

LA VIOLENCIA DE MEDIO SIGLO EN LA PANTALLA. ACERCAMIENTO A  
LAS REPRESENTACIONES DESDE EL CINE. 1980-2016.



GIACOMO PIASINI BENAVIDES

UNIVERSIDAD DEL CAUCA  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES  
PROGRAMA DE HISTORIA  
POPAYÁN  
2019

LA VIOLENCIA DE MEDIO SIGLO EN LA PANTALLA. ACERCAMIENTO A  
LAS REPRESENTACIONES DESDE EL CINE. 1980-2016.



GIACOMO PIASINI BENAVIDES  
(Trabajo de grado para optar el título de historiador)

DIRECTOR: ALEXANDER DÍAZ MUNEVAR

UNIVERSIDAD DEL CAUCA  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES  
PROGRAMA DE HISTORIA  
POPAYÁN  
2019

## Contenido

INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO I	
CONTEXTO.....	13
1.1. APUNTES SOBRE LA RELACIÓN ENTRE CINE E HISTORIA.....	13
1.2. BREVE RECUENTO DE LA HISTORIOGRAFÍA SOBRE EL CINE EN COLOMBIA.....	16
1.2.1. Sobre el cine documental.....	17
1.2.2. Frente a la temática de la Violencia.....	19
1.3. ANTECEDENTES DEL CINE DE LA VIOLENCIA.....	24
1.3.1. El asunto agrario, el estereotipo del otro, y los primeros manifiestos del cine de la Violencia.....	26
CAPÍTULO II	
UN VIAJE POR LAS REPRESENTACIONES FÍLMICAS CONTEMPORÁNEAS DE LA VIOLENCIA.....	34
2.1 UNA MIRADA A LA CONSTRUCCIÓN INTIMISTA DE LA VIOLENCIA A TRAVÉS DEL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL CESÓ LA HORRIBLE NOCHE.....	34
2.2 DE LA CERCA, A POST MORTEM.....	43
2.3 DE CANAGUARO A LA SARGENTO MATACHO. UNA MIRADA A LAS GUERRILLAS LIBERALES Y EL BANDOLERISMO DE LOS AÑOS CINCUENTA.....	51
CAPÍTULO III	
REFLEXIONES FINALES.....	67
3.1. LA VERSIFICACIÓN DE LA VIOLENCIA EN LAS REPRESENTACIONES FÍLMICAS DE LOS AÑOS OCHENTA.....	67
3.2. LA VENGANZA, UN TÓPICO FRECUENTE EN LAS REPRESENTACIONES FÍLMICAS DE LA VIOLENCIA.....	70
3.3. IMAGINARIOS RELIGIOSOS.....	74

3.4. EL DRAMA ÍNTIMO PARA NARRAR LA VIOLENCIA.....	79
REFERENCIAS.....	83

### **Tabla de imágenes**

Imagen 1. Reproducción de un fotograma atribuido a El drama del 15 de octubre. Fotograma tomado del archivo histórico cinematográfico colombiano de los Acevedo. (Fundación patrimonio fílmico colombiano.).....	26
Imagen 2. Personaje de Antonio apuntando con su rifle a un campesino para asesinarlo. Fotograma tomado de Sendero de Luz. (Dir. Émilio Álvarez Correa. 1945).....	28
Imagen 3. Plano medio del político del Partido Conservador Laureano Gómez mientras riega las plantas de su jardín. Fotograma tomado de La huerta casera. (Dir. Jorge Infante.1947.).....	29
Imagen 4. Padre de la comunidad claretiana entregando un mensaje evangelizador a la población de indígenas Katies en el Chocó. Fotograma tomado de Amanecer en la selva. (Dir. Miguel Rodríguez, 1950.).....	30
Imagen 5. Plano medio de dos sujetos “enmascarados que aparecieron en medio del amparo de las sombras” para irrumpir contra los habitantes de la Vereda. Fotograma tomado de Esta fue mi vereda. (Dir.Gonzalo Canal Ramirez. 1959).....	31
Imagen 6. Entierro de uno de los cadáveres desconocidos encontrados a las orillas del río Magdalena. Foto fija Helio Silva. (Proimágenes Colombia).....	33
Imagen 7. Habitantes de Bogotá en los años cuarenta. Fotogramas tomados de Cesó la horrible noche. (Dir. Ricardo Restrepo, 2014.).....	37
Imagen 8. Simpatizantes del Partido Liberal luego de los comicios electorales de 1946 en la ciudad de Bogotá. Fotograma tomado de Cesó la horrible noche. (Dir. Ricardo Restrepo, 2014).....	38
Imagen 9. Centro de Bogotá en ruinas después del 9 de abril de 1948. Fotogramas tomados de Cesó la horrible noche. (Dir. Ricardo Restrepo, 2014).....	39
Imagen 10. Rostros en primer plano de habitantes de Bogotá que transitan las calles céntricas después del 9 de abril de 1948. Fotogramas tomados de Cesó la horrible noche. (Dir. Ricardo Restrepo, 2014).....	40
Imagen 11. Rostro en primer plano de soldado alemán en la Segunda Guerra Mundial. Fotograma tomado de Apocalipsis. (Dir, Daniel Costelle e Isabelle Clarke, 2009).....	41

Imagen 12. Una turba de personas arrastra por la carrera séptima el cadáver desnudo y desfigurado de Juan Roa Sierra. Sindicado ser el actor material de la muerte del jefe máximo del Partido Liberal colombiano Jorge Eliécer Gaitán. Fotograma tomado del Bogotazo. (Archivo fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).....	42
Imagen 13. Fotografía de los personajes de La cerca enfrentados. Juan Cristo Maldonado al lado izquierdo y Francisco Maldonado al lado derecho. Foto fija Paulo Andrés Pérez. (Archivo Cinemateca Distrital).....	43
Imagen 14. Francisco observa detenidamente a su padre Juan Cristo como camina bajo el puente buscando orejas para completar la colección que tiene de ellas en su bolso de fique. Foto fija Paulo Andrés Pérez. (Archivo Cinemateca Distrital).....	46
Imagen 15. Plano general que hace parte de la puesta en escena que muestra a la familia asesinada. A excepción de la hija mayor que tiene degollado su cuello, todos tienen un tiro de gracia en su frente. También se puede distinguir el corte corbata que tienen el padre y el hijo mayor. Fotograma tomado de Post Mortem. (Dir. Juan Diego Rivera, 2015).....	50
Imagen 16. En esta fotografía se puede apreciar el denominado corte franela. Este consistía en cortar los músculos y tendones que sostienen la cabeza, con el objeto que esta se desplace hacia atrás, dejando ver un profundo agujero en la zona del esófago. (Archivo monseñor Germán Guzmán Campos).....	50
Imagen 17. Uno de los hombres alzados en armas el 9 de abril de 1948 en Bogotá después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Fotograma tomado del Bogotazo. (Archivo fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).....	52
Imagen 18. Como si fuesen una especie de jinetes del apocalipsis, vemos en plano general a un grupo de policías chulavitas con algunas cruces entre sus manos, desfilando y cantando una canción religiosa entre las llamas que calcinan las casas del pueblo de Antonio. Fotograma tomado de Canaguaro. (Dir. Dunav Kuzmanich, 1981).....	53
Imagen 19. Al lado izquierdo vemos a la madre de Canaguaro rezando al cuadro del Sagrado Corazón de Jesús para que proteja a su familia del accionar de los policías chulavitas. Al lado derecho, vemos al Sargento del operativo portar el cuadro robado en uno de sus brazos mientras monta a caballo junto a sus subalternos en dirección a la cámara. Fotogramas tomados de Canaguaro. (Dir. Dunav Kuzmanich, 1981).....	54
Imagen 20. Guadupe Salcedo al pie de una iglesia que tiene el símbolo del Sagrado Corazón de Jesús en su portal. Fotograma tomado de Canaguaro. (Dir. Dunav Kuzmanich, 1981).....	59
Imagen 21. Rosalba Velasco vagando por los montes del Tolima portando el uniforme y fusil del sargento de policía que asesinó. Fotograma tomado de La sargento matacho.(Dir. William González, 2015).....	61

Imagen 22. Momento en el que algunos uniformados de la policía rural ponen prendas de tipo militar a uno de los pasajeros de la chiva asesinados para hacerlo pasar como bandolero de las filas de Rosalba. Fotograma tomado de La Sargento matacho. (Dir. William Gonzáles, 2015).....	63
Imagen 23. El músico Arnulfo Briceño, lado derecho de la fotografía, interpreta al cantor de la cuadrilla guerrillera de Canaguaro. El es el personaje que con su música y cantos recopila la historia de la gesta armada. Fotograma tomado de Canaguaro. (Dir. Dunav Kuzmanich, 1981).....	69
Imagen 24. Sentado sobre unas rocas a la orilla de un río, este miembro de la cuadrilla guerrillera liberal perseguida por un escuadrón de policías chulavitas, interpreta un canto sobre la Violencia. Fotograma tomado de El potro chusmero. (Dir. Luis Alfredo Sánchez, 1985).....	69
Imagen 25. El hijo del protagonista del documental Pedro Florez canta el corrido titulado: campesinos de Colombia. Este fue compuesto por el comandante y jefe de las guerrillas liberales de los Llanos Orientales, el señor Guadalupe Salcedo. Fotograma tomado de Pedro Florez, llanero, músico y ex-guerrillero. (Dir. Gloria Triana, 1986).....	69
Imagen 26. Junto a otros miembros de su cuadrilla guerrillera, Canaguaro espera recostado bajo un árbol el momento oportuno para asesinar con su machete a un policía chulavita. “Esa noche”, dice Canaguaro, “enredados en la telaraña del canto del cantor, los chulavitas nos pagaron un rosario de muertes y atropellos”. Fotograma tomado de Canaguaro. (Dir. Dunav Kuzmanich, 1981).....	71
Imagen 27. El actor mexicano Gerardo Vigil interpreta a Pedro Rubiano, bandolero perteneciente a una cuadrilla liberal dirigida por Sangrenegra. Fotograma tomado de La tormenta. (Dir. Fernando Vallejo, 1979).....	73
Imagen 28. Secuencia de imágenes que muestran el momento que Francisco fija su atención en la afeitada de un señor de su pueblo. Fotogramas tomados de La cerca. (Dir. Ruben Mendoza, 2004).....	74
Imagen 29. El actor Frank Ramirez interpreta a León Maria Lozano. Fotograma tomado de Cóndores no entierran todos los días. (Dir. Francisco Nordem, 1984).....	77
Imagen 30. Jorge Eliécer Gaitán y su hija Gloria. Fotograma tomado de Gaitán sí!, otro no. (Dir. Maria Valencia, 1998).....	80
Imagen 31. María Antonia Acosta sostiene una fotografía de su esposo Jorge Eduardo García -ubicado a mano derecha del encuadre- en el salón de eventos del extinto hotel Granada. Fotograma tomado de Un amor del 48. (Dir. Andrés Arías, 2015).....	81

## **Tabla de cuadros**

Cuadro 1. Cuadro parcial sobre la filmografía de la Violencia entre 1959 y 2016.....	21
--	----

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de grado analiza cómo las representaciones cinematográficas nacionales se han acercado a la época conocida en la historiografía colombiana como “La Violencia” (1946-1964)<sup>1</sup>, partiendo del estudio de los cortometrajes *Cesó la horrible noche* (2014), *La cerca* (2004), *Post Mortem* (2015), y de los largometrajes *Canaguaro* (1981) y *La sargento matacho* (2015). Las películas seleccionadas para esta reflexión se realizaron entre los años de 1980 y 2016, periodo de gran importancia para el análisis ya que abarca un momento de cambios en las políticas que rigen la industria cinematográfica en Colombia<sup>2</sup>, así como en las tecnologías para el registro audiovisual (paso del soporte analógico al digital).

La reflexión que encontrará el lector, pretende subrayar la forma como se ha representado el periodo señalado, haciendo énfasis en la narrativa y la puesta en escena que los filmes seleccionados presentan y con las cuales se realiza un discurso sobre ese pasado cercano, el interés es interpretar y así mismo identificar regularidades y continuidades en esas representaciones.

Para esta propuesta el concepto de representación resulta fundamental y aunque muchos autores construyen definiciones que pueden ser pertinentes, para este caso se ha tomado como referencia al autor Stuart Hall, quien entiende la representación como aquel proceso esencial mediante el cual se produce sentido sobre algo, haciendo uso del lenguaje de los signos y las imágenes que se intercambian a nivel cultural en una sociedad, configurando imágenes concretas sobre el objeto a representar y que pueden

---

<sup>1</sup> “La Violencia es un término que en el habla cotidiano de los colombianos [...] se fue convirtiendo en el nombre de una época extendida desde la mitad del decenio de los años 40 hasta la mitad de los 60, cuando se extinguieron las últimas organizaciones armadas vinculadas de alguna forma a los dos partidos contendores, liberal y conservador [...] Sin embargo, la historia de lo “violento” se prolonga más allá de la época conocida como “La Violencia”. ORTIZ, Carlos Miguel. *Historiografía de la Violencia*. En: *La historia al final del milenio: Ensayos de historiografía colombiana y latinoamericana*. 1 ed. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1994. p. 371.

<sup>2</sup> Desde 1978 a 1993 las producciones cinematográficas en Colombia estuvieron bajo el apoyo de FOCINE (compañía de fomento cinematográfico), luego, con la liquidación de esta institución en 1993 se produjo un vacío organizacional formal de la producción hasta el año 2003, cuando se creó la ley 814 o la ley del cine y el FDC (Fondo para el Desarrollo Cinematográfico).



llegar a ser compartidas entre los individuos.<sup>3</sup> Por otra parte, “las representaciones al ser maneras específicas de entender y comunicar la realidad, no nos ofrece una imagen de la sociedad, sino la interpretación de lo que una sociedad considera es una imagen. No reproduce su realidad, sino la forma como esa sociedad la concibe.”<sup>4</sup>

Esta interpretación aplicada al cuerpo de documentos que se analizara en estas páginas, implica escudriñar las puestas en escena construidas por los diferentes cineastas a partir de ese contexto histórico. Ahora bien, como se expondrá en el texto, el tema de cine y la Violencia ha sido estudiado con cierta amplitud, sin embargo, los análisis se han interesado de manera predominante en el largometraje de ficción, descuidando o no abarcando de manera suficiente el cine documental y la modalidad del cortometraje y mediometrage que, en su conjunto suman más de la mitad del acervo documental. Este consta de por lo menos 36 títulos, la mayoría de ellos se consultaron en las instalaciones de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y en La Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales -BECMA- de la Cinemateca Distrital, mientras participaba del espacio académico de la V Cátedra Cinemateca, que se realizó del 30 de mayo al 10 de agosto del año 2017 en la ciudad de Bogotá.

Este espacio académico de crítica, estudio y análisis de nuestro cine nacional, tuvo como uno de sus ejes principales la cinematografía en cuestión, y se nutrió de la reflexión de diferentes investigadores de la misma, como lo son los críticos Augusto Bernal, Pedro Adrián Zuluaga, Hugo Chaparro, el historiador Yamid Galindo, el comunicador social Jerónimo Rivera, y el animador Ricardo Arce. Los aportes y las reflexiones de dichos académicos, entre otros, fueron determinantes para enriquecer la mirada crítica sobre dicha cinematografía y llevar a cabo el proceso de escritura de este trabajo de grado que se concibió como proyecto a finales de 2016, mientras cursaba octavo semestre del programa de Historia de la Universidad del Cauca.

---

<sup>3</sup> HALL, Stuart. El trabajo de la representación. Documento disponible en: [http://metamentaldoc.com/14\\_El\\_trabajo\\_de\\_la\\_representacion\\_Stuart\\_Hall.pdf](http://metamentaldoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf) Consultado el 9 de mayo de 2018. p. 2.

<sup>4</sup> ALBA, Gabriel y CEBALLOS, Maritza. Viaje por el concepto de representación. EN: Revista signo y pensamiento Universidad Javeriana. 2003. No. 43. p. 13-17.

Es importante mencionar que el escenario académico señalado organizado por la Cinemateca Distrital de Bogotá, en asocio con la Pontificia Universidad Javeriana, la Universidad Distrital, la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Uniagustiniana, fue de vital importancia también para terminar el rodaje y proceso creativo del cortometraje documental que acompaña este trabajo escrito, y del cual se hará referencia más adelante.

Por otra parte, fue en el curso *Historia de Colombia siglo XX I*, dirigido por la profesora Gilma Ríos Peñaloza en el segundo semestre del año 2015, perteneciente al pensum del programa de pregrado de historia de la Universidad del Cauca, cuando me interese de lleno por el tema de la Violencia y empecé la primera revisión juiciosa de su amplia literatura académica y de la cinematografía que la representa. El corpus de películas seleccionadas, tal como se expondrá en el desarrollo del presente trabajo, podría considerarse característico de los diversos enfoques que se le dieron al tema de la Violencia, en ellas se pueden reconocer una serie de elementos estéticos y narrativos que aportan a la construcción de imaginarios simbólicos sobre la época

En ese orden de ideas, la presente investigación está encaminada hacia el uso de la imagen fílmica como documento, lo que permitiría ver la forma en que se ha representado la Violencia en el cine nacional. Desde la propuesta de Marc Ferro, sobre la relación entre cine e historia, se abarca la idea de que los filmes son capaces de comunicarnos acerca de los procesos sociohistóricos, pues hacen parte de un contraanálisis de la sociedad, es decir, pueden reconstruir, reconstituir o reinterpretar la realidad de un momento en específico.

De esta manera los filmes seleccionados, fueron considerados como: agente de la historia y documento histórico; la primera consideración, permite un análisis de cada filme dentro de su contexto, es decir, su temática, su forma de producción, coyuntura política etcétera. La segunda consideración, lleva a tratar cada filme en su contenido propio, en este caso como narradores de la Violencia, no obstante, para analizar los filmes desde este punto de vista se hizo uso de las observaciones estéticas y narrativas, pues es a través de estos elementos que se puede encontrar sentidos.

Para ello, se tuvo en cuenta cinco parámetros que componen la narración: en primer lugar la *historia* que es aquello de lo que se trata la película, que contiene acontecimientos que pueden no estar todos narrados dentro del filme, por ejemplo, el *Bogotazo*; en segundo lugar está el *argumento*, que son la serie de acontecimientos que sí están narrados en la historia y que sin importar su orden dan sentido a ésta, por ejemplo, la vida de la campesina y luego guerrillera liberal del Tolima Rosalba Velasco en la *Sargento Matacho* de William Gonzales; En tercer lugar está la *diégesis*: la cual constituye un universo lógico de la historia, incluyendo la narrativa y la estética, por ejemplo, los años cincuenta de las guerrillas liberales de los Llanos en *Canaguaro* de Dunav Kuzmanich; en cuarto lugar está el *discurso*, que es la manera de contar, es decir, cómo se articulan los acontecimientos que constituyen un argumento, por ejemplo, el intimismo en *Cesó la horrible noche*, de Ricardo Restrepo; y por último está la *focalización*, que es el punto de vista desde donde se cuenta la historia, por ejemplo, desde la interioridad del personaje de Francisco en *La cerca* de Rubén Mendoza.

La construcción de sentido fílmico, tanto narrativo como estético se apoya en los elementos sonoros y visuales que componen cada filme, por lo tanto se tuvo especial cuidado al montaje, puesto que es el momento cuando la banda de la imagen y sonido se unen en conjunto dando como resultado la película proyectada. El montaje es la manera como se juntan las escenas, las secuencias, los planos y se combinan con la sonoridad, además, demuestra como cada película tiene su ritmo de narración y su forma de organizar los acontecimientos.

El trabajo está dividido en tres capítulos, en el primero llamado “Contexto”, se presenta al lector una serie de apuntes sobre la relación entre el cine y la historia, tomando como partida los planteamientos de los historiadores Marc Ferro, Robert Rosenstone, José María Caparrós, entre otros académicos de las Ciencias Sociales que han reflexionado sobre el tema. Enseguida, se realiza una breve revisión historiográfica sobre el cine en Colombia y más concretamente de aquella que trata la cinematografía sobre la Violencia; finalmente, en este capítulo se realiza un pequeño recorrido histórico sobre los antecedentes y primeros manifiestos fílmicos sobre la temática, en donde se resaltan los aspectos narrativos más significativos de cada uno de ellos.

En el segundo capítulo, llamado “Un viaje por las representaciones fílmicas contemporáneas de la Violencia”, se desarrolla el tema central de la investigación, mostrando mediante el análisis de los cinco estudios de caso seleccionados, las maneras de cómo el cine nacional realizado entre 1980 y 2016 se ha acercado a la época en cuestión. Finalmente, en el tercer capítulo llamado “Reflexiones finales”, se estudian elementos estéticos y narrativos significativos de los filmes analizados, en relación con los propuestos en otras producciones cinematográficas sobre la temática. Lo anterior, con el propósito de señalar las continuidades y variaciones de su representación.

Para concluir, y como se aludió antes, este trabajo se acompaña de un cortometraje documental que lleva por nombre *El cine de la Violencia*, que tiene una duración de 28 minutos. Motivado por la ausencia de un trabajo que desde el campo audiovisual se interrogue sobre los significados de esta cinematografía, este filme de carácter expositivo, tiene el propósito de mostrar al espectador algunas de las miradas estéticas y narrativas con las que se ha representado la temática. Por ello, este trabajo se construye a partir de material de archivo de un corpus significativo de películas realizadas en el país entre los años de 1950 y 2016, así mismo, de fotografías e ilustraciones de finales de los años cuarenta que en el montaje se articulan con testimonios de cineastas, académicos y la voz en off de su director, quien relata de manera personal como fue el acercamiento que tuvo con este cine y las posibilidades narrativas que este brinda para una mayor comprensión de la época de la Violencia; la cual, fue el caldo de cultivo para el inicio del conflicto armado en nuestro país.

