. 1, 38-47.
- Pérez, H. (1989). Proceso del bipartidismo colombiano y frente nacional. Bogotá, Colombia: Empresa editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Pécaut, Daniel. (1976). Capítulo V: Algunas consideraciones sobre la violencia (1948-1953).
- Pécaut, Daniel. (2003). Crónica de cuatro décadas de política colombiana. Bogotá, Colombia: Grupo editorial norma.
- Pécaut, Daniel. (1997). De la violencia banalizada al terror: el caso colombiano. Bogotá, Colombia: CINEP

- Pécaut, Daniel. (2006). Crónica de cuatro décadas de política colombiana. Bogotá, Colombia: Grupo Norma.
- Prelorán, Jorge. (2002). Cineastas de historias humanas. *Americas* (Washington). Vol 54, No 04, 46-53.
- Puerta Domínguez, S. (2013). Cine y Nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia. Trabajo de grado. Universidad de Antioquia
- Quintero, León David. (2007). Los “Pájaros” del Valle del Cauca. *Estudios de Derecho*. No. 145, 244-258.
- Rojas, Adriana. (2008). Francisco Norden. *Revista Kinetoscopio*. No. 84, 60-64.
- Sánchez, Gonzalo. (2004). Para pensar la violencia. A propósito del libro *Violencia política y formación del Estado de Ingrid Bolívar*. Bogotá, Colombia: CINEP
- Sánchez, G. & Meertens, D. (2000). *Bandoleros, Gamonales y Campesinos*. Bogotá, Colombia: El Ancora Editores.
- Suárez, Juana. (2009). *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Stamato, Vicente. (2005). Días de Radio. *Revista Credencial Historia*, No.186, Junio de 2005. Recuperado el 23 de marzo de 2015: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/junio2005/radio.htm>
- Tirado Mejía, Álvaro. (1984). *Manual de historia de Colombia tomo II*. Bogotá, Colombia: Editorial Printer Colombiana Ltda.
- Tirado Mejía, Álvaro. (1989). El gobierno de Laureano Gómez. De la dictadura civil a la dictadura militar. En: *Nueva historia de Colombia*. Bogotá, Colombia: Editorial Planeta.

- Thurer, Daniel. (1999). El Estado desestructurado y el derecho internacional. Revista Internacional de la Cruz Roja. 12-31. Retomado el 15 de agosto de 2015: <https://www.icrc.org/spa/resources/documents/misc/5tdntg.htm>
- Uribe, Maria Teresa. (2001). Nación, Soberano y Ciudadano. Medellín, Colombia: Pregón Ltda.  
Uribe, Maria Teresa. (1991). Ética para tiempos mejores. Medellín, Colombia: Corporación Región. Universidad de Chile. (2010). Juan Maula y el Garrudo. Catalogo virtual, Universidad de Chile. Recuperado el 29 de mayo de 2015: <http://www.cinetecavirtual.cl/fichapelicula.php?cod=96>
- Zallo, Ramón. (1988). Economía de la comunicación y la cultura. Madrid, España: Ediciones Akal S.A.
- Weber, Max. (1984). Economía y sociedad. México: Fondo de Cultura Económica.

### **Archivo de prensa**

- Colección patrimonial Universidad de Antioquia, Medellín, Universidad de Antioquia.  
Periódicos microfilmados:  
-Eco Nacional, 1949, rollo: 0486  
-La Mañana, 1947, rollo: 0491  
-El Radio. Diario liberal de la mañana, 1946, rollo: 0492  
-El Telar. Órgano al servicio de los trabajadores de fabricato, 1947, rollo: 0493  
-Tribuna Liberal, 1945, rollo: 0493

Material bibliográfico de la colección patrimonio documental

-Archivo movimiento revolucionario liberal, rollo: 0328

-Periódico Extra, 1949

-Periódico Patria Nueva, 1955-1957

-Periódico Clarín, septiembre 1946, septiembre 1948- agosto 1950

- Colección archivo histórico virtual, El Tiempo: noticias del sábado de 3 enero de 1948 hasta el domingo 31 de octubre del mismo año.

### **Entrevistas**

- Isabel Cristina Otálvaro Berrio. Medellín. Febrero 2 de 2015- Febrero 12 de 2016.  
Comunicadora Social
- Juan Antonio Zornoza. Medellín. Marzo 18 de 2015. Abogado
- Elsa Blair Trujillo. Medellín. Marzo 5 de 2015- Marzo 11 de 2015. Socióloga
- William Fredy Pérez. Medellín. Marzo 27 de 2015. Abogado
- José Fernando Saldarriaga. Medellín. Junio 2 de 2015- Julio 10 de 2015. Sociólogo
- Duvan Londoño Villada. Medellín. Septiembre 22 de 2015. Antropólogo
- Simón Puerta Domínguez. Medellín. Octubre 6 de 2015. Antropólogo
- Carlos Augusto Giraldo. Medellín. Octubre 13 de 2015. Antropólogo
- José Martín Agudelo Ramírez. Medellín. Octubre 21 de 2015. Abogado
- Carlos Cesar Arbeláez. Medellín. Marzo 1 de 2016. Cineasta
- Santiago Andrés Gómez Sánchez. Medellín. Marzo 10 de 2016. Cineasta