# CAPÍTULO I

## CONTEXTO

### 1.1. APUNTES SOBRE LA RELACIÓN ENTRE CINE E HISTORIA

*Quien defina el cine como arte narrativa basada en la reproducción gráfica del movimiento no hace más que fijarse en un fragmento del complicado mosaico. Quien añada que el cine es una técnica de difusión y medio de información habrá añadido mucho, pero no todo.*<sup>5</sup>

*Román Gubern*

El cine, entendido en un sentido muy amplio como un producto medial y cultural del hombre, puede ir desde la representación de hechos históricos hasta la explicación de nuestro tiempo y nuestra sociedad. Hablar de sus vínculos con la historia lleva a remontarnos a los registros fílmicos de las postrimerías del siglo XIX que testimoniaron acontecimientos de la vida cotidiana, hasta el drama de la guerra y otros conflictos sociopolíticos ya durante el siglo XX. A pesar de ello, no fue sino hasta después de la mitad de dicho siglo que se empezaron a realizar reflexiones de carácter científico sobre los valores históricos que suscitaban los filmes.

Siguiendo al historiador francés Marc Ferro, miembro de la tercera generación de la escuela de *Annales*, y uno de los pioneros en explicitar su relación de manera sistemática, este tipo de documento, contribuye a “la elaboración de una contra-historia no oficial. Alejada de esos archivos escritos que muchas veces no son más que la memoria conservada de nuestras instituciones. Ese contrapuesto, es lo que lo convierte en un agente de la historia que nos puede ayudar a motivar la toma de conciencia.”<sup>6</sup>

Este historiador que hace una revisión de la cinematografía realizada por Serguéi Eisenstein, Vladimir Pudovkin, Lev Kuleshov en el marco del nacimiento de la Unión Soviética, manifiesta que el reflejo de una película en la sociedad radica en observar y analizar por lo menos tres variables fundamentales: Quién la produce, quién la recibe y quién la asimila. Es ilusorio, dice Ferro, creer que no existe intencionalidad del realizador en una película, ya que nunca la mirada de la cámara es inocente.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> GUBERN, Román. Historia del cine. Barcelona: Anagrama. 2014. p. 11.

<sup>6</sup> FERRO, Marc. Historia contemporánea y cine. Madrid: Ariel. 1995. p. 17.

<sup>7</sup>En una película de corte documental o argumental el registro de cualquier acción está mediado por el artificio de la cámara. El tipo de acercamiento sobre lo que se quiere registrar, y la manera en cómo se

Su propuesta apunta a tener presente en el análisis fílmico no solo las “imágenes sonoras”, sino las “imágenes silenciosas” o subterráneas ligadas a lo extra cinematográfico, como: la producción, el público, la crítica, el sistema político, etc. Es bajo ese sentido exploratorio que el filme se puede observar “como un producto, una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento socio-histórico que permite.”<sup>8</sup>

Más adelante, el historiador estadounidense Robert A Rosenstone hace un barrido histórico de la experiencia de “desconcierto” en el oficio del historiador respecto a valerse del cine como agente y objeto de la historia, y del papel que ha jugado en relación a la concepción tradicional de la historia. Para él: “Ni siquiera el exceso de ficción o la falta de rigor son las dos mayores transgresiones del cine a la concepción tradicional de la historia. Mucho más problemática es su tendencia a comprimir el pasado y convertirlo en algo cerrado, mediante una explicación lineal, una interpretación exclusiva de una única concatenación de acontecimientos. Esta estrategia narrativa niega otras posibilidades, rechaza la complejidad de causas y excluye la sutileza del discurso histórico textual.”<sup>9</sup>

Rosenstone problematiza y contrasta este tipo de aseveraciones cuando resalta el compromiso que de alguna u otra manera se han trazado distintos realizadores alrededor del mundo como Carlos Diegues, Chris Marker, Claud Lanzman, Oliver Stone, Ousmene Sembene, Jill Godmilow, Jorge Sanjinés, en películas que ofrecen miradas reinterpretativas del pasado, es decir realizaciones cinematográficas que apuntan hacia *una historia visual*.<sup>10</sup> La principal virtud de estos trabajos dice Rosenstone, es que presentan más de una posibilidad de interpretar los hechos, que muestran el mundo en

---

quiere mostrar al espectador, es una decisión tomada por cada cineasta. Lo captado por la cámara, por más que éste intente exponer una postura neutral, es subjetivo. Su mirada se circunscribe a sus propias ideas. Inclusive, puede estar al servicio de una causa o ideología política como por ejemplo ocurrió en el cine de propaganda soviético, o con los documentales de la Alemania nacional socialista.

<sup>8</sup> FERRO. Op. Cit; p. 39.

<sup>9</sup> ROSENSTONE, Robert. El pasado en imágenes, el desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel. 1997. p. 29.

<sup>10</sup> Las películas que hace referencia Robert Rosenstone son las siguientes: *Quilombo* de Carlos Diegues (1984), *Sans soleil* de Chris Marker (1983), *Shoa* de Claud Lanzman (1985), *JFK* de Oliver Stone (1991), *Ceddo* de Ousmane Sembéne (1977), *Far from Poland* de Jill Godmilow (1984), y *Corajes del pueblo* de Jorge Sanjinés (1971).

toda su complejidad, indeterminación y multiplicidad, y no como una serie de acontecimientos lineales, encapsulados y claramente definidos.<sup>11</sup>

Buena parte del material fílmico que se acerca a representar hechos del pasado lo han catalogado genéricamente como un cine de género histórico. Sin embargo, por lo menos existen tres ramificaciones sugeridas por el historiador español José María Caparrós Lera que son útiles para clarificar más esta valoración. La primera son los filmes de *reconstrucción histórica*, los cuales “sin una voluntad directa de «hacer Historia», poseen un contenido social y, con el tiempo, pueden convertirse en testimonios importantes de la Historia, o para conocer las mentalidades de cierta sociedad en una determinada época.”<sup>12</sup>

En segundo lugar se encuentran los filmes de *ficción histórica*, los cuales sin mayor rigurosidad se acercan al carácter de leyenda o novelado del relato sobre personajes o hechos históricos. Finalmente se encuentran los filmes de *reconstitución histórica*, que son “aquellos que, con una voluntad directa de «hacer Historia», evocan un período o hecho histórico, reconstituyéndolo con más o menos rigor, dentro de la visión subjetiva de cada realizador, de sus autores.” Además, pueden ser “un trabajo artístico-creativo que está más próximo a la operación historiográfica moderna que al libro de divulgación.”<sup>13</sup>

Estos historiadores, al igual que otros académicos que analizan el tema y que vale mencionar sus nombres como el sociólogo francés Pierre Sorlin y el filósofo español Angel Luis Hueso, reconocen que el cine sugiere una atmósfera, unos hechos y unas elaboraciones que hay que aprender a apreciarlas y examinarlas no solo porque el lenguaje audiovisual ha logrado encontrar un lugar en las ciencias sociales, sino que como invención y recurso medial ha transformado la manera de ver y narrar la historia de un tiempo y de un espacio determinado.

Si bien es cierto que la academia a nivel internacional no ha sido ajena a pensar el cine en conjunto a sus distintas presentaciones y significados para ofrecer nuevas

---

<sup>11</sup> Ibid. p. 38.

<sup>12</sup> CAPARRÓS, José. Grandes acontecimientos históricos contemporáneos en el cine. En: Una ventana indiscreta, la historia desde el cine. 1 ed. Madrid: JC, 2000. p. 139.

<sup>13</sup> Ibid. p. 141.

perspectivas, lecturas, o correlaciones con la historia y la disciplina histórica, a nivel nacional esto sigue siendo un camino por construir dentro del oficio del historiador. En común acuerdo con la historiadora de la Universidad de Antioquia Isabel Restrepo, “este ha sido un campo en el que los historiadores no han participado lo suficiente, en parte porque no han valorado las fuentes audiovisuales del mismo modo como han valorado las fuentes escritas y porque la dispersión de estas apenas empieza a ser subsanada. Por esto la historiografía del cine colombiano ha sido un campo dominado por los críticos, más preocupados por la construcción de una cinematografía o una industria nacional que por los procesos históricos en los que esta se inserta.”<sup>14</sup>

## **1.2. BREVE RECUENTO DE LA HISTORIOGRAFÍA SOBRE EL CINE EN COLOMBIA**

Para el caso colombiano, la historia del cine se ha escrito inicialmente con una metodología cronológica donde se ha abordado de manera superficial problemas sociales y su papel como producto medial en la sociedad. Uno de los primeros estudios panorámicos lo realizó Hernando Martínez Pardo en el año de 1978 con su libro titulado *Historia del cine colombiano*<sup>15</sup>, cuyos temas nos guían a la construcción de un contexto nacional del cine teniendo en cuenta elementos políticos y económicos sustanciales de la época naciente de este medio en 1897, como la introducción del cinematógrafo, así como el papel de un régimen político conservador hijo del proceso de la Regeneración. En este libro inaugural sobre la historia del cine colombiano se indaga sobre aspectos como la censura, la crítica, el desarrollo de cine-clubes y se hace un balance y cierta valoración hasta inicios de los años setenta sobre diferentes producciones fílmicas realizadas en ciudades como Cali, Medellín y Bogotá.

Sin dar un contexto político y económico sólido como quizás lo brinda la obra de Hernando Martínez Pardo, se encuentra el libro *Crónicas del cine Colombiano 1897-1950* de Hernando Salcedo Silva publicado en 1981<sup>16</sup>, cuyo contenido se soporta de una compilación de entrevistas realizadas a algunos familiares de pioneros del cine

---

<sup>14</sup> RESTREPO, Isabel. Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el Frente Nacional. *EN: Cuadernos del cine colombiano*. 2015. No. 23. p. 60.

<sup>15</sup> MARTINEZ, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: América Latina. 1978.

<sup>16</sup> SALCEDO, Hernando. *Crónicas del cine Colombiano 1897- 1950*. Bogotá: Carlos Valencia. 1981



colombiano como los hermanos italianos Francesco y Vincenzo Di Doménico, a sí mismo de los miembros de la familia Acevedo e hijos provenientes del departamento de Antioquia; testimonios que le permiten a Silva dar cuenta de las precariedades y vericuetos con que inicia el desarrollo y apropiación del cinematógrafo en el país, a su vez de caracterizar aspectos claves dentro de la producción e impacto de las pocas realizaciones cinematográficas silentes y sonoras de la época.

Fuera de este tipo de estudios que hacen parte de una lectura fundante y cronológica del cine colombiano, vamos a encontrar desde finales de la década de 1980 trabajos no solo provenientes de cineastas como Carlos Álvarez<sup>17</sup>, sino también de profesionales en diferentes áreas de las ciencias humanas y sociales, cuya preocupación tiene que ver con la forma en que se construyen las representaciones culturales dentro del lenguaje fílmico. Un claro ejemplo de estos trabajos es el libro *Miradas Esquivas a una Nación Fragmentada* de la politóloga Nazly Maryith López Díaz, quien propone dilucidar alrededor de tres estudios de caso representativos del cine silente de los años veinte (Bajo el cielo antioqueño, Garras de oro, Alma provinciana) el papel del cine como constructor de imaginarios de Nación, Región y costumbrismo.<sup>18</sup>

### **1.2.1. Sobre el cine documental**

Dentro del derrotero de trabajos que a nivel nacional nos muestran un panorama frente al tema en específico del cine documental, encontramos el libro titulado *Documental Colombiano: Temáticas y Discursos* de los comunicadores sociales Andrés Gutiérrez y Camilo Aguilera, quienes realizan uno de los primeros balances teórico analíticos de este género en el país. Para ello, los autores visualizan un corpus de 175 filmes realizados entre los años de 1990 y el 2000, que luego clasifican y analizan para determinar las estrategias temáticas y discursivas utilizadas por los documentalistas colombianos contemporáneos.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> ALVAREZ, Carlos. Sobre cine colombiano y latinoamericano. Bogotá: Universidad nacional de Colombia. 1989.

<sup>18</sup> DIAZ, Maryith. Miradas esquivas a una Nación fragmentada. Bogotá: Instituto distrital de cultura y turismo. 2006.

<sup>19</sup> Los autores clasifican el corpus fílmico en 13 ordenes temáticos, entre los que se destacan: Culturas Urbanas, Culturas rurales o de provincia, Lo indígena, Lo ecológico, lo ambiental y biografías; La mayoría del acervo documental proviene de La primera muestra internacional de cine y video documental en 1999. De los Premios nacionales, de artes universidad del valle, modalidad documental 1998 y del Premio nacional de video documental, Colcultura 1996. Algunos de los filmes fueron rechazados en la

En su análisis resaltan la creación de los canales regionales de televisión como una alternativa importante en el país que buscaba solventar la desaparición de FOCINE, que fue la entidad estatal encargada de financiar los proyectos fílmicos en el país de 1978 a 1993. Además, en su reflexión tienen presente el quiebre que significó, para la producción audiovisual nacional, la llegada del video digital lo cual no solo abarató los costos de las realizaciones audiovisuales y fomentó una “democratización de la imagen”, puesto que descentralizó el monopolio de la producción de contenidos en Bogotá, sino que ayudó para que se diera la apropiación de otros formatos narrativos como el video clip.

Un estudio que hace una mirada más panorámica sobre esta clase de cine en nuestro país es el libro *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano* de la comunicadora social Sandra Carolina Patiño. La autora hace un balance y reflexión sobre los contenidos y búsquedas estéticas que fueron marcando el documental nacional, cuyos primeros pasos se pueden rastrear en los años treinta, en reportajes de noticias realizados por los antioqueños Álvaro y Gonzalo Acevedo.<sup>20</sup>

Los contenidos de esta investigación nos permiten comprender las transformaciones de un cine documental de corte turístico y publicitario en los años cuarenta, a uno más social y político en los años sesenta y setenta. En este sentido, sin tener una estructura lineal, nos guía y ubica también en las corrientes y tipologías del documental que se fueron desarrollando a nivel latinoamericano -el tercer cine, cine de liberación, Cinema Novo, Cine Marginal, Cine Antropológico, Cine Etnográfico- evidenciando cómo estas tendencias permearon a nuestra cinematografía durante estos decenios, momento en el cual la producción nacional fue dinamizada por Carlos Álvarez, Carlos Mayolo, Diego León Giraldo, Gabriela Samper, Marta Rodríguez, Jorge Silva, Luis Ospina, entre otros.

---

medida que no correspondían a la década que los autores decidieron abordar. GUTIERREZ, Andrés y AGUILERA, Camilo. *Documental Colombiano: temáticas y discursos*. Cali: Facultad de Artes Integradas, Escuela de comunicación Social, universidad del Valle. 2002. p. 25.

<sup>20</sup> Rojas sostiene que desde una perspectiva de la Comunicación Social, el género documental tiene la responsabilidad estética y conceptual de profundizar, contar, develar, exponer, cuestionar, indagar, explorar, conservar, recuperar, reelaborar, reinventar, retratar e interpretar subjetivamente –con dignidad y respeto– todo el “proceso” investigativo que se ha llevado a cabo para registrar y narrar con un lenguaje cinematográfico, lo que hasta ahora era oculto, olvidado, marginado, desconocido, ignorado, subvalorado e invisible, sobre algún aspecto relevante del ser viviente, su entorno social y todo aquello que connota su existencia y su realidad. PATIÑO, Sandra. *Acercamiento al documental, en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 2009. p. 31.

## 1.2.2. Frente a la temática de la Violencia

Respecto a los primeros trabajos enfatizados en el abordaje del cine sobre la Violencia, encontramos el libro *Cine de la Violencia* de la historiadora Isabel Sánchez publicado en el año 1987. En este libro se compilan seis guiones cinematográficos de películas hoy ya clásicas como *Cóndores no entierran todos los días* del director Francisco Norden (1984) y *Canaguaro* del chileno Dunav Kuzmanich (1981). Fuera de los guiones cinematográficos que son importantes para su revisión y análisis individual, los contenidos de este trabajo conducen a considerar las problemáticas que padecía la industria cinematográfica colombiana, en un marco donde el cine norteamericano imponía los monopolios de entretenimiento a nivel global y dejaba relegadas a las cinematografías en proceso de construcción como la nuestra.

Por otro lado está la investigación de la comunicadora social Juana Suarez, quien en su libro *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura* sostiene que “como denominador común, la Violencia ha sido ampliamente abordada pero de manera superficial”. Además, que “las producciones sobre el tema ofrecen muestrarios de situaciones y aunque parezcan alentadas por corrientes filmicas que proliferaron en otras esquinas, ninguna logra embarcarse en un proyecto para aclarar, si fuera el caso, o acusar con nombre propio a los actores políticos y sus razones para haber generado esta división, que se convirtió en cruenta violencia política”.<sup>21</sup>

La autora destaca que en largometrajes de ficción como *Cóndores no entierran todos los días* de Francisco Norden (1984), *Canaguaro* de Dunav Kuzmanich (1981), *El río de las tumbas* de Julio Luzardo (1964) y *En la tormenta* de Fernando Vallejo (1979), se pueden reconocer una serie de elementos que constituyen un imaginario simbólico de la Violencia, en el que “la representación del cuerpo viene acompañada de elementos tales como la configuración de un lenguaje verbal e icónico, la ratificación del lugar hegemónico de los dos partidos tradicionales y un señalamiento de la ausencia de un relato nacional unificador”.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> SUAREZ, Juana. *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle. 2016. p. 105.

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 83.

Entre otros estudios encontramos *aproximación a la construcción de la realidad violenta en el cine colombiano*. Este trabajo de grado (2010) de corte ensayístico de la comunicadora social de la Universidad Javeriana Sara Rojas Osorio busca indagar sobre las realidades particulares que se construyen en torno a la violencia como fenómeno histórico, y el cómo se ha analizado la relación cine-realidad. Particularmente desde lo rural y lo urbano -destacando los filmes *Confesión a Laura* (1991) y *Cóndores no entierran todos los días* (1984)-, partiendo de la visión de teóricos y críticos del cine nacional como la ya mencionada Juana Suarez, entre otros como Enrique Pulecio, y Geoffrey Kantaris.

Uno de los estudios más recientes que analizan este tipo de filmografía lo realiza el profesor de la Universidad del Cauca Guillermo Pérez La Rotta en una de las secciones de su libro *Cine Colombiano: Estética, modernidad y cultura*. Valiéndose de largometrajes como *Cóndores no entierran todos los días*, por ejemplo, el autor entrega una intertextualidad tanto historiográfica y sociológica en relación a la narrativa fílmica, abriendo un panorama para comprender aspectos claves como la construcción de la figura mesiánica y autoritaria que caracteriza al personaje de León María Lozano, quien fue el jefe supremo de los pájaros en el norte del Valle desde finales de 1940 hasta mediados de 1950.

El hecho de que se tome como punto de partida obras que para el juicio del autor Pedro Adrián Zuluaga sean canónicas en la cinematografía nacional no solo por sus propuestas discursivas, sino por su trascendencia, reconocimiento, y recepción dentro de la crítica, sustentan que la “tentación” de analizar el cine de la Violencia como un género ha sido recurrente por las afinidades temáticas y en ciertos casos estilísticas que los filmes poseen: “la reiteración de los “modos de producción” de la violencia, las acciones sobre los cuerpos de las víctimas, la presencia del fuego o los cadáveres en el río, por poner ejemplos de representaciones concretas de esa violencia, y a nivel estilístico el frecuente uso del flashback, por ejemplo, para evocar el trauma o poner en escena la memoria del pasado”.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> ZULUAGA, Pedro. *Cine colombiano: Cánones y discursos dominantes*. Bogotá: Cinemateca distrital. 2013. p. 107.

Zuluaga es crítico al decir que no se puede reducir el cine de la Violencia a estos tipos de representación, como con frecuencia se ha hecho, desconociendo el amplio espectro de esta misma tradición, que no es nada homogénea. En este sentido, es dicente que los análisis sobre esta cinematografía se enfatizan mayoritariamente sobre un corpus de títulos de películas muy similar que comprende casi en su totalidad la modalidad del largometraje, dejando muchas veces de lado de la reflexión lo hecho en el cortometraje y medimetraje, que en su conjunto suman más de la mitad del acervo documental.

**Tabla 1.** Tabla propia sobre la filmografía de la Violencia entre 1959 y 2016.

Filmografía parcial sobre la Violencia					
Título	Director /a	Género	Categoría	Año	
Esta Fue mi Vereda	Gonzalo Canal Ramirez	Ficción	Cortometraje	1959	
El hermano Caín	Mario López	Ficción	Largometraje	1962	
El Río de las Tumbas	Julio Luzardo	Ficción	Largometraje	1964	
Los muertos al Alba	Carlos Sanchez	Ficción	Cortometraje	1975	
Crónica Roja	Fernando Vallejo	Ficción	Largometraje	1977	
En La Tormenta	Fernando Vallejo	Ficción	Largometraje	1979	
Canaguaro	Dunav Kusmanich	Ficción	Largometraje	1981	
Carne de tu carne	Carlos Mayolo	Ficción	Largometraje	1983	
Cain	Gustavo Nieto Roa	Ficción	Largometraje	1984	
Cóndores no se entierran todos los días	Francisco Norden	Ficción	Largometraje	1984	
Pisingaña	Leopoldo Pinzón	Ficción	Largometraje	1985	
El potro Chusmero	Luis Alfredo Sánchez	Ficción	Medimetraje	1985	
Aroma de muerte	Heriberto Fiorillo	Ficción	Medimetraje	1985	
El día de las Mercedes	Dunav Kuzmanich	Ficción	Largometraje	1985	
El domador de la llanura	Luis Alfredo Sanchez	Ficción	Medimetraje	1985	
Pedro Florez, llanero, músico y ex guerrillero	Gloria Triana	Documental	Medimetraje	1986	
Las mejores de mis navajas	Calos West	Ficción	Medimetraje	1986	
El hombre de acero	Calos Duplat	Ficción	Medimetraje	1986	
De vida y muerte	Jaime Osorio	Ficción	Medimetraje	1987	
Técnicas de duelo	Sergio Cabrera	Ficción	Largometraje	1988	
Recuerdos de Sangre	Oscar Campo	Documental	Cortometraje	1990	
Confesión a Laura	Jaime Osorio	Ficción	Largometraje	1991	
Gaitán Sí	María Valencia Gaitán	Documental	Cortometraje	1998	
Bocas de ceniza	Germán Marín	Ficción	Cortometraje	2002	
9 de abril de 1948	María Valencia Gaitán	Documental	Cortometraje	2002	
La Cerca	Rúben Mendoza	Ficción	Cortometraje	2004	
Jorge Eliecer Gaitan: El Jefe	Jairo Escobar	Documental	Cortometraje	2005	
El Bogotazo: La historia de una ilusión	Mauricio Acosta	Documental	Cortometraje	2008	
Gaitán: El hombre que fue Colombia	Alejandra Szeplaki	Documental	Cortometraje	2008	
Dolores	Tatiana Villacob	Ficción	Cortometraje	2009	
Roa	Andres Baíz	Ficción	Largometraje	2012	
Cesó la Horrible Noche	Ricardo Restrepo	Documental	Cortometraje	2014	
La Sargento Matacho	William Gonzáles	Ficción	Largometraje	2015	
Un amor del 48	Andrés Arias Garcia	Documental	Cortometraje	2015	
Post Mortem	Juan Diego Rivera	Ficción	Cortometraje	2015	
Un nueve de abril	Edgar Humberto Álvarez	Ficción	Cortometraje	2016	

En esta tabla parcial sobre la filmografía de la Violencia se indica que de 1959 a 2016 se han hecho 36 filmes. El 41 % de ellos son cortometrajes, 19 % mediométrajes<sup>24</sup> y el 41 % largometrajes. El 76 % de este material es argumental, mientras que el 24% es documental.

De acuerdo con esta clasificación, se puede afirmar que la mayor producción hecha hasta el momento se dio en la década de 1980 con el 38 %, realizada en su mayoría gracias al apoyo de FOCINE. Luego, con la liquidación de esta institución en 1993 se produjo un vacío organizacional formal de la producción hasta el año 2003, cuando se creó la ley 814 o la ley del cine y el FDC (Fondo para el Desarrollo Cinematográfico). Este factor explica parte del porqué la producción de filmes sobre la temática en los años noventa haya sido del 8 %, y del 2000 al 2016 del 35%.<sup>25</sup>

Vale señalar que FOCINE como institución llegó a ser muy criticada dentro del gremio de los realizadores por sus malos manejos administrativos y por los bajos presupuestos que destinaba para la financiación de las películas. Sin embargo, durante los años ochenta impulsó la creación de cortometrajes a partir de estímulos y proyectos como *Yuruparí*<sup>26</sup> y *mediometrajes para televisión*<sup>27</sup>. De ahí salieron trabajos de buena factura

---

<sup>24</sup> El crítico de cine Julián David Correa Restrepo, señala que en los años ochenta, “se llamó mediométraje a las obras que pasaban de los 23 minutos y que estaba por debajo de los 69. (...) Este término desapareció oficialmente después de la etapa FOCINE, aunque ha seguido siendo una palabra que los realizadores de esa generación usan con frecuencia. CORREA, Julián. El cortometraje en Colombia: grandes actores. EN: Cuadernos del cine colombiano. 2007. No. 9., P. 5.

<sup>25</sup> “En 2003 se logra la aprobación de la Ley de Cine que genera tres formas para financiar el desarrollo audiovisual de Colombia: la titularización de películas, las exenciones en el impuesto a la renta para inversionistas y un fondo parafiscal financiado por toda la cadena productiva del sector cinematográfico: el FDC (Fondo para el Desarrollo Cinematográfico), que administra el CNACC. CNACC es el acrónimo de Consejo Nacional para las Artes y la Cultura en Cinematografía, un grupo integrado por delegados del gobierno y por representantes del sector audiovisual que sus pares eligen para trabajar por períodos de dos años. CORREA, Julián. Diez años de la Ley de cine en Colombia: el comienzo de un camino. En: Geografía virtual [online], Agosto, 2013. [citado 10, julio, 2018]. Disponible en: <http://geografiavirtual.com/2013/08/ley-cine-colombia/>. Del 2004 al 2016, el FDC entregó más de 98.600 millones en estímulos, que entre otros resultados tuvieron la realización de más de 820 películas nacionales entre cortometrajes y largometrajes. El dinero que recaudo el FDC pasó de un poco más de 1.900 millones en 2003, a 25 mil millones en 2016. DIRECCION DE CINEMATOGRAFIA DEL MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA. Anuario estadístico del cine colombiano. Bogotá: Ministerio de Cultura. 2016. P. 16, 75, 79.

<sup>26</sup> Yuruparí fue una serie documental dirigida por la antropóloga de la Universidad Nacional Gloria Triana, preocupada en el abordaje de los temas relacionados con la cultura popular nacional. De esta serie realizada entre los años de 1982 a 1987 “salieron 75 documentales de 25 minutos, todos realizados en formato cine de 16 mm”. GUTIERREZ y AGUILERA. Op. Cit; p. 44.

<sup>27</sup> De acuerdo a Juan David Correa Restrepo, Mediométrajes para Televisión fue una interesante iniciativa que aprovecha las posibilidades de la televisión como ventana de exhibición. Es así como se realizaron 21 cortometrajes, todos de 25 minutos, en la que participaron figuras relevantes del cine nacional como Carlos Mayolo, Víctor Gaviria y Julio Luzardo. CORREA. Op. Cit; p. 17-18.

como *El Potro chusmero* de Luis Alfredo Sánchez (1985), *La mejor de mis navajas* de Carlos West (1986), *Pedro Florez, llanero, músico y ex guerrillero* de Gloria Triana (1986) y *De vida y muerte* de Jaime Osorio (1987). Este último, sentó las bases para que el mismo director realice el largometraje ficcional *Confesión a Laura* en 1991.

Las dos películas de Jaime Osorio presentan argumentos que están focalizados en develar las experiencias personales de los protagonistas de la historia en relación, ante, o a la luz del 9 de abril de 1948, fecha en la cual caería asesinado en Bogotá el líder político y caudillo del partido Liberal Jorge Eliécer Gaitán. Este acontecimiento histórico no sólo desataría por varios días una serie de levantamientos, revueltas, incendios y saqueos por los cuales quedaría parte de su centro destruido, sino que provocaría la exacerbación y profundización de la violencia que en las áreas rurales de distintos departamentos del país como Boyacá y Santander, ya se venía presentando.

*De vida y muerte*, *Confesión a Laura* y documentales como *Gaitán sí!, otro no* de María Valencia realizado en 1998 -cuya historia busca dar cuenta de la figura familiar, pública y nacional de su abuelo Jorge Eliécer Gaitán-, demuestran que el drama íntimo<sup>28</sup> se va a constituir como una posibilidad argumentativa y discursiva de las películas sobre la temática. A grandes rasgos, esta característica se expresa en aquellos filmes que privilegian una mirada de lo individual sobre lo colectivo, en donde no se tiene interés por crear y entregar una narrativa histórica o ideológica sobre fenómenos o episodios que marcaron la Violencia, sino cómo estos irrumpieron en diferentes aspectos de la vida cotidiana y privada de la gente.

Como lo veremos en el siguiente capítulo, esta tendencia es palpable en trabajos como *La cerca* de Rubén Mendoza del año 2004, *Cesó la horrible noche* de Ricardo Restrepo del año 2014, y *Post mortem* del director Juan Diego Rivera del año 2015.

---

<sup>28</sup> A juicio de los investigadores Camilo Aguilera y Andrés Gutiérrez, lo intimista se “erige como unas de las características más preponderantes del documental de finales del siglo pasado. Lo íntimo, aquello con lo que guardo como documentalista una relación cercana, que habla del mundo pero también de mí, que me involucra. GUTIERREZ y AGUILERA. Op. Cit; p. 202.

### 1.3. ANTECEDENTES DEL CINE DE LA VIOLENCIA

La Violencia (1945-1964) es una de las épocas históricas más dolorosas, sanguinarias y complejas que ha vivido en su historia la población colombiana, dejando como consecuencia en sus distintas fases un saldo de más de 190.000 muertos.<sup>29</sup> La primera, es nombrada por algunos historiadores como *la violencia sectaria*<sup>30</sup>, que se ubicaría entre los años de 1945 a 1949 en medio de un marco social agitado por los enfrentamientos y conflictos entre las elites y miembros de los dos partidos políticos tradicionales -liberal y conservador- en su lucha por lograr la hegemonía en el poder. En estos años predominó una “homogeneización política por medio de presiones violentas hechas para modificar la composición de las mayorías políticas de orden local, para producir la conservatización forzosa de municipios donde la composición partidista era más o menos equilibrada.”<sup>31</sup>

La “conservatización forzosa”, además de acontecimientos como el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, llevó a que en la década de 1950 se propague una fase de violencia más compleja. En ella no se puede desconocer la mediación ideológica religiosa en la población civil, y a los variopintos actores armados como bandoleros, chulavitas, pájaros, y guerrilleros. Este tipo de actores ponen de manifiesto y explican que los actos de violencia perpetuados en este decenio, más allá de tan solo relacionarse “al discurso bipartidista de carácter verbal de las elites letradas, lo estaría a una confrontación de gran escala orientada por motivaciones de índole personal, familiar o grupal”<sup>32</sup>. Es decir, a un modo de violencias “heredadas de sangre” que se asentaron, expandieron y agravaron en zonas del Tolima, Boyacá, Valle del Cauca, los Llanos Orientales y lo que se conoció en su momento como el viejo Caldas.

---

<sup>29</sup> La cifra de muertos durante este periodo histórico no es del todo exacta. Existen estudios como los de Paul Oquist en 1978 sobre la llamada violencia temprana (1945-1953) y violencia tardía (1954-1966) que entregan una cifra de 194.000 muertos. Otros estudios arrojan la cifra generalizada de 300.000 muertos, la cual sigue siendo objeto de debate dentro de los círculos académicos nacionales sobre el tema. PALACIOS, Marco. Entre la legitimidad y la violencia, Colombia 1875- 1994. Bogotá: grupo editorial norma. 1995. p. 191–192.

<sup>30</sup> Ibid. p. 195.

<sup>31</sup> GONZALÉZ, Fernan. Poder y violencia en Colombia. Bogotá: Odecofi. 2015. p. 285.

<sup>32</sup> URIBE, María Victoria. Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima 1948 – 1964. Bogotá: Cinep. 1991. p. 16.



El paso y los matices de las violencias de los años cincuenta a la década del sesenta luego se traducen en por lo menos dos aspectos fundamentales; mientras que en las primeras se verían atravesadas por lealtades partidistas y herencias de sangre, en las segundas, con guerrillas cómo las FARC y el ELN que aparecen sobre el telón de fondo de la guerra fría, y la revolución cubana, hay tonalidades más políticas y una confrontación más abierta frente al Estado.

Ahora bien, las primeras narrativas sobre la Violencia se pueden rastrear desde finales de 1940 y principios de 1950. La literatura nacional, por ejemplo, va a presentar obras como *Viento Seco* de Daniel Caicedo (1953), quien narra con agudeza la masacre de Ceylán en el Valle del Cauca perpetuada por agentes armados del conservatismo, hasta textos autobiográficos como *Las Guerrillas del Llano* de Eduardo Franco Isaza (1955), quien relata cómo fue su participación y experiencia dentro de la contienda violenta desde el interior de las filas de este grupo armado liberal. Las reflexiones de carácter académico van a aparecer más adelante a la cabeza del libro *La Violencia en Colombia, un estudio social*, escrito por el abogado Eduardo Umaña Luna, el sociólogo Orlando Fals Borda, y el sacerdote Germán Guzmán Campos en 1962, el cual es considerado el trabajo inaugural de la historiografía de la Violencia.

En cuanto a las realizaciones cinematográficas que han reconstruido y hecho tratamiento en sus diversas modalidades discursivas, tanto de cine ficcional como documental en las escalas de cortometraje a largometraje entre los años 1959 a 2016 suman por lo menos 36. Rastrear sus antecedentes obliga situarnos en el año de 1915 cuando el cine nacional estaba en proceso formativo y se nutría del aporte de los pioneros italianos Francesco y Vincenzo Di Domenico, quienes producen y realizan el primer filme que puede considerarse llevó a la pantalla la representación de uno hecho histórico marcado por actos de violencia.

El documental titulado el *Drama del 15 de octubre* representó al estilo de reportaje el asesinato del líder político Rafael Uribe Uribe perpetuado en 1914. Este filme que hasta nuestros días sigue desaparecido y del cual tan solo se conservan unos fotogramas de la secuencia final, que muestra una alegoría de la libertad ondeando la bandera nacional en el mausoleo de Uribe, marcó un hito por haber mostrado a los asesinos materiales, Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal. Este hecho despertó una reacción

mayoritariamente negativa de la gente que presenció su proyección, como si no hubiese querido ver matices de su realidad representados en la pantalla.



**Imagen # 1.** Reproducción de un fotograma atribuido a El drama del 15 de octubre. Fotograma tomado del archivo histórico cinematográfico colombiano de los Acevedo. (Fundación patrimonio fílmico colombiano.)

En ese sentido, el investigador Álvaro Concha Henao señala: “la atmósfera adversa asfixió la película. Toda la prensa liberal la condenó por *inmoral*, la familia del mártir protestó contra la cinta y hasta hubo quien, desde las sombras, malogró por segunda vez la cabeza del general Uribe con un tiro de revolver que destrozó la pantalla de una sala en Girardot donde se proyectaba la película”.<sup>33</sup>

### **1.3.1. El asunto agrario, el estereotipo del otro, y los primeros manifiestos del cine de la Violencia**

En la década de 1930 la estructura agraria predominante del país estaba concentrada buena parte en los Andes centrales, y respondía a las haciendas cafeteras que recibieron un gran número de colonos, sea en calidad de pequeños propietarios, arrendatarios, o peones. Este fenómeno no fue el único, entendiendo que en otras zonas del territorio nacional se dieron las denominadas economías de enclave (petrolera, bananera) y que en ciudades como Bogotá y Medellín se estaba impulsando hacia un desarrollo industrial.

---

<sup>33</sup> CONCHA, Álvaro. Historia del cine en Colombia. Bogotá: Publicaciones BLACK MARIA escuela de cine. 2014. P. 207.

Una de las grandes preocupaciones por parte de los gobiernos liberales en los primeros años de este decenio fue la parcelación de tierras y por tanto la de estimular la colonización hacia nuevas regiones del país. Esto entendiendo, por ejemplo, los desfases causados por la crisis económica de 1929, y las problemáticas que se tuvo que afrontar en cuanto a distribuir y por ende delimitar la tierra debido al poderío de la clase terrateniente.

Tales casos fueron el Caquetá, Putumayo, Vaupés, Urabá, entre otros territorios baldíos o poco explorados como la Sierra Nevada de Santa Marta. “La colonización se estimulaba mediante el pago de jornales diarios, como en el Catatumbo donde se dispuso ayudar al colono 6 meses con \$1.50 diarios y como en el Urabá donde se asignó la extensión de 3 hectáreas de adjudicación y de terrenos cultivados y 60 más sin cultivar”<sup>34</sup>.

A grandes rasgos, esas colonizaciones hacia lugares de difícil acceso y que el historiador Hermes Tovar denominó como colonizaciones marginales, en parte por el hecho de que como política gubernamental de solucionar la mala distribución de la tierra fracasó, y como medida para solventar el desempleo no fue la mejor; agravaron en buena medida los conflictos entre colonos y grandes propietarios, desencadenando ciertas olas de violencia que en la década de 1940 se recrudecieron.<sup>35</sup>

En el contexto social de ésta década no existía una verdadera reforma agraria que pudiese solventar la inequitativa y mala repartición de la tierra, que fue y ha sido hasta nuestros días un eje transversal dentro de las problemáticas estructurales del mundo rural colombiano y por lo tanto una de las causas que explican el origen del conflicto armado y su duración.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> TOVAR, Hermes. El movimiento campesino en Colombia, durante los siglos XIX y XX. Bogotá: Ediciones libres. 1975. p. 50.

<sup>35</sup> Ibid. p. 50-70.

<sup>36</sup> Para el investigador Fernán González, las políticas oficiales de parcelación de tierras y colonización sujetas a la ley 200 o ley de tierras de 1936 del gobierno del presidente Alfonso López Pumarejo generaron una mayor diferenciación interna del campesinado, en el sentido que dejó intactas “las grandes propiedades” y estimuló a que colonos y arrendatarios continuaran cuestionando la gran propiedad, tanto por vía legales como las de hecho. GONZÁLEZ. Op. Cit; p. 267 -268. Esta lectura de alguna manera se puede relacionar con la del economista Salomón Kalmanovitz, quien señala que: la inclinación que tuvo la legislación agraria de 1936 del gobierno central de intervenir en favor de los colonos, arrendatarios y pequeños campesinos, no tuvo expresiones político-institucionales concretas. (...) El Estado finalmente apoyó el desarrollo capitalista de la gran propiedad y lo protegía frente a las aspiraciones democráticas

En materia de cine, durante los años cuarenta se realizaron escasos dramas románticos y costumbristas, además de documentales de corte institucional, turístico y publicitario. Trabajos como *Sendero de luz* (1945) dirigido por Emilio Álvarez Correa y *La huerta casera* (1947) dirigido por Jorge Infante son importantes de destacar por su acercamiento a la temática agraria. Para el investigador Yamid Galindo, *Sendero de luz* -restaurado en el año 2006 por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano- a pesar de presentar raquíticamente como telón de fondo el tema de la violencia rural por el asunto de la tierra y el tema del bandidismo, es quizás la primera película de ficción que hace una representación al respecto.<sup>37</sup>



**Imagen # 2.** Personaje de Antonio apuntando con su rifle a un campesino para asesinarlo, con el fin de apoderarse de sus tierras. Fotograma tomado de *Sendero de Luz*. (Dir. Emilio Álvarez Correa. 1945.)

A diferencia de *Sendero de luz*, *La huerta casera* es un relato de corte propagandístico del plan rural del gobierno de Mariano Ospina Pérez, que muestra en pantalla al expresidente liberal Alberto Lleras Camargo cultivando la tierra, y a Laureano Gómez como figura del partido Conservador regando las plantas de su casa a las afueras de Bogotá. Este tipo de imágenes son acompañadas de una narración de la primera dama de la República Bertha Hernández, quien fomenta el uso de las huertas familiares como una vía para solventar algunas de las necesidades básicas frente al uso de la tierra.

---

del campesinado. KALMANOVITZ, Salomón. *Economía y Nación, una breve historia de Colombia*. Bogotá: Tercer mundo editores. 1997. p. 368.

<sup>37</sup> Entrevista a Yamid Galindo. Bogotá, Colombia. 14 de Junio de 2017.

“Un cuadrito de tierra de 10 metros por lado, ya es suficiente para una huerta casera de producción continua, (...) “¿Acaso no es envidiable?, todos o casi todos los colombianos podrían tener una igual”, dice ella haciendo alusión a la huerta que riega Laureano Gómez. En otro momento -mientras aparece en plano general lo que parece ser un terreno baldío- anota lo siguiente: “tierras como ésta han sido la causa de que hasta ahora la familia colombiana no haya podido cumplir este anhelo. Tierras incultas que con un mínimo esfuerzo, pueden ser convertidas en fuente de bienestar y respeto.”<sup>38</sup>



**Imagen # 3.** Plano medio del político del Partido Conservador Laureano Gómez mientras riega las plantas de su jardín. Fotograma tomado de La huerta casera. (Dir.Jorge Infante.1947.)

Estos trabajos se hicieron dentro de un marco cercano al cine nacional de los años cincuenta, en el que algunos sacerdotes y religiosos de las congregaciones Claretiana y Capuchina van a participar de actividades cinematográficas.<sup>39</sup> Fruto de esa labor apareció un cine de “evangelización”, cuyas representaciones cargaron consigo valores y juicios de valor frente al *Otro*<sup>40</sup> que no se escaparon de algunas producciones escritas

---

<sup>38</sup> INFANTE, Jorge. La huerta casera [película cortometraje]. Producida por Departamento Nacional de Agricultura del Ministerio de Economía Nacional, Colombia: 1947. 1 DVD, 12 min y 16 segundos, Blanco y negro.

<sup>39</sup> MORA, Angélica y WOOD, David. Cine y video indígena: Del descubrimiento al autodescubrimiento. *EN: Cuadernos del cine colombiano*. 2012. No. 17A,. P 22.

<sup>40</sup> El investigador Bill Nichols señala que el Otro como una relación metafórica implica el estereotipo cultural: “la figura del Otro representa aquello que no puede reconocerse o admitirse dentro de la cultura que lo engendra. El Otro encarna el mal o el caos, la codicia o la indolencia excesiva, el horror y la monstruosidad, lo nefario y lo destructivo. El oriental inescrutable e intrigante, el negro hipersexual y atlético, el blanco arrogante pero distante, el latino traicionero y mentiroso, el indio salvaje y bárbaro, estos estereotipos del Otro ofrecen un fichero de delinquentes de lo prohibido: el conocimiento en una búsqueda despiadada del interés propio, la sexualidad sin límites, el hambre de poder sin compasión, las

de mediados del siglo XIX por personajes como Manuel Ancízar, quien por ejemplo, en la obra de la comisión corográfica de Agustín Codazzi, se hizo los siguientes interrogantes sobre los pobladores indios del Chocó:

¿Por qué el indio cuna no está mezclado ya, como los de otras partes, con la raza europea? ¿Por qué después de tantos años el indio se encuentra en la misma ignorancia que sus antepasados y solamente se sirve hoy de la escopeta sustituyendo el arco, y usa pantalón y camisa para entrar a algún poblado conservando su desnudez en las selvas? ¿Por qué no ha habido misiones para civilizarlos o expediciones para conquistarlos?<sup>41</sup>



**Imagen # 4.** Padre de la comunidad claretiana entregando un mensaje evangelizador a la población de indígenas Katies en el Chocó. Fotograma tomado de *Amanecer en la selva*. (Dir. Miguel Rodríguez. 1950.)

Este tipo de miradas, cargadas de juicios y dicotomías como civilización/barbarie, y la búsqueda de la redención de los indios, de cierta manera se expresan en películas como *Amanecer en la selva* del sacerdote Miguel Rodríguez realizada a finales de 1950 con los indígenas katies. Cuyas imágenes ficcionales se organizan alrededor de la actividad misionera en un escenario similar al que hace alusión Ancízar.

Para la autora Angélica María Mateus Mora, *Amanecer en la selva* es una película que se presenta como uno de los primeros episodios, en la historia del cine colombiano, de

---

dependencias sin lealtad, el cálculo y la previsión sin moral” NICHOLS, Bill. La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós. 1997. p. 261.

<sup>41</sup> ANCIZAR, Manuel. Descripción de país EN: Codazzi, Agustín. Obras completas de la comisión corográfica geografía física y política de la confederación Granadina, Volumen I Estado del Cauca, Viaje de la comisión corográfica por el estado del Cauca 1853- 1855. P. 77.

una larga historia cuya trama se construye sobre el tema del desprecio y de la diferencia, cuyo contenido narrativo y estético asocia en este caso “la salvación del indígena con la negación y auto negación de su cultura”.<sup>42</sup>

A finales de esta década aparece *Esta fue mi vereda* del director Gonzalo Canal Ramírez, que se constituye en una de las primeras piezas argumentales alusivas a la Violencia. En este cortometraje se muestra una idílica vida campesina, llena de armonía y en comunión con las creencias judeocristianas, la cual será alterada por varios sujetos “enmascarados” que llegan a una vereda arremetiendo indiscriminadamente contra su población, causando incendios en sus casas, asesinatos selectivos, y obligando a huir de su tierras a los pocos sobrevivientes.

Compartiendo los planteamientos del crítico de cine Pedro Adrián Zuluaga, a pesar de no dar cuenta de contextos económicos, realidades circunstanciales, actores específicos de la violencia, *Esta fue mi vereda* puede considerarse como uno de los primeros ejemplos de la evocación de la ruina, o de la nostalgia de la ruina como un tropo central de la representación de la Violencia, la cual va a aparecer mucho antes en el cortometraje que en el largometraje de ficción, para considerar que el largometraje de ficción es la forma canónica de un cine nacional.<sup>43</sup>



**Imagen # 5.** Plano medio de dos sujetos “enmascarados que aparecieron en medio del amparo de las sombras” para irrumpir contra los habitantes de la Vereda. Fotograma tomado de *Esta fue mi vereda*. (Dir.Gonzalo Canal Ramírez. 1959).

<sup>42</sup> MORA y WOOD. Op.cit., p. 24.

<sup>43</sup> Entrevista a Pedro Adrián Zuluaga. Bogotá, Colombia. 5 de julio de 2017.

Es importante mencionar que este filme se hace cercano a un contexto del cine argumental de principios de 1960, que para autores como Umberto Valverde careció de profundidad en el abordaje de la realidad social nacional. Para él, “no solo hay problemas técnicos, tanto de edición como de sonido, sino de actuación, un exceso de teatrismo. Hay una ausencia de una concepción de un nuevo cine que formule un lenguaje distinto para afrontar una realidad compleja y difícil”<sup>44</sup>. Esta “carencia” que señala Valverde, de alguna manera la va a confrontar el cine documental más que el argumental, que desde su enfoque político y comprometido logró cuestionar algunas de las problemáticas que aquejaban a la sociedad de ese contexto, entre ellas la pobreza y la desigualdad social.

En este decenio aparece *El río de las tumbas* de Julio Luzardo, que en común acuerdo con varios investigadores es uno de los largometrajes ficcionales inaugurales sobre la Violencia.<sup>45</sup> Vamos a encontrar que en este filme el río Magdalena juega un papel protagónico como testigo y epicentro de sepultura de cadáveres que devienen de los crímenes perpetrados alrededor de sus orillas por hombres pertenecientes al brazo armado de uno de los partidos políticos tradicionales. A pesar de no tener una narrativa sólida, “en forma críptica, *El río de las tumbas* elabora una crítica a la falta de responsabilidad estatal hacia la violencia y a la conformación de ésta como una fuerza abstracta, que recorre espacios y tiempos con un carácter tanto iterativo como impreciso.”<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> VALVERDE, Umberto. Reportaje crítico al cine colombiano. Bogotá: Editorial toro nuevo. 1978. p. 20.

<sup>45</sup> Para críticos como Enrique Pulecio, “con “El río de las tumbas” el cine colombiano entra en la modernidad. Rompe con las estructuras de un cine convencionalmente producido y aceptado, que prolonga los esquemas vigentes del cine como simple diversión. (...) Sin duda, muchas de las películas que precedieron a *El río de las tumbas* tienen sus valores particulares, comprendidos desde diversos puntos de vista, pero la ruptura que realiza la película de Julio Luzardo la sitúa en un lugar privilegiado en el panorama de la historia del cine colombiano. La creación de una atmósfera opresiva, en un ambiente de inquietud y zozobra, con la violencia partidista de los años cincuenta como realidad circundante, es una forma de reconocimiento y reflexión en nuestro cine como antes no se había dado. PULECIO, Enrique. El siglo del cine en Colombia. En: Revista Credencial Historia [online], Septiembre, 2016. [citado 28, octubre, 2017]. Disponible en: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/el-siglo-del-cine-en-colombia>.

<sup>46</sup> SUAREZ. Op. Cit; p. 88.





**Imagen # 6.** Entierro de uno de los cadáveres desconocidos encontrados a las orillas del río Magdalena. Foto fija Helio Silva. (Proimágenes Colombia)

En este último segmento del capítulo se ha expuesto al lector un pequeño balance de los primeros manifiestos fílmicos alusivos a la Violencia. Algunos elementos señalados como la evocación de la ruina, las casas en llamas, o los cadáveres en los ríos, van a ser tópicos frecuentes para su representación hasta la actualidad. A diferencia de *Esta fue mi vereda* que hace una lectura eufemística, y ahistórica sobre la temática, se encuentra *El río de las tumbas* que ofrece cierta perspectiva histórica sobre la misma. Por otra parte, es importante destacar las variaciones en la manera como se nombran a los distintos personajes que en las historias de estas películas cometieron actos de violencia. Se da paso a que se use el calificativo de “tipo”, o de “bandido” en *Sendero de luz*, a “enmascarados” en *Esta fue mi vereda*, y finalmente a “guerrillero de los Llanos” como ocurre en *El río de las tumbas*.

## CAPÍTULO II

### UN VIAJE POR LAS REPRESENTACIONES FÍLMICAS CONTEMPORÁNEAS DE LA VIOLENCIA

Alrededor de las películas: *Cesó la horrible noche* (2014), *La cerca* (2004), *Post Mortem* (2015), *Canaguaro* (1981) y *La sargento matacho* (2015), se realizó un análisis de cómo el cine nacional contemporáneo se ha acercado a la complejidad de los hechos, fenómenos y problemas que atañen al periodo histórico de La Violencia. Para ello, se tuvo en cuenta las particularidades temáticas, tipos de representación y tratamientos estéticos que se pueden encontrar en estas producciones.

#### 2.1. UNA MIRADA A LA CONSTRUCCIÓN INTIMISTA DE LA VIOLENCIA A TRAVÉS DEL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL CESÓ LA HORRIBLE NOCHE

*“Por primera vez me encuentro con una aproximación distinta a la que puede darte un texto o una película, distinta, porque es una aproximación filial, es la del abuelo que estaba en esos momentos, en ese lugar, en esas calles, rodeado de la muerte y el desastre.”<sup>47</sup>*

*Ricardo Restrepo*

Existe un cine documental que trabaja con registros fílmicos de archivo, los cuales son intervenidos y reutilizados por el director con el ánimo de problematizar lo que nos pueden sugerir esas imágenes, resignificándolas y creando nuevos contenidos para la interpretación de los mundos representados en ellas originalmente. De acuerdo al investigador argentino de los medios audiovisuales Emilio Bernini, esta clase de cine documental se conoce con el nombre de *found footage*<sup>48</sup>, y “trabaja con metraje encontrado para, analizando sus capas, hacer visible aquello que no ha sido visto, mostrar en los nuevos encadenamientos sentidos que entran en conflicto con aquellos originalmente asignados o que permanecían ocultos.”<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup>Entrevista a Ricardo Restrepo. Programa palabras más. Bogotá, Colombia. 3 de julio del 2014.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eZOr7yPdrIo>.

<sup>48</sup> Para Emilio Bernini, en “el documental de metraje encontrado no hay ya la experiencia propia de lo que denominamos documental, porque el cineasta no sale ya, con su cámara, su equipo, al mundo histórico - afectando la propia vida y la de otros en distintos grados hasta la muerte, puesto que la experiencia supone siempre ese horizonte- sino que, por el contrario permanece en la mesa de montaje o en la computadora. BERNINI, Emilio. *Found footage, lo experimental y lo documental* En: *¿Qué es y a dónde va el found footage?* 1 ed. Buenos Aires: Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), 2010. p. 36.

<sup>49</sup> *Ibid.* p. 35.

Es frecuente encontrar que en este cine de no ficción se utilice material de archivo familiar, y se creen contenidos con el propósito de suscitar todo tipo de reflexiones sobre lo que podría llamarse la gran historia, es decir sobre aquella que a grandes rasgos ha pretendido describir la totalidad de las acciones pasadas de los hombres partiendo de la observación y numeración de los hechos o acontecimientos de forma lineal y cronológica.

Un ejemplo de este tipo de trabajos para el plano nacional es el cortometraje *Cesó la horrible noche* del cineasta Ricardo Restrepo estrenado en el Festival Internacional de Cine de Cartagena (FICCI) del año 2014. Este documental se construye como un encuentro intimista con la historia de violencia del país a través de la resignificación que hace el director, de los archivos fílmicos y escritos de su abuelo, el señor Roberto Restrepo (1897-1956), quien fue un médico oncólogo formado en Francia, además de escritor, periodista, y cineasta aficionado.

En esa labor de registrar su época con una cámara Bolex de 16mm, Roberto Restrepo nos entrega imágenes inéditas a blanco y negro y a color de Bogotá en los años previos y días posteriores al 9 de abril de 1948, las cuales muestran el centro de la capital semidestruido debido a los levantamientos populares provocados por el asesinato del líder político y caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán. Al igual que otra serie de imágenes de los años treinta a cuarenta de otros lugares del país como: San Agustín, Manizales y Cartagena.

Este material de archivo encontrado por Ricardo Restrepo en el año 2013, después de casi 80 años de que su abuelo hubiese registrado sus primeros fotogramas<sup>50</sup>, es recuperado, intervenido y reinterpretado en *Cesó la horrible noche* con algunas imágenes de fusilado<sup>51</sup> para dar cuenta testimonial, no solo del hecho que desencadenó el Bogotazo, sino para entregar una propuesta reveladora desde el tratamiento estético y narrativo sobre este acontecimiento, que diarios como El Tiempo, por ejemplo, describió así: “las droguerías, los almacenes de lujo, las librerías, las peleterías, las

---

<sup>50</sup> Desde pequeño, Ricardo Restrepo escuchó en su entorno familiar de la existencia de material fílmico registrado por su abuelo Roberto Restrepo durante el Bogotazo. No sería sino hasta el año 2013 que encontraría un total de 24 latas de película de 16 mm en el sótano de su antiguo consultorio médico. Entrevista a Ricardo Restrepo. Bogotá, Colombia. 4 de agosto de 2017.

<sup>51</sup> Fusilado: imagen de apoyo que no corresponde al material audiovisual de archivo sino que se captura en el momento del rodaje. GUTIERREZ y AGUILERA. Op. Cit; p. 35.

tiendas de comestible, todo era presa de la furia colectiva en su forma más descarnada y desprovista de los más elementales sentimientos de civilización. Al pillaje y al saqueo seguía el incendio de lo que quedaba y los edificios eran totalmente destruidos”<sup>52</sup>

¿Cómo explicar la barbarie y la injusticia desde un relato familiar, desde una mirada íntima? partiendo de esa gran pregunta en *voz en off*<sup>53</sup> hecha por Ricardo Restrepo, se construye un filme que nos evoca y trae al presente imágenes de la sociedad de esa época con sus matices, se presentan planos de algunos espacios cotidianos y de esparcimiento de la clase aristocrática a la que perteneció su abuelo. Destacándose los paseos y reuniones sociales que son acompañadas de bailes, música, y bebidas alcohólicas como se muestra en el fragmento del Palacio Marroquín a las afueras de Bogotá; imágenes en movimiento que se contrastan con el grupo social conformado por “los de a pie”, quienes aparecen en pocas ocasiones, eso sí, con una intencionalidad muy marcada por parte del director Ricardo Restrepo para dar fe y certeza de los abismos existentes de un grupo sobre el otro.

Diferencias sociales de las cuales su abuelo fue consciente y que no solo buscó registrar con su cámara, sino también dejar precedente en uno de sus libros titulado *Nueve de abril, quiebra cultural y política*, (1948), que sería fundamental para la escritura del guion del cortometraje<sup>54</sup>. En ese sentido, su nieto anotaría: “sus palabras me hablan de un intelectual decepcionado de su patria, sus imágenes me revelan un hombre que descubre a esos otros, a los que no viven en castillos ni logran viajar al exterior”<sup>55</sup>.

Es importante destacar el tema del uso del tiempo libre de la clase denominada en el documental como privilegiada (fiestas, reuniones, paseos, bailes y bebida) en relación a lo que expone el historiador Mauricio Archila para la clase obrera y trabajadora de la época; él pone sobre la mesa las dinámicas de cotidianidad sobre los lugares a los que

---

<sup>52</sup> CORRESPONSAL. Bogotá está Semidestruido. En: El Tiempo. Bogotá. 12, abril, 1948. P. 6. Col. 1.

<sup>53</sup> La narración del documental se hace en primera persona, es decir que el narrador habla desde y de sí mismo.

<sup>54</sup> Y no es sólo en las obras oficiales donde se ve el derroche. Por la inflación hoy más que nunca, y en Bogotá más que en ninguna otra región del país, hay separación profunda de nuestras clases sociales. Al lado del Lujo se ve el hambre, y nuestras clases acomodadas llevan una vida de regalo que enardece a quienes tienen que limitarse a envidiarlas. RESTREPO, Roberto. *Nueve de abril quiebra cultural y político*. Bogotá: Bremen. 1948. p. 24.

<sup>55</sup> RESTREPO, Ricardo. *Cesó la horrible noche* [película cortometraje]. Producida por Pathos audiovisual, Colombia: 2014. Video mp4, 25 min y 45 segundos, Color y blanco y negro.

generalmente frecuentaban (cantinas, prostíbulos, canchas de tejo, teatro, salas de cine, entre otros).



**Imagen # 7.** Habitantes de Bogotá en los años cuarenta. Fotogramas tomados de *Cesó la horrible noche*. (Dir. Ricardo Restrepo, 2014.)

Sumado a ello, y con el ánimo de esclarecer algunas modalidades de comportamiento, este autor se centra en cómo se dictaminaron y expandieron a lo largo y ancho del país campañas moralizadoras en cabeza de la Iglesia Católica y los partidos políticos tradicionales para erradicar el alcoholismo, entendido como sinónimo de “degeneración de la raza”, resaltando por ejemplo, la lucha contra el consumo de chicha en Bogotá. “Con una doble moral, los sectores elitistas atacaban la chicha o el aguardiente pero poco o nada decían del whisky, la ginebra u otras bebidas importadas”<sup>56</sup>.

En el documental *Cesó la horrible noche* se subrayan las tensiones políticas que se dieron en el contexto de la contienda electoral de 1946, cuando el candidato del Partido Conservador Mariano Ospina Pérez fue electo como presidente de Colombia. Mientras escuchamos la voz de este mandatario, el registro cinematográfico nos permite ver a un grupo de más de ochenta personas queriendo entrar a un edificio para poder ejercer su derecho al voto, a un pequeño retén militar, y a un camión transportando a varios simpatizantes del Partido Conservador.

---

<sup>56</sup>ARCHILA, Mauricio. *Cultura e identidad obrera. Colombia 1910 – 1945*. Bogotá: Cinep. 1991. P. 173.

La anterior secuencia se contrasta con otra que muestra la agitación social que ocurrió momentos después de estas elecciones que dieron culmen oficial a los gobiernos del periodo conocido como la República Liberal (1930-1946). Destacándose las imágenes de las calles aledañas a la Casa del Partido Liberal con algunos policías montados a caballo, un camión lleno de militares, y muchas personas corriendo de un lugar a otro. Algunas de ellas portando consigo banderas rojas.<sup>57</sup>



**Imagen # 8.** Simpatizantes del Partido Liberal luego de los comicios electorales de 1946 en la ciudad de Bogotá. Fotograma tomado de *Cesó la horrible noche*. (Dir. Ricardo Restrepo, 2014).

Después de esta secuencia, hay un corte directo y el montaje nos lleva a una imagen ralentizada que encuadra a un grupo numeroso de simpatizantes liberales que corren y enarbolan las banderas rojas de su partido por una calle céntrica de la capital, mientras se escucha en la Radio Nacional de Colombia al locutor que invita a una revolución armada por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de Abril de 1948<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Este fragmento nos da luces del simbolismo cromático. Es decir, el valor identitario de los miembros y adeptos que tenían en los dos partidos políticos tradicionales por los colores rojo o azul, que “con la agudización de la violencia se constituyó en una especie de barrera interpartidaria entre las comunidades de las áreas rurales”. URIBE. Op. Cit; p. 20.

<sup>58</sup> La voz del locutor es la del economista Raúl Alameda, que junto a otros intelectuales se tomaron las instalaciones de la Radio Nacional de Colombia el 9 de abril de 1948.

Los matices de este hecho histórico se muestran por medio de una serie de planos muy bien logrados, técnica y estéticamente, los cuales son referencias inéditas de los días posteriores al asesinato de Gaitán. Estas evidencian la destrucción perpetuada en el centro de la ciudad, se destacan los fotogramas a color y ralentizados de banderas colombianas en el sitio de su asesinato, edificaciones en escombros, tranvías y vehículos particulares incinerados, cajas registradoras y maniqués rotos, entre otro tipo de objetos destruidos.



**Imagen # 9.** Centro de Bogotá en ruinas después del 9 de abril de 1948. Fotogramas tomados de *Cesó la horrible noche*. (Dir. Ricardo Restrepo, 2014).

El centro de la ciudad de Bogotá, “humeante” y en ruinas, lo vemos transitado por multitudes de personas. Algunas de ellas mirando fijamente a la cámara de Roberto Restrepo con expresiones de sospecha, desconcierto, e inclusive desesperanza. Junto al montajista Enrico Mandirola, el director Ricardo Restrepo interviene estos reveladores registros a través de reencuadres en montaje<sup>59</sup>, cámara lenta y congelamientos, herramientas que sirven para destacar los rostros y la figura de estos individuos anónimos, buscando que el espectador tenga una experiencia más cercana al drama humano que hubo detrás de los escenarios presentados en pantalla.

---

<sup>59</sup> En el montaje se puede pasar de un plano general a un plano más cerrado para obtener una imagen diferente, resaltando algo para la narración, esta técnica es empleada por Restrepo para modificar algunas de las imágenes realizadas por su abuelo.

El director reconoce que el haber ampliado “las frases visuales que hizo su abuelo”, fue de manera intencional. Buscando que el espectador se pregunte cuando las vea: “y estás personas que vivieron ese horror ¿qué se preguntan? ¿Quiénes son ahora? ¿Cuáles son sus hijos? ¿Éste será el asesino?...<sup>60</sup>



**Imagen # 10.** Rostros en primer plano de habitantes de Bogotá que transitan las calles céntricas después del 9 de abril de 1948. Fotogramas tomados de *Cesó la horrible noche*. (Dir. Ricardo Restrepo, 2014).

Es importante señalar -como lo manifiesta el historiador del cine nacional Yamid Galindo- que este tipo de recursos estéticos empleados por Ricardo Restrepo, se encuentran también en otros filmes, por ejemplo en los documentales sobre la Primera y Segunda Guerra Mundial como *Apocalipsis* (2009) de los directores Daniel Costelle e Isabelle Clarke. En este documental se usan las imágenes realizadas por camarógrafos, japoneses, franceses, rusos, ingleses, en la Segunda Guerra, quienes registraron lo sucedido y en algunos momentos acentuaron el drama de lo vivido por los soldados haciendo planos en los cuales los personajes se acercan a la cámara y miran.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Entrevista a Ricardo Restrepo. Bogotá, Colombia. 4 de agosto de 2017.

<sup>61</sup> Entrevista a Yamid Galindo. Bogotá, Colombia. 14 de junio de 2017.





**Imagen # 11.** Rostro en primer plano de soldado alemán en la Segunda Guerra Mundial. Fotograma tomado de Apocalipsis. (Dir, Daniel Costelle e Isabelle Clarke, 2009)

Las imágenes realizadas por Roberto Restrepo, amplían el imaginario colectivo que sobre el hecho han ayudado a forjar los registros construidos por el antioqueño Camilo Correa y el francés Charles Riou para la Promotora Cinematográfica Nacional (Procinal). Las imágenes contenidas en este material silente testimonian a gentes de las masas gaitanistas arrastrando el cadáver desnudo y desfigurado del asesino de Gaitán, Juan Roa Sierra por la carrera séptima. Hasta los levantamientos, revueltas, incendios y saqueos que a este hecho le prosiguieron en buena parte de la zona céntrica de la ciudad.

Estas imágenes a blanco y negro han servido al igual que los archivos fotográficos de Sady González y Manuel Humberto Rodríguez de inspiración iconográfica y de referente estético a varias películas argumentales que toman estos hechos como acto fundante de la Violencia. Como por ejemplo: el largometraje ficcional *Roa* de Andrés Baiz en el año 2012, y el cortometraje *Un nueve de abril* de Edgar Humberto Álvarez del año 2016. Este último título es de las escasas apuestas que se ha hecho en cine de animación sobre la figura de Jorge Eliecer Gaitán y de lo acontecido durante esas 4 largas jornadas de abril que marcaron un hito en nuestra historia nacional.

Encontramos que en otras películas, sobre todo documentales televisivos, como *Jorge Eliecer Gaitán: el Jefe*, dirigido por Jairo Escobar para el canal Señal Colombia en 2005, o el titulado *El Bogotazo: la historia de una ilusión* dirigido por Mauricio Acosta para el canal Caracol televisión en 2008, se han interesado por reconstruir el 9 de abril utilizando este material de archivo como ilustración, complementando lo que van narrando los expertos en el tema, dejando por fuera de la reflexión lo que las mismas imágenes pueden sugerir.



**Imagen # 12.** Una turba de personas arrastra por la carrera séptima el cadáver desnudo y desfigurado de Juan Roa Sierra. Sindicado ser el actor material de la muerte del jefe máximo del Partido Liberal colombiano Jorge Eliécer Gaitán. Fotograma tomado del Bogotazo. (Archivo fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).

El cortometraje *Cesó la horrible noche* va a romper con este tipo de propuesta donde lo visual esta subordinado al relato oral del narrador o de los testigos, en cambio, el trabajo de Restrepo, interpreta de manera personal la realidad de esos momentos. Su narrativa tiene que ver con un “fenómeno constitutivo de lo intimista” al que autores como Camilo Aguilera y Andrés Felipe Cortes llaman “hiperproximidad” o “privatización de la mirada documental” debido a la relación inmediata que puede conservar el realizador con el tema a desarrollar en la historia. En la que “el ímpetu de objetividad queda desactivado por un documentalista preocupado por inmiscuirse en el texto, por dejar marcas subjetivas de su presencia.”<sup>62</sup>

Con su narrativa filial e íntima, este trabajo se aleja de los documentales expositivos ya referenciados, otorgándole un lugar en la historia de Colombia al abuelo del director Ricardo Restrepo a través de la reinterpretación de los contenidos de sus escritos y del metraje fílmico cotidiano. Esta decisión la resalta de la siguiente manera:

Yo hubiera podido hacer otra película muy distinta. Es decir, hubiera podido quedarme con el material de abril del 48, con esos cuatro días y mezclarlo con el material existente, del que hablamos que está en Patrimonio Fílmico Colombiano y hacer una serie de entrevistas. Sobre lo que sucedió, cómo sucedió, qué es lo que usted cree señor sociólogo, qué es lo que usted cree señor político, qué es lo que usted cree señor periodista. Y eso hubiera constituido un documental para televisión seguramente, o para cine. Muy, muy distinto. Ahí yo insisto en donde yo no me

---

<sup>62</sup> GUTIERREZ y AGUILERA. Op. Cit; p. 203.

sentiría en dialogo honestamente con lo que hizo Roberto Restrepo, porque estaría desdibujando, creo, lo que él quería o hubiera querido porque no sé - le consultare en la tumba-, hubiera querido hacer.<sup>63</sup>

## 2.2. DE LA CERCA, A POST MORTEM

Uno de los trabajos fílmicos contemporáneos que se preocupan por representar las dinámicas de violencia que sucedieron alrededor de escenarios, sucesos y gentes del campo colombiano es *La cerca* del cineasta Rubén Mendoza. Este es un cortometraje ficcional del año 2004 que presenta un drama íntimo sobre los odios y la venganza en el interior de una familia que habita en una vereda del altiplano cundiboyacense. El intimismo se expresa en el tratamiento, muy bien logrado, que se hace sobre los traumas engendrados en la infancia de Francisco Maldonado por parte de su padre Juan Cristo Maldonado, quien se sugiere en el relato como un hombre que perteneció a las filas de los pájaros, abanderados junto a los policías chulavitas de asesinar a gente afiliada al Partido Liberal entre finales de 1940 y buena parte de los años cincuenta.

La historia reúne a padre e hijo un 31 de diciembre, después de cumplirse una década del fallecimiento de la madre y esposa para que definan el futuro inmediato de la cerca que divide sus predios, la de Francisco (hijo) y la de Juan Cristo (padre). Si no cumplen con tumbar la cerca fronteriza que divide los terrenos que ella les dejó como herencia hasta la media noche del año nuevo, estos pasaran a manos de la alcaldía del municipio.



**Imagen # 13.** Fotografía de los personajes de *La cerca* enfrentados. Juan Cristo Maldonado al lado izquierdo y Francisco Maldonado al lado derecho. Foto fija Paulo Andrés Pérez. (Archivo Cinemateca Distrital).

---

<sup>63</sup> Entrevista a Ricardo Restrepo. Bogotá, Colombia. 4 de agosto de 2017.

La propiedad sobre la tierra es el hilo conductor y detonante de los enfrentamientos que entre padre e hijo se van presentando a lo largo de toda la narración. La trama nos sumerge en una historia compleja donde predomina la construcción del mundo onírico y personal de Francisco, quien a menudo tiene sueños parricidas.

El filme comienza con la escena de uno de los sueños de Francisco. En ella se le muestra de niño y vistiendo una ruana. Abre la puerta de su casa cuyo interior está completamente oscuro. Ingresando contento porque es el día de la semana en que se come carne, le pide a su madre que le sirva un plato de comida con un trozo de ésta. La madre, fuera de cuadro, le responde que aquel día tampoco hay carne, situación que hace lamentar a Francisco. Sin embargo, mientras se pellizca las dos manos -para distinguir si vive entre la realidad o el sueño,- promete que va a regresar así sea con un pedazo de “hueso”.

La escena continúa, la cámara sigue a Francisco, quien desenfunda un machete que se encuentra colgado en una pared blanca adornada con un cuadro del Sagrado Corazón de Jesús y una cruz hecha con pétalos coloridos de flores. Luego, mientras se escucha una música instrumental a son de tiple y requinto, propia del universo rural cundiboyacense, se muestra a Francisco oler el filo de la lámina del machete que empuña en una de sus manos mientras se dirige con mucho sigilo hacia la entrada de una habitación.

“Encontré un árbol de carne, no está muy fresca pero es carne, así huele a perro”, dice Francisco con voz fuerte y entusiasta a su madre, mientras su mirada fija la atención en el interior de la habitación. “Recoja mijo la que pueda, la fritamos poquito”, responde su madre avizorando lo que sería después la cruel y brutal arremetida a machetazos contra la presa, que resulta ser su padre.

Más adelante, otro sueño reafirma el trauma y las secuelas que quedaron en la psiquis de Francisco por lo vivido en su niñez, época en la que no solo presenciaba acciones violentas por parte de su progenitor hacia otros campesinos y enemigos políticos, sino siendo el mismo, víctima del machismo y agresividad de su padre. En este sueño, se observa cómo Francisco le corta una de las orejas a su madre con un cuchillo mientras ella, vestida totalmente de negro sostiene un rosario entre los dedos de sus manos y reza la oración del eterno reposo en el borde de un puente. Consecutivamente a este acto, se

muestra a Francisco lanzando la parte cercenada de la madre, utilizándola como carnada para atraer a su padre que se encuentra debajo de ellos, buscando orejas sobre unos troncos de madera.

Todo esto para completar la abundante y fresca colección que tiene en un pequeño bolso de fique ensangrentado. Luego de Juan Cristo proceder a recoger y guardar como un trofeo el pedazo de su esposa, Francisco aparece en primer plano cargando a su madre, a quien lanza para que aplaste a su padre. Este episodio en particular fue especialmente lo que sustenta Rubén Mendoza, tuvo en su cabeza para construir la historia del filme, cuyo desenlace es el asesinato e incineración del cuerpo de Juan Cristo a manos de Francisco al pie de la cerca.

Yo me metí en este cortometraje por una imagen que tuve, y me ayudó a unir muchísimas cosas que tenía pensadas para una historia de un intento fallido de reconciliación en el campo colombiano, donde es muy importante el universo onírico de un tipo que ha tenido pesadillas terribles porque su padre fue pájaro en la Violencia. Yo tuve la imagen de matar al padre con la madre como objeto, y tenía algo de la cortada de oreja de la mamá, y empecé a unirlas para redactar esa historia.<sup>64</sup>

Las imágenes construidas por Mendoza se conectan con las prácticas de tortura ocurridas en lugares como El Líbano, Tolima, uno de los lugares más golpeados por hechos de violencia en los años previos y posteriores a la muerte de Jorge Eliécer Gaitán. Muchas mujeres en este municipio llegaron a utilizar con frecuencia pañoletas en sus cabezas para ocultar la ausencia de sus orejas, las cuales eran cortadas por policías chulavitas como castigo por no confesar dónde se encontraban sus parejas sentimentales de filiación liberal. Así por ejemplo, lo testimonia Inés en el libro *Hilando Fino. Voces femeninas en la Violencia* de la antropóloga e historiadora María Victoria Uribe.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Entrevista a Rubén Mendoza. Programa en cine nos vemos. Bogotá, Colombia. 28 de noviembre del 2007. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=d-DADgmFRms>.

<sup>65</sup> El testimonio de Ines dice: pues resulta que las cogían para que confesaran dónde estaban los maridos. Los “chulos” perseguían a los que dirigían la resistencia liberal. (...) Entonces resulta que a las mujeres las martirizaban, les cortaban las orejas para que confesaran. Después veía uno a muchas con pañoletas en la cabeza para que no se les viera que estaban sin orejas. A los que llevaban la talegada les daban premios y posiciones y todo dentro de la guerra. O sea que podían agarrar a la gente, así no más, como en los falsos positivos...”. URIBE, María Victoria. *Hilando fino, voces femeninas en la Violencia*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario. 2015. p. 71.



**Imagen # 14.** Francisco observa detenidamente a su padre Juan Cristo como camina bajo el puente buscando orejas para completar la colección que tiene de ellas en su bolso de fique. Foto fija Paulo Andrés Pérez. (Archivo Cinemateca Distrital).

La fallida de reconciliación entre los dos personajes del filme de Mendoza se acentúa cuando Francisco le confiesa a su padre sus sueños parricidas bajo efectos del alcohol en medio de una caldeada conversación que ocurre mientras están reunidos en el comedor de su casa. Se destaca el momento cuando le dice sin escrúpulos que lo asesinó de distintas maneras, y con diferentes tipos de armas. El listado que menciona Francisco, es una muestra iconográfica que ha trascendido en el marco de las distintas fases de violencia nacional. “Yo le he dado con machete, con cuchillo, con serrucho, y motosierra. Lo he pasado por el trapiche, y hasta le he cortado la lengua a su mismo estilo”, le asevera a su padre mientras este lo observa con desasosiego.

Las fantasías brutales que tenía Francisco con su padre en sus sueños permiten poner en escena las consecuencias de los actos cometidos en esos años y la forma como afectaron la convivencia y las relaciones familiares, Mendoza logra en este punto, entender la violencia más allá de los muertos y plasma las afectaciones que esta provocó en las familias. Hay otros elementos narrativos que resaltan aspectos de la violencia nacional. La iluminación fría, que se maneja a lo largo del audiovisual, los fragmentos musicales fuertes de música campesina, los primeros planos de cuchillos, navajas y demás elementos corto punzantes, son algunas de las herramientas narrativas utilizadas como metáforas de la realidad colombiana de varios años de violencia. De la misma forma, la radio casi siempre de fondo, los diálogos y algunos objetos nos ubican en los caóticos años 50.

El uso de metáforas es recurrente en la narración, en la cual prima lo sugerente sobre lo explícito, la tensión entre los protagonistas, funciona como alusión a los enfrentamientos armados entre los colombianos de diferentes ideologías. Francisco, dice que se considera una persona tranquila, aunque en su universo onírico se comporta como alguien violento, con características similares a las de su progenitor, personaje que hace explícita su intolerancia en lo oral y en su comportamiento. Esa intención de construir un relato menos obvio y reduccionista sobre nuestro pasado, se refleja en la forma como se construye el espacio donde ocurren las acciones. La puesta en escena es cuidadosa, la ubicación de los elementos religiosos, políticos, los enseres que nos ubican en un tiempo y espacio específicos ayudan a la consolidación de la narración.

En las paredes de la casa de Francisco, por ejemplo, hay varios huecos que sirven para asomar una bandera blanca, símbolo de la paz y así evitar verse involucrado en el conflicto. La bandera blanca es un trapo sucio y roído, amarrado a un palo, con el cual pretende demostrar su neutralidad, “si se agarran godos, cachiporros, la chusma o lo que sea, yo les saco este trapito, y así los tranco, yo no tengo problema en agacharme y hacer las paces” dice con voz fuerte a su padre, mientras este lo observa con atención.

Sin embargo, “los huequitos de la paz” como los llama Juan Cristo de una forma burlesca, están por toda la casa menos en la pared que da hacia el lado del terreno de su padre, como un acto que reafirma la no reconciliación con él. Además, es pertinente analizar que el trapo sucio y empolvado que representa la bandera de paz y que Francisco termina tirando al suelo sin darle mayor importancia, puede interpretarse como una alusión de una paz maltratada, improvisada, pisoteada dentro del contexto social y político de principios de los años 50 en nuestro país.

Es importante señalar que la violencia durante los primeros años de este decenio estuvo asociada al hecho de que había que definir un enemigo para legitimar las acciones violentas contra este, ya que no solo se pretendía la eliminación física del otro, se buscaba una degradación simbólica previa, asociada a la idea de que esa otra persona tenía condiciones inaceptables, era ateo, comunista, violento, no tenía espíritu, por lo tanto debía eliminarse.

En ese sentido, un trabajo fílmico que vale traerse a colación por su acercamiento al tema es *Post Mortem* de Juan Diego Rivera realizado en el año 2015. Este cortometraje de ficción a blanco y negro está inspirado en cartas del abuelo del director, su relato nos sumerge al seno de una familia urbana conformada por cinco integrantes que fueron masacrados durante el ascenso a la presidencia del líder conservador Laureano Gómez en 1950.

El filme comienza con la imagen del padre y sus dos hijos sentados en la sala de su casa jugando un juego de mesa. Acto seguido se muestra a la madre peinando a su hija sobre una cama, frente a esta se encuentra un ventanal a través del cual ingresa una luz cálida que ilumina la habitación y golpea tenuemente los rostros de las dos mujeres, la hija mira fijamente el horizonte. En ese momento el montaje nos remite a un flash back de ella, a quien se ve caminando en compañía de un muchacho por el sendero de un bosque. Más adelante se muestra al padre poner un disco en una radiola, suena un tango, este se escucha mientras se sienta en un sillón a leer el diario el Tiempo, cuyo titular en letra grande, en negrilla dice: “Estado de Sitio”.

El diario que está leyendo el señor da elementos para decir que la familia representada en el filme es de filiación o simpatizante del Partido Liberal, ya que este diario fue muy importante para la construcción de la opinión pública desde las esferas del liberalismo. Por otro lado, el titular de este periódico funciona como una herramienta visual que suministra al espectador información de un contexto social agitado, son finales de los años cuarenta, cuando la violencia bipartidista llegó a su máxima expresión.

Esta situación sale a relucir en la escena siguiente al acto de lectura del diario, cuando en ella se muestra al padre e hijo mayor en un primer plano afeitándose en el baño mientras se escuchan intervenciones radiales de Laureano Gómez:

El Partido Conservador tiene verdades inmanentes y eternas, paz y orden, libertad y justicia, cristo y Colombia, amor y esperanza. Pero una cosa más para esta vez. Decisión irrevocable de victoria, [...] que no hay peligro comunista en Colombia. Gentes miserables que no han sabido vivir para el bien de Colombia quieren ahora morir para perderla. [...] .y ay del país, ay de la República cristiana, ay de la libertad, ay de tranquilidad de la vida si el Partido Conservador no sabe estar a la



altura de su deber [...]. Conservadores, solo puede haber paz en Colombia, con la derrota del partido Liberal!<sup>66</sup>

Este tipo de manifiestos políticos, circularon por las radiodifusoras y los periódicos nacionales y locales, siendo entonces herramientas fundamentales para abrir y cimentar las brechas y odios dentro del seno de las familias colombianas, en ese sentido este cortometraje construye su contexto histórico haciendo uso de estos elementos mediáticos. Los fragmentos de los discursos radiales de Laureano Gómez, promoviendo el odio en contra de las gentes ajenas a la doctrina católica y del conservatismo, ubican al espectador en el espacio y tiempo de esos años, caracterizados por el sectarismo y la polarización política.<sup>67</sup>

La puesta en escena muestra la acción cotidiana del acicalamiento masculino, se combinan los primeros planos de los hombres pasándose el filo de la navaja por sus cuellos, mientras se escucha el discurso radial, logrando generar a partir del montaje cierta tensión que recrea el ambiente político y social que se vivía en ese momento.

La violencia se hace explícita al final del filme cuando se muestran los cortes post mortem practicados sobre los cuerpos de cada uno los miembros de esta familia, luego de que el fotógrafo “dispare” su cámara. El revelado de la fotografía muestra de manera plástica y en detalle la parte post liminar o final de la masacre. Destacándose una serie de primeros planos sobre las heridas que les causaron a esos cuerpos los verdugos que no se muestran nunca en pantalla, además, una voz en off resalta el acto de aniquilar al otro como una cuestión de principios.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> RIVERA, Diego. Post mortem [película cortometraje]. Producida por Pelicano Tostao Producciones, Escuela de cine Black María, Colombia: 2015. Video mp4, 12 minutos, Blanco y negro.

<sup>67</sup> El historiador Carlos Mario Perea Restrepo hace un estudio sobre las connotaciones que tuvieron los discursos y manifiestos políticos en los lectores de los periódicos: El Tiempo Liberal, El Siglo y La Jornada gaitanista entre los años de 1942 a 1949. En su análisis propone tres códigos imaginarios de la puesta en escena de la violencia: “los dos partidos construyen el sentido de sus discursos desde tres códigos imaginarios: el religioso, el de la sangre y el de la ciudadanía fracturada. El religioso dice de un espíritu de partido único y por entero distinto del espíritu del contrario; el de la sangre habla de la presencia discursiva de la violencia, una presencia que va y viene pero que nunca desaparece como referencia de las formas de construcción de lo político; la ciudadanía fracturada referencia la fisura que atraviesa la ciudadanía por razón de una militancia partidaria que impide una visión de lo nacional más allá de la propia colectividad”. RESTREPO, Carlos. Cultura política y violencia en Colombia. Porque la sangre es espíritu. Bogotá: La carreta editores. 2009. p. 20.

<sup>68</sup> El mensaje es el siguiente: “Solo a través del amor divino, será el hombre salvado de todo mal hecho a sus hermanos. El temor a Dios inspira el más grande de los valores. Acogidos todos ante su infinita misericordia, aprenderemos que solo aquellos que en su nombre actúan sin importar los medios, cumpliendo los designios divinos, exterminando del mal, han de tener el cielo para sí mismos y sus



**Imagen # 15.** Plano general que hace parte de la puesta en escena que muestra a la familia asesinada. A excepción de la hija mayor que tiene degollado su cuello, todos tienen un tiro de gracia en su frente. También se puede distinguir el corte corbata que tienen el padre y el hijo mayor. Fotograma tomado de *Post Mortem*. (Dir. Juan Diego Rivera, 2015).

De acuerdo a la historiadora y antropóloga María Victoria Uribe, los cortes que desacralizaban los cuerpos de los adversarios o enemigos políticos en el contexto de los años cincuenta, estuvieron vinculados en su mayoría de ocasiones con el acto de “rematar” a las víctimas. A ellas “generalmente se las mataba de un tiro, el cual producía la muerte biológica por anemia aguda. Acto seguido se las contramataba decapitándolas, para terminar rematándolas, efectuándole al cadáver una serie de cortes post-mortem que terminaban de desmembrar los cuerpos”.<sup>69</sup>



**Imagen # 16.** En esta fotografía se puede apreciar el denominado corte franela. Este consistía en cortar los músculos y tendones que sostienen la cabeza, con el objeto que esta se desplace hacia atrás, dejando ver un profundo agujero en la zona del esófago. (Archivo monseñor Germán Guzmán Campos).

---

allegados entre sus manos, y las bendiciones y honores de un mañana gratificado, de vivir en un mundo lleno de luz y de esperanza”. RIVERA, Diego. *Post mortem* [película cortometraje]. Producida por Pelicano Tostao Producciones, Escuela de cine Black María, Colombia: 2015. Video mp4, 12 minutos, Blanco y negro.

<sup>69</sup> URIBE. Op. Cit; p. 167.

A pesar de que *La cerca* (2004) desarrolle su historia en un escenario rural y campesino, y *Post mortem* (2015) lo haga en un escenario urbano y ciudadano, los dos trabajos tienen un aspecto similar, traer a la pantalla lo cotidiano como elemento que permite articular los relatos ambientados en la violencia de los años cincuenta. Mostrar actividades cotidianas, escenarios minimalistas, y la participación de pocos personajes, son elementos narrativos característicos de un cine intimista. En las dos historias también se construyen imaginarios cinematográficos alusivos a símbolos y códigos que hicieron parte de un campo semántico del ejercicio refinado de la violencia, la forma como esta se representa, permite enriquecer la lectura socio histórica sobre ella.

### **2.3. DE CANAGUARO A LA SARGENTO MATACHO. UNA MIRADA A LAS GUERRILLAS LIBERALES Y EL BANDOLERISMO DE LOS AÑOS CINCUENTA**

Dos de los largometrajes ficcionales sobre la Violencia realizados entre los años de 1980 a 2016 toman como referente de sus historias las guerrillas liberales y el fenómeno del bandolerismo. El primero es *Canaguaro* del chileno Dunav Kuzmanich, sobre las guerrillas liberales en los Llanos Orientales, y el segundo es *La sargento matacho* de William González, historia sobre la vida de Rosalba Velásquez, una mujer campesina que se hace bandolera y luego guerrillera en el departamento del Tolima.

El filme *Canaguaro* realizado en 1981 comienza con una serie de imágenes documentales del Bogotazo captadas por las cámaras de los ya señalados Camilo Correa y Charles Riou. Imágenes de archivo que con frecuencia también han sido empleadas en otros trabajos de cine argumental como *Confesión a Laura* del director Jaime Osorio en 1991.



**Imagen # 17.** Uno de los hombres alzados en armas el 9 de abril de 1948 en Bogotá después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Fotograma tomado del Bogotazo. (Archivo fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).

Los fragmentos del Bogotazo anteriormente mencionados son acompañados de una voz en off que hace una descripción de la coyuntura social y política en la que se encontraba el país en 1948. Esta herramienta audiovisual permite situar la historia de la película en el marco de la violencia extendida dentro del régimen militar del general Gustavo Rojas Pinilla. Aquel periodo se caracterizó por una represión muy marcada frente a las guerrillas y autodefensas liberales, las cuales, para el año de 1953 ya habían logrado su máxima expansión en el departamento del Tolima y en los territorios de los Llanos Orientales, zona en donde mayoritariamente se desenvuelven los hechos del filme.

El filme narra el desplazamiento de una cuadrilla guerrillera al mando de Canaguaro hacía la frontera con Venezuela, con la misión y propósito de recibir armas en aras de fortalecer la guerra que ya venían disputando frente al gobierno. A esta misión se le suman dos hermanos hacendados pertenecientes a las arcas políticas del liberalismo, estos personajes funcionan como fuerza de choque contra los propósitos de la lucha armada, ya que prefieren pactar con la clase dominante antes que arriesgarse a apoyarla por temor a no controlarla y perder sus bienes.

El accionar de estos personajes advierte el desenlace de la película, que muestra cómo la lucha armada se desvanece por el desamparo y traición de la dirección del Partido Liberal a estas guerrillas, a su vez que por la desbandada y asesinato de varios de sus

miembros después de la amnistía pactada con el gobierno nacional de Rojas Pinilla, dentro de los que figura su máximo líder Guadalupe Salcedo.

En la narración del filme se insertan distintos flash back que reconstruyen las historias traumáticas de algunos personajes que hacen parte de las filas guerrilleras que acompañan a Canaguaro en la misión. El primero de ellos es el de Antonio, un campesino que recuerda el saqueo e incendio de su pueblo a mano de policías chulavitas, que se ven salir montados a caballo de entre las llamas de las casas, entonando el coro de la canción religiosa tu Reinaras: “Reine Jesús por siempre, reine su corazón, en nuestra patria, en nuestro suelo, que es de María la Nación”. El flash back termina con los gritos en off de una mujer que clama el nombre de Antonio, mientras hay un congelamiento de la imagen del pueblo envuelto en llamas con unos pocos sobrevivientes tratando de huir del desastre.



**Imagen # 18.** Como si fuesen una especie de jinetes del apocalipsis, vemos en plano general a un grupo de policías chulavitas con algunas cruces entre sus manos, desfilando y cantando una canción religiosa entre las llamas que calcinan las casas del pueblo de Antonio. Fotograma tomado de Canaguaro. (Dir. Dunav Kuzmanich, 1981).

Este acto representa el desplazamiento forzado como un fenómeno común para el contexto de los años cincuenta, pero sobre todo, muestra como elementos del simbolismo religioso hacen parte de las prácticas del terror y violencia. En el flash back que pone en escena el pasado de Canaguaro presenciamos la matanza de su familia y la quema de su vivienda por una cuadrilla de policías chulavitas.

En este recuerdo, se destaca el travelling de la persecución de su hermana por parte de varios uniformados a caballo, quienes luego de atraparla como un trofeo de guerra, la violan de forma brutal y despiadada hasta el punto de causar su muerte. Previo a este cruento episodio, se ve a la madre de Canaguaro encendiendo velas sobre un altar y rezando al cuadro del Sagrado Corazón de Jesús para que les proteja del accionar de los policías. La escena termina con el robo de este cuadro por parte de los uniformados, destacándose cómo el sargento lo porta en uno de sus brazos mientras monta a caballo junto a sus subalternos en dirección a la cámara.

Es pertinente destacar en estas dos secuencias del recuerdo de Canaguaro, el doble papel simbólico que adquiere la figura del Sagrado corazón. Por un lado su carácter de símbolo cívico religioso, que se expresa en el acto de devoción de su madre, y por otro, el carácter de símbolo político y su relación con la legitimación de la violencia, que se expresa cuando este cuadro le es arrebatado a esta familia de “chusmeros” por los uniformados.



**Imagen # 19.** Al lado izquierdo vemos a la madre de Canaguaro rezando al cuadro del Sagrado Corazón de Jesús para que proteja a su familia del accionar de los policías chulavitas. Al lado derecho, vemos al Sargento del operativo portar el cuadro robado en uno de sus brazos mientras monta a caballo junto a sus subalternos en dirección a la cámara. Fotogramas tomados de Canaguaro. (Dir. Dunav Kuzmanich, 1981).

Los flagelos vividos por Antonio y Canaguaro mostrados en flash backs, son los dispositivos móviles que justifican su participación en las filas de las guerrillas del Llano. En ellas encontrarían un lugar especial para encausar la *venganza*, que ha sido un fenómeno muy recurrente en las diferentes fases de violencia nacional, y que el investigador del cine colombiano Guillermo Pérez La Rotta lo reseña de la siguiente manera:

Ante la masacre o el desplazamiento, el humillado que se encuentra en un estado de indefensión anímica y física, responde con una pasión destructora que se extiende socialmente. La venganza es el principal resarcimiento, pero secundariamente es el crisol donde germina una forma de ser: Ante las dolorosas vivencias sufridas por el individuo, éste asume enteramente la lógica de la política como violencia, amparado en la visión partidista que lo inspira atávicamente, y se manifiesta luego, bajo maneras propias de su rebeldía, como el individualismo que saca provecho del bandidaje o la acción guerrillera.<sup>70</sup>

Aparte de estos dos personajes, que tomaron las armas para poder “saldar viejas cuentas” como menciona Canaguaro, está el maestro de escuela, quien se enroló en las guerrillas con la convicción de que la lucha armada es una vía legítima para transformar el entorno social de una comunidad. Lo anterior sale a relucir en dos secuencias del filme. La primera de ellas ocurre cuando en su pueblo el maestro es recibido por un grupo de niños empuñando armas de madera, posteriormente, les ordena que las bajen y les toma una breve lección de matemáticas e historia. Al final, se ve como se despide de ellos con la promesa de que va a regresar para seguir enseñándoles, después de primero cumplir con otras tareas, que no son otras que las de ir recibir las armas en la frontera con Venezuela.

La segunda secuencia ocurre al final de la película, cuando el emisario del directorio del Partido Liberal de Bogotá invita a los guerrilleros a deponer sus armas y reintegrarse a la vida civil como parte de la amnistía general ofrecida por el gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla en 1953. Mientras vemos a unos guerrilleros seducidos y satisfechos por este llamado, se muestra al profesor cuestionarla duramente, porque para él, las armas no fueron empuñadas para volver a la vida de antes, aquella marcada por “hambre, sufrimiento y miseria”, sino para transformarla. “Yo no puedo” -dice el maestro- “ir a una escuela a enseñar a los guámbitos, diciéndoles: noo, si en este país todo marcha bien. No señor!”.

Esta posición revolucionaria del profesor, se acentúa cuando encara a uno de los hermanos hacendados, que le ordenó seguir las órdenes del Partido y desmovilizarse sin discutir: “¿Seguirlos?”, - dice el maestro-... “pero como peones en su hacienda es lo que usted quiere decir...no...esos tiempos hace rato que cambiaron, “patrón”, aquí hacemos

---

<sup>70</sup> PÉREZ, Guillermo. Cine colombiano: estética, modernidad y cultura. Popayán. Editorial Universidad del Cauca. 2013. p. 82.

lo que nosotros decidimos. Hace cinco años que estamos peleando en el monte y creo que tenemos ese derecho”.

El comportamiento del maestro, evidencia convicción de lo que está haciendo y permite observar una construcción de personajes con una variable diferente a la venganza, así se matizan las justificaciones de los actores subversivos en el cine de la Violencia. Lo anterior es un elemento valioso en el filme, ya que hay un propósito de justificar las motivaciones de cada uno los personajes de la historia, esto es importante porque nos revela la vida interna de los mismos, situación que no ocurría en las narrativas fílmicas iniciales sobre la temática. En ellas, como ya se hizo referencia en el capítulo anterior, se omitían los nombres de los actores de la violencia, e inclusive no se especificaba su filiación política.

En la narrativa de la película también se resaltan aspectos de la cultura popular y cotidianidad de la vida en el Llano, los cuales salen a relucirse en medio de coplas, música y variedad de cantos. Algunos de ellos evocan y subrayan situaciones atravesadas por prácticas de violencia estatal que también se escenifican. Destacándose el caso de Yolima, una mujer campesina acompañante de uno de los hermanos hacendados que fue violada y asesinada por miembros de la policía chulavita.

En la secuencia que representa este acto hay un logro narrativo, no se muestra de forma explícita como ocurre la acción descrita de la violación de la hermana de Canaguaro y el registro cinematográfico en este caso, enfatiza las miradas aterrorizadas de quienes presencian el abuso sexual, ofreciendo al espectador una experiencia más cercana de la reacción humana frente a este episodio, que luego se acentúa con el canto que lo versifica mientras se muestra su entierro.

Como el sol cuando revienta, en la mañana, como revienta la flor, así era hermosa Yolima una llanera como no se vieron dos. La perdió ser tan bonita. Ay! Tan bonita que quitaba la razón. Su carne fue la codicia, ¡ay! la codicia, de los piones y el patrón. Por ser moza campesina, Ay campesina pura llena de inocencia. Un día se enredó Yolima ¡ay! sin saberlo en los brazos de la Violencia. Siendo amante y confidente de hombres y cosas que ni si quiera entendía cayó en manos del gobierno, y así acabó, la asesino la policía.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> KUZMANICH, Dunav. Canaguaro [película]. Producida por Alberto Jiménez, Colombia: 1981. 1 DVD, 128 minutos, Color y blanco y negro.



Aparte de Yolima y de la hermana de Canaguaro, quienes en la película se muestran o se hace alusión como receptoras pasivas de violencia, está Gabriela, una mensajera del comando central de las guerrillas del Llano que se encarga de suministrar información a Canaguaro sobre la misión en la frontera con Venezuela. En una de las escenas del filme se ve como uno de los hacendados se le insinúa para que se acueste con él, ella, sin dejarse intimidar, responde que “los tiempos ya no son como antes”. En ese momento, el montaje nos remite al pasado de Gabriela, quien dirige un prostíbulo y ofrece una fiesta al sargento de policía de su pueblo.

En la puesta en escena de este recuerdo, se muestra a varias mujeres relacionándose con varios uniformados borrachos en el corredor del prostíbulo, mientras el sargento sentado junto a Gabriela en una de las mesas, le pide de no guardar rencores por los daños que tiempo atrás le ocasionó. Gabriela termina acostándose con el sargento, y luego lo asesina mientras la fiesta continua.

El crimen no se muestra en pantalla, sin embargo se advierte que ocurrió cuando a Gabriela se la ve salir de una habitación. Sin hacerse notar de dos parejas que se encuentran semidormidas sobre una mesa, atraviesa sigilosamente el lugar y sale por una puerta del fondo. El flash back termina con el seguimiento de cámara a una de las prostitutas, quien se dirige al cuarto de donde salió Gabriela, entra y descubre el cadáver ensangrentado del sargento, que se ve inmóvil sobre una cama y con unas tijeras clavadas sobre el pecho.

La escena del encuentro entre Gabriela y el hacendado, sumada al episodio que revive su pasado como prostituta, y el acto de venganza contra el sargento de policía que la rebajo a dicha condición, entregan elementos interesantes para entender el rol y conciencia propia que este personaje asumió como mujer, y después como combatiente de la guerrilla. Encontramos que ella se desprende y no acolita el símbolo que el hacendado le estaba atribuyendo, la de ser un objeto sexual y de deseo, al servicio de sus caprichos. La frase “los tiempos ya no son como antes” afirman que para ella “la

revolución y sus perspectivas representan un cambio de vida, una gama de posibilidades frente a las cuales no retrocederá así tenga que matar por segunda vez.”<sup>72</sup>

Es importante mencionar que la película *Canaguaro* se pensó como una representación de la historia del líder de las guerrillas de los Llanos Orientales, el comandante Guadalupe Salcedo. Sin embargo, dos fueron los motivos que llevaron al director Dunav Kuzmanich y al co guionista Pepe Sánchez para desistir de tal proyecto. El primero consistió en la dificultad y desafío de construir un personaje de la talla histórica de Salcedo para el contexto de los años ochenta, y el segundo su costo de producción:

Cuando empezamos a adelantar en la investigación nos dimos cuenta que era un trabajo muy difícil, fundamentalmente porque Guadalupe se está convirtiendo en un mito y esto planteaba el problema de que ya no podíamos tratarlo como personaje y de que estábamos muy cerca de él, en el tiempo, para tratarlo como mito porque tampoco se ha configurado plenamente como tal. Cada vez que investigábamos, sobre todo en la investigación oral, la gente disenta mucho en las visiones que tenían, en lo que pensaban de él, en lo que había hecho: se habían idealizado ya los hechos y eso era un problema. Así es que de ahí derivamos a la guerrilla del llano.<sup>73</sup>

A pesar de que este proyecto inicial fraguara, es importante destacar la relevancia que se le da a Guadalupe en una de las escenas del filme, que muestra la toma guerrillera de un puesto militar. Mientras hay una balacera entre policías y guerrilleros, Guadalupe dispara dándole en la frente a un policía. Luego, sale de un refugio y atraviesa con paso firme un parque, avanza hasta una pileta donde encuentra un guerrillero, y por medio de un gesto le ordena que deje de disparar. El hombre obedece y paulatinamente dejan de escucharse los disparos, que dan como terminado el enfrentamiento.

Enseguida, Guadalupe sale caminando en dirección a la cámara llenando completamente el cuadro, y después aparece frente al portal de una iglesia (que tiene el símbolo del Sagrado Corazón), pronunciando un discurso pacificador ante la población civil: “nosotros no somos criminales; no matamos a los prisioneros ni violamos a sus mujeres; respetamos sus vidas. Nos llevaremos el uniforme y las armas. Por unos días Páez estará libre de Chulavitas.” Luego, mientras es ovacionado por el pueblo y hace un gesto a los policías presos que están detrás suyo, continua diciendo: “quiero que ustedes

---

<sup>72</sup> RESTREPO, Patricia. Claridad Política en Canaguaro EN: Cine. 1981. No. 4. p. 14.

<sup>73</sup> LIBIS, Sara. Canaguaro, historia de peripecias EN: Cine. 1981. No. 4. p. 2-3.

sepan lo mismo que todos los habitantes de aquí de Páez, que no somos bandoleros, que luchamos por una patria libre, donde todos seamos iguales, tengamos las mismas oportunidades, donde todos vivamos como hermanos!”.

Él discurso romántico, en conjunto a la imagen de Guadalupe Salcedo sobresaliendo en plano contrapicado ante el Sagrado Corazón, es una representación audiovisual por medio de la cual se magnifica su figura, le otorga un aire de mito no solo a él sino a la lucha en los Llanos. Además, ésta se puede interpretar como una metáfora directa del significado Sagrado Corazón de Jesús, símbolo nacional del: “Dignaos aceptar, corazón santísimo, este voto nacional como homenaje de amor y gratitud de la nación colombiana; acogedla bajo vuestra especial protección, sed el inspirador de sus leyes, el regulador de su política, el sostenedor de sus cristianas instituciones, para disfrutar del don precioso de la paz”.<sup>74</sup>



**Imagen # 20.** Guadalupe Salcedo al pie de una iglesia que tiene el símbolo del Sagrado Corazón de Jesús en su portal. Fotograma tomado de Canaguaro. (Dir. Dunav Kuzmanich, 1981).

Por otra parte, *La sargento matacho* (2015) del cineasta vallecaucano William González es un largometraje ficcional que está inspirado en textos del escritor Pedro Claver Téllez, estos se acercan a la vida de Rosalba Velásquez, una mujer campesina que se hace bandolera y luego guerrillera en el departamento del Tolima. La historia del filme nos presenta a este personaje femenino de escasos veinte años, madre de una niña de

---

<sup>74</sup> HENRIQUEZ, Cecilia. El sagrado corazón en la historia de Colombia. *EN*: Revista de la Universidad Nacional. 1989. No. 22. p. 83.

brazos y testigo del asesinato colectivo de varios campesinos liberales a finales de 1940, dentro de los que se encuentra su pareja sentimental.<sup>75</sup>

Es importante destacar como se construye este momento cumbre de la historia dentro de la narrativa de la película, ya que sin la necesidad de diálogos de los personajes en pantalla, se nos entrega una atmósfera caótica que se evidencia en las expresiones de los rostros de los protagonistas que se muestran en primer plano. Por un lado Rosalba llena de conmoción y dolor de ver a su esposo asesinado, y por otro, el sargento de policía y sus subalternos llenos de sevicia y goce por el acto de haber matado “cachiporros”. Esta escenificación se potencializa con una música incidental acompañada de los adagios de “viva Jesucristo” y “viva Cristo rey” emitidos por los uniformados al terminar la masacre, dando cuenta del simbolismo y matiz religioso detrás de los actos de violencia, que también se comparten en la representación de *Canaguaro*.

En la escena postliminar a estos hechos, Rosalba se encuentra refugiada junto a su hija en la casa de sus padres. Se escuchan fuertes ruidos. Los truenos de una tormenta eléctrica, que evocan una atmósfera lúgubre, hacen que Rosalba despierte aterrorizada en medio de la noche, creyendo también escuchar que golpean la puerta de la entrada. Alterada corre a abrirla y evidenciando el trauma que le dejó el ver como asesinaban a su esposo, ve la figura del sargento que lo asesinó al pie de la entrada montado en un caballo y luego arrastrando un sable por el suelo de los corredores de la vivienda. Esta alucinación consigue afectarla a tal punto que termina corriendo perturbada hasta llegar a un puesto de policía, empuñando un machete con el que asesina a varios uniformados.

Por este crimen, ella es capturada y recluida en la estación de policía del pueblo en donde va a permanecer encadenada varios días; su familia mientras tanto, tendrá que huir de la zona debido a la quema y destrucción de su vivienda. Más adelante, se

---

<sup>75</sup> Vamos a encontrar que los actos vengativos que nacen arraigados a esta situación están expresados así en la novela histórica homónima del escritor Alirio Vélez publicada en 1962: “¡Hasta aquí fui buena!. ¡Hernando!. Hernando mío!. Yo te vengaré y tu recuerdo irá conmigo!. Te llevaré en el alma, en mi corazón, y de mis ojos no te apartaras nunca!. Así, desfigurado, pavorosamente desfigurado, te llevaré en mi mente hasta el día de mi muerte como testimonio mudo de mil y mil muertes más...! Seré corrompida y como una partera hare justicia con mis propias garras!! Iré palmo a palmo pregonando venganza por todas las atrocidades cometidas por este bárbaro escuadrón de criminales al servicio de los promotores de las depravadas consignas de exterminio liberal a <<Sangre y fuego>>”. VELEZ, Alirio. La vida de Rosalba Velásquez de Ruíz, ex guerrillera libanense. Libano: Tipografía Velez. 1962. p. 65-66.

muestra al sargento llegar borracho al sitio donde se encuentra Rosalba, la desencadena e intenta abusarla sexualmente, aprovechando la ebriedad del sargento, la mujer encuentra una oportunidad para matarlo con odio y satisfacción, clavándole en el pecho el sable con el cuál este le había degollado el cuello a su esposo.

Enseguida a este acto de venganza, Rosalba se apropia de la chaqueta y gorra que llevaba el sargento y escapa en solitario al monte, donde va a vagar, robar y ejecutar más asesinatos de policías y también de civiles, hasta que luego es interceptada por guerrilleros liberales, que en cabeza de su comandante -Feliciano Pachón- la incitarían a pertenecer a sus filas. Es pertinente analizar que el apropiarse de las prendas de vestir de su victimario para luego ser usadas por ella misma para ejecutar más asesinatos, pone en evidencia el desarrollo de una identidad alterada que ya se advertía en el fragmento que muestra su alucinación con el sargento.

Podríamos pensar que el uniforme lo usa de forma correcta e imparte justicia, lo que no hacía su portador original. Sin embargo, en el instante en que Rosalba se pone el uniforme del sargento, deja de ser ella, y se convierte en la figura de su victimario, repitiendo los actos de violencia que presencio en la masacre. Esto sale a relucir en la escena en que Rosalba ingresa a una vivienda a robar comida, y luego mata con sevicia a su dueño en presencia de la esposa e hija pequeña de aquel. Rosalba se percató de esta situación y huye despavorida del lugar como un símbolo de arrepentimiento por haber ejecutado a una persona inocente, no sin antes provisionarse de otros alimentos que los guarda en una pequeña mochila.



**Imagen # 21.** Rosalba Velasco vagando por los montes del Tolima portando el uniforme y fusíl del sargento de policía que asesinó. Fotograma tomado de La sargento Matacho.(Dir. William González, 2015).

Más adelante, mientras que Rosalba se va consolidando dentro del mundo de las guerrillas liberales con el alias<sup>76</sup> de La Sargento Matacho por su destreza y frialdad para asesinar a policías, se presenta la desaparición forzada y asesinato de varios civiles por parte de la fuerza pública. Destacándose una puesta en escena en la que se muestra la forma como algunos miembros de la policía rural, interceptan y arremeten con sus armas indiscriminadamente contra una chiva, y terminan asesinando sin mediación alguna a todos sus pasajeros y los visten con prendas de tipo militar para hacerlos pasar como “bandoleros”.

El comunicado de este operativo emitido por la radiodifusora del lugar como un golpe contundente sobre las autodefensas liberales de la zona es escuchado en el campamento del líder Feliciano Pachón, que posteriormente tomaría represalias en el asunto ajusticiando en acompañamiento de Rosalba y sus hombres a grupos de personas afines al conservadurismo, dando cuenta de la espiral de violencia que se mantenía en el contexto de los años cincuenta. En relación al contenido de la escena del operativo militar, es interesante traer a colación el testimonio del comandante de las guerrillas del sur del Tolima Alfonso Castañeda, alias Richard<sup>77</sup>, en la medida que nos brinda otros elementos para entender los matices y significaciones de esta práctica:

Eso de bandoleros, es una palabra con la cual se descalifica, se aísla de la sociedad a las personas que se quiere asesinar, para que no haya protestas por su muerte. Pero ya está de moda en el ejército obligar a los soldados a asesinar a los campesinos,

---

<sup>76</sup> “El alias era una identidad que sustituía aquella que les era dada el día en que los bautizaban. La mayoría de los cuadrilleros, tanto Liberales como Conservadores, utilizaban uno o varios apodos o alias para identificarse. El alias podía representar a un personaje al que se admiraba y se quería imitar, o ser simplemente una alusión a un rasgo del carácter del bandolero. Tenía una propiedad mimética ya que por su intermedio el cuadrillero hacía suya una cualidad o destreza que muy posiblemente no poseía. Había ocasiones en que el alias le era impuesto al bandolero por sus compañeros de cuadrilla a partir de su apariencia física. La mayoría de las veces, el alias aludía a un defecto físico. (Caratejo, Tartamudo, Media Vida, Arrugado, La Vieja y Peludo.) URIBE, María Victoria. Antropología de la inhumanidad, un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia Bogotá: Editorial Norma. 2004. p. 47, 56. Documento disponible en:

[https://www.academia.edu/691480/Antropolog%C3%ADa\\_de\\_la\\_inhumanidad\\_un\\_ensayo\\_interpretativo\\_del\\_terror\\_en\\_Colombia](https://www.academia.edu/691480/Antropolog%C3%ADa_de_la_inhumanidad_un_ensayo_interpretativo_del_terror_en_Colombia)

<sup>77</sup> Alfonso Castañeda, alias Richard fue parte de las guerrillas comunes del sur del Departamento del Tolima, aparece referenciado como comandante de la región de Calarma municipio de Chaparral. Además de lo anterior aparece referenciado en el proceso de amnistía llevado a cabo en el gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla en 1953, que para el caso de ese departamento logró desarmar quizás a más de 3.500 hombres, un buen porcentaje de ellos estaban al mando del reconocido líder Juan de la Cruz Varela. “En octubre, se produce la entrega en Cabrera, Cundinamarca, de 1200 guerrilleros de la región del alto Sumapaz, al mando de Juan de la Cruz Varela; unos días después, en noviembre, se amnistían 1000 guerrilleros del comando Galilea de la región de Prado y Dolores, al mando de Silvestre Bermúdez, Alias “Mediavida”; en diciembre, “Avenegra” hace entrega de las guerrillas del sur del Tolima al mando de Isauro Yosa, Alias “Mayor Lister” y A. Castañeda, alias “Richard”. URIBE. Op. Cit; p. 64.

cambiarles su ropa civil por prendas militares, sus alpargatas por tenis, ponerle un arma al lado, fotografiarlo y luego publicar un comunicado oficial en el cual el compañero aparece reseñado como 'peligroso bandolero' que usaba un apodo repugnante.<sup>78</sup>

De acuerdo a los investigadores Gonzalo Sánchez y Donny Meertens, en su estudio *Bandoleros, Gamonales y Campesinos, el caso de la Violencia en Colombia*, ser Bandolero significaba ante todo haber perdido la legitimidad política.

Lo que se observa es un continuo estrechamiento del espacio político del campesino alzado en armas incluso dentro de las filas de su propio partido: durante los primeros años de la década del cincuenta fue calificado como “bandolero” solo por el partido opuesto (conservador) y el régimen gubernamental impulsado por este; a partir del Gobierno Militar de Rojas Pinilla será también considerado como tal, explícitamente, por parte del ejército; y una vez constituido el Frente Nacional perderá además el apoyo de sus directivas nacionales, aunque conserve el respaldo de muchos jefes locales.<sup>79</sup>



**Imagen # 22.** Momento en el que algunos uniformados de la policía rural ponen prendas de tipo militar a uno de los pasajeros de la chiva asesinados para hacerlo pasar como bandolero de las filas de Rosalba. Fotograma tomado de *La Sargento Matacho*. (Dir. William Gonzáles, 2015).

Para que el bandolerismo realmente subsistiera y no desapareciera con la instauración del Frente Nacional en 1958, fue muy importante el apoyo campesino en el centro de sus operaciones. Allí los seguirían aludiendo como guerrilleros, o “como muchachos del

<sup>78</sup> Entrevista con Alfonso Castañeda, "Richard", *Voz Proletaria*, 7 de mayo de 1964, p. 7. Citado por PALACIOS, Marco. *Violencia pública en Colombia 1958 – 2010*. Bogotá: Fondo de cultura económica. 2012. p. 94-95.

<sup>79</sup> MEERTENS, Donny y SANCHEZ, Gonzalo. *Bandoleros, Gamonales, y Campesinos, el caso de la Violencia en Colombia*. Bogotá: El áncora editores. 2002. p. 49.

monte”, que fue una manera familiar de referirse la gente hacia ellos.<sup>80</sup> Para estos autores, “el bandolerismo político tuvo un carácter masivo en las zonas donde la población campesina padeció los efectos del terrorismo gubernamental sin lograr articular formas de resistencia: en el norte del Valle, norte del Tolima y el Viejo Caldas. En estos lugares fue donde más claramente este fenómeno reflejó un intento desarticulado de contraofensiva del campesinado y en donde más ostensible hizo su naturaleza vengadora”.<sup>81</sup>

Los jóvenes como Rosalba, se incorporaron a la lucha armada no por convicciones políticas o ideológicas, sino porque crecieron en un ambiente de terror y de zozobra, viendo sus casas incendiadas, o masacres de familias enteras, hicieron parte de la llamada generación de hijos de la Violencia. “Para ellos” – destacan los dos autores - “el único sentido de sus acciones era el ejercicio de la retaliación y la venganza, las cuales, según ellos, eran no solo explicaciones, sino también justificables si se las media con el rasero de la criminalidad oficialmente amparada o promovida en los primeros años de la Violencia”.<sup>82</sup>

La historia de la película logra representar de manera clara las connotaciones del simbolismo y materialización de la venganza, elemento que se convierte en la motivación de Rosalba en la historia. Además es una de las pocas películas en las cuales una mujer es protagonista en medio de ese contexto acaparado por la figura masculina. Sin embargo, es pertinente analizar que su narrativa se queda corta a la hora de caracterizar y darles cuerpo a las guerrillas campesinas del Sur Tolima. Estas guerrillas, a diferencia de las del norte del departamento, tuvieron importantes influencias de los idearios socialistas y comunistas que en la década de los años cuarenta ya había permeado algunas comunidades agrarias y además habían otorgado cierto sentido sindical en las luchas pregonadas por ellas.<sup>83</sup>

En ese sentido, hubiese sido muy interesante que en el desarrollo de la trama se hubiera trabajado de mejor manera el tema de las identidades y transformación de los personajes

---

<sup>80</sup> Ibid. p. 50.

<sup>81</sup> Ibid. p. 54.

<sup>82</sup> Ibid. p. 48

<sup>83</sup> Para mayor referencia ver SANCHEZ, Gonzalo. Ensayos de historia social y política del siglo XX, Los bolcheviques del Líbano, las ligas campesinas en Colombia, la raíces históricas de la amnistía o las etapas de la guerra en Colombia. Bogotá: Ancora editores. 1985.



que pasaron de guerrilleros a bandoleros, que se sugiere en el momento cuando la cuadrilla guerrillera encabezada por Rosalba, desiste entregar las armas en el proceso de amnistía del General Rojas Pinilla en 1953, y bajo otras dinámicas deciden continuar combatiendo hasta los primeros años de 1960.<sup>84</sup>

Pareciera que las diferencias entre ser guerrillero liberal o bandolero en la película no hubiesen existido. A excepción del comandante Feliciano Pachón, que logra expresar sus ideales y convicciones políticas cuando se lamenta del abandono de las directrices del Partido Liberal, para con la lucha armada, y advierte que debido a ello mucha de su gente va a terminar desbandada robando fincas, y delinquiendo sin horizonte político alguno, no se trabaja más este aspecto en el filme, cuyo final es la muerte de Rosalba en un operativo de las fuerzas militares con un hijo en su vientre del reconocido bandolero Capitán Desquite.

En este capítulo se ha expuesto al lector algunos elementos estéticos y narrativos significativos de cinco películas contemporáneas sobre la Violencia, las cuales se ubican entre los años de 1980 y 2016.

En el largometraje ficcional *Canaguaro* (1981) se puede identificar una lectura más directa sobre la Violencia, esto es muy importante en la medida que rompe con el modo de representación que se llevó a cabo en los trabajos realizados a finales de 1950 y principios de 1960, en los cuales, como ya se expuso en el primer capítulo, primó una mirada más indirecta.

En *Canaguaro* ya es posible rastrear una representación de la temática en donde los actos de violencia se muestran de manera explícita. Las puestas en escena de casas en llamas, violaciones de mujeres, masacres, asesinatos selectivos, entre otros actos que se ven perpetuados por los distintos actores armados representados (policías chulavitas, y guerrilleros) son algunos de los imaginarios cinematográficos sobre la Violencia que se construyen en esta película. Cabe resaltar que dichos imaginarios ya se comparten en

---

<sup>84</sup> Se calcula que en 1964 todavía subsistían más de cien bandas activas que desconocían los acuerdos entre las cúpulas nacionales de los partidos tradicionales y que contaban con apoyo activo o pasivo de sus comunidades rurales y alguna protección u orientación de los gamonales locales, que las seguían utilizando electoralmente. MEERTENS y SANCHEZ. Op. Cit; p. 42.

películas anteriores como en *La tormenta* del director Fernando Vallejo (1979), y luego se van a convertir en tópicos frecuentes para representar el conflicto armado nacional.

El largometraje ficcional *La sargento matacho* (2015) se caracteriza por traer como argumento y eje fundamental en su historia a la mujer como protagonista. La apuesta del director plantea un quiebre interesante en la medida que gran parte de la filmografía sobre la temática ha dejado a la figura femenina en un segundo o tercer plano, la ha mostrado como un personaje receptor pasivo de violencia, o como figurante que no tiene mayor trascendencia dentro de la narración. Sin embargo, es importante señalar que el cortometraje antes que el largometraje de ficción se anticipó a mostrar a las mujeres como protagonistas. Así por ejemplo, se puede constatar en los filmes *Los cadáveres para el alba* del director Dunav Kuzmanich (1974), y *Dolores* de Tatiana Villacob (2009).

Para concluir, encontramos que los cortometrajes *La cerca* (2004), *Cesó la horrible noche* (2014), y *Post mortem* (2015) abordan la Violencia desde una mirada familiar, más íntima, donde no aparecen grupos armados. Estos títulos evidencian que las representaciones sobre la temática son cada vez menos explícitas, sus historias se concentran más en dar cuenta de sus resultados o efectos. De la misma manera, se puede identificar el tránsito de un cine rural a uno más urbano, este cambio se expresa en las películas *Cesó la horrible noche* y *Post mortem*, en donde el foco de atención es la ciudad con sus personajes.

### **CAPÍTULO III REFLEXIONES FINALES**

Con el propósito de señalar las regularidades y variaciones sobre las formas de representación fílmica que hay sobre la Violencia entre los años de 1980 y 2016, en el presente capítulo se estudian elementos estéticos y narrativos significativos de los filmes analizados, en relación con los propuestos en otras producciones cinematográficas sobre la temática.

#### **3.1. LA VERSIFICACIÓN DE LA VIOLENCIA EN LAS REPRESENTACIONES FÍLMICAS DE LOS AÑOS OCHENTA**

En el largometraje *Canaguaro* (1981), los códigos sonoros potencializan y marcan una particularidad a la hora de escenificar y crear representaciones de violencia. Por ello uno de los elementos que se vislumbra es su música como un aliado indiscutible dentro de su narrativa y argumentación cinematográfica, a su vez que el contenido de sus letras, que traen de manifiesto diferentes aspectos de la cultura popular, la vida cotidiana y un sentir sobre los actos que ocurrieron en territorios de los Llanos Orientales. No obstante, vamos a encontrar que la construcción musical y el contenido de letras que buscan versificar la Violencia como en *Canaguaro* también tiene su presencia más adelante en el cortometraje *El potro chusmero* del realizador Luis Alfredo Sánchez basado en un cuento de M. Sholoyov en 1985, y en el documental *Pedro Florez, llanero, músico y ex-guerrillero* de la directora Gloria Triana en 1986.

*El potro chusmero*, es una historia ficcional que se desarrolla en el año de 1950, en los Llanos Orientales mientras en Bogotá se posesiona como presidente de la República Laureano Gómez. En este relato, lo musical cobra importancia en las puestas en escena, no sólo en la secuencia de la persecución de un escuadrón de policías chulavitas a una cuadrilla de guerrillas liberales que buscan su exterminio, sino en algunos cantos que recogen en sus letras aspectos como el desarraigo de la tierra y las connotaciones de la muerte: “era un lunes por la mañana, y un lunes por la mañana principio de la semana se despidieron mis ojos, se despidieron mis ojos de aquel lindo panorama. Recordando con cariño muchacha pueblo y sabana, llanero

muere cantando y aunque este penando el alma, soy nacido en Casanare, cantor de la tierra llana. Y mañana cuando muera, no me lloren mis paisanos, que me entierren en Arauca debajo de un mata palos, y la espuma de los ríos lleve recuerdo lejano”.<sup>85</sup>

Por otra parte, la historia del documental de Gloria Triana se centra en la figura de Pedro Florez, un hombre de aproximadamente 65 años que recuerda su participación en la contienda violenta de los años cincuenta desde los interiores de las filas de las guerrillas liberales de los Llanos. Esta historia de corte biográfico, nos muestra a Pedro andar a caballo por los parajes del Casanare, ordeñar vacas, pastorear ganado, y celebrar entre su familia y amigos la fiesta ritual de San Pascual bailón, la directora hace énfasis en la faceta musical del ex guerrillero. De esta manera se resaltan cantos populares y de guerra que se convierten en intertextos de la narrativa fílmica. Uno de ellos se titula *campesinos de Colombia*, cuya letra compuesta por el comandante Guadalupe Salcedo busca resaltar la gesta heroica de la lucha armada de la época:

Campeños de Colombia, oído y buena atención, pa una corta referencia que circula en la nación, tras de mi poca experiencia, vengo a dar mi explicación, haciendo le referencia que cosa es revolución, la revolución del llano, es un colegio de honor, que la tuvo Bejarano de juego en el interior, y esta nueva independencia con grandeza y de valor. Recordando de Bolívar nuestro gran libertador, por eso el pueblo llanero hace gran exclamación pidiendo su libertad que es la herencia mejor que nos dieron nuestros padres después del yugo español. Casanare tierra mía de toda mi estimación, donde luchan los llaneros por sostener su opinión, y es una tierra gloriosa que tiene nuestra nación, sacudida por las ráfagas y metralla en el avión, por la inhumana violencia que estremece a la nación.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> SANCHEZ, Luis Alfredo. El potro chusmero [película cortometraje]. Producida por FOCINE, Colombia: 1985. 1 DVD, 25 minutos, Color.

<sup>86</sup> TRIANA, Gloria. Pedro Florez, Llanero, músico y ex-guerrillero [película cortometraje]. Producida por FOCINE, Colombia: 1986. 1 DVD, 49 minutos, Color.



**Imagen # 23.** El músico Arnulfo Briceño, lado derecho de la fotografía, interpreta al cantor de la cuadrilla guerrillera de Canaguaro. El es el personaje que con su música y cantos recopila la historia de la gesta armada. Fotograma tomado de Canaguaro. (Dir. Dunav Kuzmanich, 1981).



**Imagen # 24.** Sentado sobre unas rocas a la orilla de un río, este miembro de la cuadrilla guerrillera liberal perseguida por un escuadrón de policías chulavitas, interpreta un canto sobre la Violencia. Fotograma tomado de El potro chusmero. (Dir. Luis Alfredo Sánchez, 1985).



**Imagen # 25.** El hijo del protagonista del documental Pedro Florez canta el corrido titulado: campesinos de Colombia. Este fue compuesto por el comandante y jefe de las guerrillas liberales de los Llanos Orientales, el señor Guadalupe Salcedo. Fotograma tomado de Pedro Florez, llanero, músico y ex-guerrillero. (Dir. Gloria Triana, 1986).

### 3.2. LA VENGANZA, UN TÓPICO FRECUENTE EN LAS REPRESENTACIONES FÍLMICAS DE LA VIOLENCIA

El largometraje *La sargento matacho* (2015) se caracteriza por tener como eje fundamental en su historia a la mujer<sup>87</sup>, una mujer violentada y que además presencia los actos de sevicia a los que es sometido su esposo y otros campesinos liberales, estos hechos suceden en los primeros minutos de la narración y condicionan el actuar de Rosalba durante la historia. Las consecuencias que se conocen como huellas de la memoria, marcan el comportamiento de quien observó o vivió una acción violenta, produciendo en la víctima un comportamiento compulsivo-obsesivo con todos los estímulos que evocan recuerdos de los hechos sufridos. Es así como espectadores asistimos a la transformación de esta mujer que pasa de ser víctima a victimaria en la Violencia.

Aunque durante el relato Rosalba interactúa con figuras masculinas dentro de las filas guerrilleras liberales del sur del Tolima, y da a luz en más de una ocasión, no logra establecer ningún tipo de lazo afectivo con nadie después de la pérdida traumática de su esposo, escasamente habla y su comportamiento huraño se limita a encontrar a los culpables de su sufrimiento. La venganza es el motor que impulsa a Rosalba durante la historia, lo que sucede con muchos de los personajes que las representaciones cinematográficas de la violencia de nuestro cine ha construido.<sup>88</sup> Ver por ejemplo el caso de Antonio, Canaguaro y Gabriela en el largometraje ficcional *Canaguaro* del chileno Dunav Kuzmanich, quienes encontraron en las filas de las guerrillas de los Llanos un lugar especial para “saldar viejas cuentas” con policías chulavitas al servicio del gobierno nacional, que en el pasado habían atentado contra ellos y sus familias.

---

<sup>87</sup> La protagonista de *La sargento matacho*, dice su director William Gonzales: “no asume el papel de víctima pasiva ni el de refugiado o indefenso, papeles asignados tradicionalmente a mujeres, ancianos y niños. Su instinto de supervivencia no deja que se paralice ni se resigne. [..]. Sus mecanismos inhibitorios se desarticulan y transgrede el ordenamiento, la costumbre, lo esperado. Su comportamiento no sigue, y esto es muy importante, formulaciones ideológicas o partidistas; surge desde lo más íntimo de su existencia y toma la más irracional de las rutas: la barbarie”. GONZALEZ, William. Sobre *La sargento matacho*. En: Abcguionistas [online], Septiembre, 2017. [citado 28, junio, 2018]. Disponible en: <http://www.abcguionistas.com/noticias/articulos/william-gonzalez-escribe-sobre-la-sargento-matacho.html>.

<sup>88</sup> A excepción de personajes que se enrolaron en la lucha armada con convicción política y social como el profesor de escuela en *Canaguaro*, y el comandante de las guerrillas del sur del Tolima en *La sargento matacho*, encontramos que la venganza sigue siendo la variable que justifica la presencia de personas en grupos subversivos.



**Imagen # 26.** Junto a otros miembros de su cuadrilla guerrillera, Canaguaro espera recostado bajo un árbol el momento oportuno para asesinar con su machete a un policía chulavita. “Esa noche”, dice Canaguaro, “enredados en la telaraña del canto del cantor, los chulavitas nos pagaron un rosario de muertes y atropellos”. Fotograma tomado de Canaguaro. (Dir. Dunav Kuzmanich, 1981).

Según María Victoria Uribe, “la venganza de la sangre”, tal como se muestra en *Canaguaro*, y en *La sargento matacho*, “formaba parte del tejido social de lealtades primarias y esta, a su vez, se entreveraba con la identificación del campesino con su partido político. En efecto, la venganza alimentaba los sentimientos y servía de telón de fondo a muchos de los altercados.”<sup>89</sup>

Sin embargo, hay un elemento diferenciador en la forma como se representa la venganza en la película *La sargento matacho*, en este filme la mujer no es actor pasivo y deja de ser la mera representación del dolor, Rosalba toma la venganza en sus manos, no necesita de un hombre que la socorra, es ella quien planea y ejecuta su plan, lo que podemos marcar como una ruptura en las representaciones femeninas que se han hecho en este cine sobre la Violencia, la mujer pasa de estar en un plano general, casi sin voz, para pasar a ser a quien seguimos en el relato, sumándole a esto un universo femenino que se distancia de la forma como se ha presentado a la mujer colombiana, no es la cocina, el hogar, el matrimonio, los hábitats que habita Rosalba, son el campamento, la selva, la guerra donde vemos que se desenvuelve aunque puede que en el personaje exista una añoranza de esos espacios más convencionales.

---

<sup>89</sup> URIBE. Op. Cit; p. 21.

El fenómeno de la venganza también aparece en el cortometraje *La cerca* (2004). En este drama íntimo, Francisco, el protagonista de la historia, en su niñez es testigo de la violencia que su progenitor ejerció contra otros así como con su madre y él. En el relato, Francisco, ya adulto, guarda rencor y odio hacia su padre, al punto que lo asesina de una manera atroz cuando tienen que resolver un conflicto por la distribución de unas tierras, lo que ha sido uno de los problemas estructurales dentro del mundo rural colombiano.

Continuando con *La cerca*, esta producción presenta una particularidad, a diferencia del resto de estudios de caso analizados, se cuida mucho de diseminar sus marcas históricas, y evita así de circunscribirse a un solo hecho o periodo de violencia nacional, porque al mismo tiempo que hace alusión a armas que fueron icónicas para finales de los años cuarenta y cincuenta, también lo hace de otras ligadas a contextos de violencia más actuales. En ese sentido, uno de los grandes logros de este filme, es que construye una especie de gran resumen de las violencias en nuestro país, es un trabajo plenamente consciente de que éstas se enlazan.<sup>90</sup>

El cortometraje de Rubén Mendoza, construye una relación familiar completamente rota, en la que los miembros de la misma se encuentran trastornados, el hijo, intentando escapar de esa violencia que lo ha rodeado desde pequeño y el padre, que no concibe la vida sin ejercer la fuerza bruta contra los otros. El relato hace un comentario trágico sobre la imposibilidad de escapar de un devenir violento, nuestra historia está plagada

---

<sup>90</sup> En los largometrajes de ficción *Canaguaro* (1981) y *La sargento matacho* (2015), se toma el asesinato del líder político y caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948 en Bogotá como el principal referente temporal para explicar y justificar la violencia dentro de las narrativas de sus historias que están ambientadas en un mundo rural y campesino de los años cincuenta. En el cortometraje *Cesó la horrible noche* (2014), encontramos que el hecho histórico del Bogotazo está presente de manera directa, pero se toma como un punto de llegada, es decir como consecuencia de un proceso anterior. En el cortometraje *Post mortem* (2015), por su parte, se toma como referente temporal principios de los años cincuenta, cuando a la presidencia de la República se instaura el gobierno del líder conservador Laureano Gómez, y la violencia bipartidista llegó a su máxima expresión.

Un caso que podemos rastrear en el cine nacional a fin a la representación de episodios de violencia en el país más lejanos a los señalados, es el mediodrama *Reputado* de la directora Silvia Amaya (1986). Lo paradójico dice el crítico de cine Augusto Bernal, es que en lugar de hablar de las guerras o sobre los levantamientos armados del siglo XIX, como pretende hacerlo, termina hablando de la violencia de los años cincuenta desde 1800. Es decir, identifican a los personajes en dicho periodo específico (Siglo XIX), pero terminan hablando de 1948 porque es lo más inmediato para que el espectador entienda. Lo anterior se hace explícito desde su poster coleccionable, que resume este filme como “un episodio que revive las guerras bobas del país pero que puede situarse en cualquier tiempo y época”. Sin embargo, algo muy importante que vale destacarse de este mediodrama producido por FOCINE, es el manejo de los “alias” en los personajes, este fue un aspecto característico y predominante dentro de los relatos que se construyeron en la filmografía de la Violencia durante los años ochenta y que luego tuvo eco en la filmografía del conflicto armado nacional.



de víctimas inocentes, especialmente niños, que luego se convierten en victimarios. El elemento del trauma nos habla de la idea de una sociedad enferma y añade a la representación de la violencia lo que la autora Juana Suarez llama “un tono elíptico y cíclico”<sup>91</sup>, es decir, hace que la violencia sea circular, se reinicie y que por tanto se siga manifestando.

Juana Suarez propone lo anterior partiendo del análisis del largometraje ficcional *La tormenta* de Fernando Vallejo (1979), el cual se acerca a unos hechos macabros realizados por la banda del famoso y temible bandolero liberal Jacinto Cruz Usma, mejor conocido con el alias de Sangrenegra. En esta producción cinematográfica, como en muchos otros relatos sobre la violencia:

Escuchamos a niños que relatan episodios de muerte y masacre más fascinados que repudiados hasta que, al hacerse víctimas y al interiorizar la violencia, una suerte de suspensión de la narrativa los convierte en victimarios. El tono cambia a rencor y deseo de venganza; los niños reaparecen como adultos que ignoran la ley y el Estado para instaurar diferentes regímenes de terror. Como Pedro Rubiano, bandolero retratado En la tormenta, cada niño testigo de una masacre contra su familia o comunidad ha de crecer para cobrar venganza y perpetuar la saga.<sup>92</sup>



**Imagen # 27.** El actor mexicano Gerardo Vigil interpreta a Pedro Rubiano, bandolero perteneciente a una cuadrilla liberal dirigida por Sangrenegra. Fotograma tomado de *La tormenta*. (Dir. Fernando Vallejo, 1979).

---

<sup>91</sup> SUAREZ. Op. Cit; p. 92.

<sup>92</sup> SUAREZ. Op. Cit; p. 92.

### 3.3. IMAGINARIOS RELIGIOSOS

Uno de los imaginarios que se construyen de manera recurrente en las películas estudiadas sobre la Violencia es el religioso. En el cortometraje *La cerca* por ejemplo, la primera imagen que se muestra es la de Francisco cuando era niño, con su vestimenta de campesino y un escapulario colgado en el cuello, imagen que da el primer indicio de que la familia representada es una familia católica. A partir de ahí estarán presentes varios elementos narrativos que refuerzan la religiosidad. Los cuadros de santos, del sagrado corazón de Jesús, los crucifijos, las imágenes de la virgen, los altares con velas blancas, los rosarios, y los frecuentes diálogos que hacen referencia a tradiciones católicas son algunos de estos elementos, los cuales en algunos momentos no solo son parte del decorado de los espacios y pasan a ser utilizados de forma en la narrativa.

Una de las metáforas que cabe resaltar, es la utilizada en la secuencia cuando Francisco y su padre Juan Cristo van de camino a la casa después de beberse unos tragos en la tienda del pueblo, y luego pasan por una vivienda que se observan en plano general. En este plano se aprecia una familia realizando diferentes acciones cotidianas, dentro de las que se destaca la de un hombre pasándose el filo de una navaja por una de sus mejillas para afeitarse. Él está frente a un espejo que refleja un cuadro con la imagen de san José portando al niño Jesús en sus brazos, que se sobre pone a la navaja que porta en una de sus manos. Francisco fija su mirada en los detalles de aquella afeitada que se presenta en primeros planos acompañada con una música extradiegética que evoca tensión, al tiempo que se intensifica el sonido directo que produce el filo de la hoja de la navaja recorriendo el cuello de aquel señor. La mirada de Francisco es de mucha concentración, se imagina como con ese elemento corto punzante puede matar a su padre, que es una constante dentro de su mundo onírico.



**Imagen # 28.** Secuencia de imágenes que muestran el momento que Francisco fija su atención en la afeitada de un señor de su pueblo. Fotogramas tomados de *La cerca*. (Dir. Ruben Mendoza, 2004).

En el análisis del largometraje *Canaguaro* se destacan varias secuencias que entregan elementos interesantes sobre el maridaje entre religión, política y violencia. Una de ellas ocurre mientras el guerrillero Antonio recuerda el saqueo e incendio de su pueblo a mano de policías chulavitas, que se ven salir montados a caballo de entre las llamas de las casas, entonando el coro de la canción religiosa *Tu Reinaras*. Otra de las secuencias ocurre después de la masacre de la familia de Canaguaro, en la que se destaca cómo el sargento de la policía chulavita que la dirigió, roba y luego porta en uno de sus brazos el cuadro del Sagrado Corazón de Jesús que antes pendía de una de las paredes de la vivienda de dicha familia.

Además de suministrarle al espectador información sobre cómo proclamas y emblemas del catolicismo se resignificaron para justificar la barbarie dentro de la contienda armada de los años cincuenta, estas secuencias construyen imaginarios cinematográficos sobre “la guerra de símbolos y signos” que se vivió en el marco de dicho decenio. Según María Victoria Uribe, esta guerra consistió básicamente en la destrucción de elementos materiales que cumplían el papel de construir identidades dentro del seno de las comunidades campesinas partidarias de uno u otro partido político, tales como imágenes religiosas, o banderas y pañuelos que llevaban consigo los colores distintivos de cada uno de ellos. Rojo para los liberales, azul para los conservadores.<sup>93</sup>

Ahora bien, el binomio entre religiosidad y violencia que se aborda en *La cerca y Canaguaro*, apenas se sugiere en el cortometraje *Post mortem* (2015). Al final del filme, mientras el registro cinematográfico enfatiza los cortes causados en los cuerpos de cada uno de los cinco integrantes masacrados de la familia liberal, por verdugos que no se muestran nunca en pantalla, escuchamos una voz en off que resalta el acto de aniquilar al otro como una cuestión de principios.

---

<sup>93</sup> María Victoria Uribe señala que ante una “cultura política que no estaba cimentada sobre la base de creencias comunes sino de prácticas preformativas estereotipadas”, los símbolos jugaron un papel fundamental para construir identidades dentro de las colectividades de uno u otro partido político. Los símbolos que se construyeron en la época de la Violencia por lo general se extendían al campo religioso. “El Azul era el color de la virgen de la Inmaculada Concepción, el color del Partido Conservador, del cielo y uno de los colores de la bandera nacional. En cambio los Liberales, que también eran católicos, no asociaban la simbología partidista con la religiosa. El rojo que los identificaba también hacía parte de la bandera nacional. Tenía otras asociaciones pues los Liberales eran considerados revolucionarios y ateos por los Conservadores”. URIBE. Op. Cit; p. 41 - 42.

Solo a través del amor divino, será el hombre salvado de todo mal hecho a sus hermanos. El temor a Dios inspira el más grande de los valores. Acogidos todos ante su infinita misericordia, aprenderemos que solo aquellos que en su nombre actúan sin importar los medios, cumpliendo los designios divinos, exterminando el mal, han de tener el cielo para sí mismos y sus allegados entre sus manos, y las bendiciones y honores de un mañana gratificado, de vivir en un mundo lleno de luz y de esperanza.<sup>94</sup>

El sentido de este discurso redentor articulado a lo puramente visual de la escena, legitima las acciones violentas ahí expuestas, las cuales ya se advertían en las locuciones radiales del Presidente Laureano Gómez, quien incita a defender a toda costa y de cualquier manera los ideales suscritos a la fe católica y al partido Conservador colombiano.

Una de las películas que entrega más elementos narrativos sobre estos matices de la época de la Violencia es *Cóndores no entierran todos los días* del cineasta Francisco Norden (1984). La historia de esta célebre y reconocida adaptación cinematográfica de la novela homónima del escritor Gustavo Álvarez Gardeazabal, se centra en la figura de León María Lozano, un ferviente católico que en primera instancia se muestra como un vendedor de quesos entregado a su familia, pero a medida que avanza el relato va a convertirse en el cóndor, jefe máximo de los pájaros, banda de asesinos financiados por el Partido Conservador para exterminar liberales entre finales de 1940 y buena parte de 1950.

La investidura de León María como cabecilla de los pájaros se la dieron miembros del directorio nacional de dicho partido político, al verlo como una figura heroica luego de dispersar con un taco de dinamita una turba de liberales furiosos, que tras la búsqueda de venganza por la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, se tomaron de manera violenta las calles de su pueblo.

La rigurosa exposición que hace este largometraje ficcional frente a la estrecha afinidad entre religión, política y violencia, que se vivió en Colombia a mitad del siglo XX, se hace resaltando las características de León María Lozano como esposo y padre de familia, estricto y entregado a los principios regidos por la religión católica.

---

<sup>94</sup> RIVERA, Diego. Post mortem [película cortometraje]. Producida por Pelicano Tostao Producciones, Escuela de cine Black María, Colombia: 2015. Video mp4, 12 minutos, Blanco y negro.

Mostrándolo como un hombre machista, celoso con su esposa e hija, de carácter autoritario. Características que sostienen una fuerte correlación con las particularidades del cóndor: un obediente servidor de Dios, director de orquesta de masacres y asesinatos selectivos de liberales, cuya misión “salvadora” en la tierra, tal como lo afirma Guillermo Perez La Rotta, tiene como objeto “la refundación de la patria, la confirmación de la nacionalidad bajo una ideología o religión, y la tarea de purificación frente al extraño maldito que amenaza con fuerza destructora aquella verdad.”<sup>95</sup>



**Imagen # 29.** El actor Frank Ramirez interpreta a León Maria Lozano. Fotograma tomado de *Cóndores no entierran todos los días*. (Dir. Francisco Nordem, (1984).

Finalmente, otra película relacionada con este tema, es *Recuerdos de sangre* de los cineastas Oscar Campo y Astrid Muñoz (1990).<sup>96</sup> Este filme se estructura a partir de los testimonios de muchos de los protagonistas que vivieron y padecieron en carne propia los agravios de la Violencia en el departamento del Valle del Cauca, especialmente en su zona norte. En este documental se destaca la participación de dos ex miembros de las

---

<sup>95</sup> PEREZ. Op. Cit; p. 43.

<sup>96</sup> *Recuerdos de sangre* hizo parte de *Rostros y Rastros*, un espacio documental del canal regional de televisión tele pacífico que se transmitió de manera ininterrumpida por 12 años (1988–2000). Esta serie estuvo ligada a la programadora de televisión de la Universidad del Valle, y la mayoría de su grupo creativo estuvo conformado por personal de la Escuela de Comunicación y Periodismo de esta Universidad pública. En sus más de 150 programas que obtuvieron más de 40 premios nacionales e internacionales se produjeron una gran variedad de contenidos sobre el mundo urbano caleño, sus personajes, sus espacios, su arquitectura, y también sobre temáticas relacionadas con la historia de la zona rural del Valle del Cauca, entre ellas la Violencia como sucede en el documental de Muñoz y Campo. En este filme sale a relucir la propuesta estética de la serie, en la que según el historiador Ramiro Arbeláez, “el viejo modelo del documental con locutor fuera de cuadro, impersonal, expositivo y, sobre todo extraño al mundo representado, fue combatido entonces con los testimonios de los protagonistas o testigos de los hechos. El nuevo modelo otorgó tanto valor a la palabra del otro que el director hizo todo lo posible por desaparecer y no dejar huella, a pesar de que seguía siendo el interlocutor o provocador de los entrevistados”. ARBELAEZ, Ramiro. *Rastros documentales*. EN: Cuadernos del cine colombiano. 2003. No. 4. p. 16.

filas de los pájaros<sup>97</sup>, quienes con absoluta normalidad cuentan a cámara su accionar al momento de realizar sus misiones a la hora de aniquilar a sus enemigos políticos en los años cincuenta.

Los testimonios, en ocasiones se entrelazan con recreaciones que ilustran la forma como utilizaban revólver y el machete, armas icónicas para asesinar en la época, se destacan la sevicia y la tortura como prácticas refinadas para humillar y deshumanizar al otro, las mismas también contenían un componente ritual y religioso muy fuerte según las descripciones presentadas en el documental.

“El rey Herodes tenía sus ejércitos para perseguir los cristianos, entonces los israelitas organizaron los ejércitos para perseguir los de Herodes [...] Siendo así, y siguiendo la religión de cristo, por el camino de la legalidad, por el camino bueno, mataban los ejércitos de Herodes”. Esta analogía de corte bíblico la hace uno de los ex pájaros para justificar las acciones violentas en el marco de los gobiernos conservadores de Mariano Ospina Pérez y Laureano Gómez, quienes alcanzaron el poder después de 16 años de gobiernos del Partido Liberal (1930 –1946).

Lo mencionado por el testimoniante nos remite también a la influencia que desde el atril se promulgaba, la ideología sectaria que se impulsaba desde los púlpitos era un llamado al levantamiento armado en contra de las personas que para ellos, (los conservadores), tenían comportamientos inaceptables (los liberales). Frente a ello, uno de los testimonios resalta: “Yo tenía un primo que era sacerdote, él era conservador bastante sectario también. Me decía Horacio, yo sé que vos sos muy templado, vos has matado muchos liberales. Dios te bendiga, que la virgen del Carmen te favorezca Horacio”.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Pájaros: noción para identificar a los partidarios armados (grupos paramilitares) de Ospina Pérez y Laureano Gómez en el Valle del Cauca, en alusión a su forma de llevar a cabo sus acciones de violencia, comparadas a las de los pájaros que abundaban en el valle fértil y causando mucho daño sobre las cosechas para luego volar rápidamente. CAMPO, Oscar y MUÑOZ, Astrid. Recuerdos de sangre [película cortometraje]. Producida por Universidad del Valle, Colombia: 1990. 1 DVD, 27 minutos, Color.

<sup>98</sup> Los comportamientos sectarios en el seno de la Iglesia Católica colombiana los podemos rastrear en las postrimerías del siglo XIX destacando el caso emblemático del arzobispo de San Juan de Pasto Ezequiel Moreno Díaz, quien abiertamente desde los púlpitos atacaba las ideas liberales y promovía el levantamiento con armas en contra de las gentes ajenas a la doctrina católica. Logrando así, exacerbar el sentimiento de odio en el seno de la población civil. Así, por ejemplo, se puede constatar en una de sus instrucciones dadas a la comunidad de esta ciudad del sur del país el 29 de octubre de 1897, en plena antesala de la Guerra de los mil días: “El liberalismo se extiende por todas partes; todo lo invade, cual peste mortífera, y yo veo que ya han caído muchos, víctimas de su destructora acción. Veo a unos, que

### 3.4. EL DRAMA ÍNTIMO PARA NARRAR LA VIOLENCIA

Como ya se destacó a lo largo de este trabajo, el cine intimista se ha constituido en los últimos años como una posibilidad argumentativa y discursiva de las películas sobre la Violencia. A grandes rasgos, esta característica “se expresa en aquellos filmes que privilegian una mirada de lo individual sobre lo colectivo, en donde no se tiene interés por crear y entregar una narrativa histórica o ideológica sobre fenómenos o episodios que marcaron la Violencia, sino cómo estos irrumpieron en diferentes aspectos de la vida cotidiana y privada de la gente.”<sup>99</sup>

Uno de los principales referentes de este cine es el largometraje ficcional *Confesión a Laura* del director Jaime Osorio (1991). La historia de este filme se centra en el drama personal de tres ciudadanos de clase media bogotana que viven los acontecimientos del 9 de abril de 1948 desde los interiores de sus apartamentos. De acuerdo con Guillermo Perez La Rotta, a partir de la intimidad de cada uno de los protagonistas: “se interroga un contexto cultural alimentado por relaciones jerárquicas y cerradas en el marco de las ideologías del bipartidismo. Se trata de una retrospectiva crítica, signada por la visión del cineasta que contrasta la extrema y masiva adhesión al líder, antes y después de su muerte. [...]. La trasgresión no es aquí el frenesí vengativo que destruye la urbe; ahora se encauza en el orden del sentimiento correspondiente al fuero interno del individuo.”<sup>100</sup>

Encontramos que el cine documental de finales de los años noventa también entregó historias tomando como punto de partida experiencias individuales. Esto se puede constatar en el filme *Gaitán si!, otro no* de la cineasta María Valencia. Este trabajo se

---

han muerto ya a la vida de fe; a otros, que andan gravemente afectados del terrible mal, y a muchos, que bambolean faltos de firmeza, y como embriagados por la asfixia que les produce la atmósfera contagiosa que se respira por todas partes. Muchos, muchísimos han tragado ya el veneno sin sentirlo, y escriben a lo liberal, y hablan a lo liberal, y obran a lo liberal, habiendo figurado antes en el campo de las ideas sanas. Siendo, pues, atrevida y alarmante la actitud del enemigo, y grande el peligro para las almas, necesario es luchar con valor cristiano, si no queremos figurar en la milicia de Jesucristo como soldados cobardes e indignos de su nombre. No se trata de que cada católico coja su fusil, ni excito a nadie que lo coja, porque los enemigos no se presentan aún con fusiles; si se presentaran con ellos, entonces harían bien los católicos en coger también fusiles, y salirles al encuentro; porque si un pueblo puede guerrear por ciertas causas justas, mucho mejor puede hacerlo para defender su fe, que proporciona medios, no sólo para ser felices en cuanto cabe serlo en la tierra, sino también para conseguir la verdadera y eterna felicidad para la que fue criado el hombre. PEÑA, Ángel. San Ezequiel Moreno un valiente misionero. Lima: Imprimatur. 2013. p. 116 - 117.

<sup>99</sup> Ver en la página 23 de este texto.

<sup>100</sup> PEREZ. Op. Cit; p. 92.

realizó en 1998 para conmemorar los 50 años del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y se construye a partir de más de 30 testimonios que dan cuenta de diferentes episodios de la vida del político liberal. Entre las voces presentadas se destaca la de su hija Gloria Gaitán, a quien escuchamos relatando recuerdos significativos de su relación filial mientras se muestran cortos fragmentos de metraje fílmico del archivo familiar, con imágenes de ella y su padre jugando y paseando en un parque.



**Imagen # 30.** Jorge Eliécer Gaitán y su hija Gloria. Fotograma tomado de *Gaitán sí!, otro no.* (Dir. Maria Valencia, 1998).

Ricardo Restrepo, director de *Cesó la horrible noche*, filme reseñado y analizado anteriormente en este texto hace la siguiente reflexión sobre las posibilidades que ofrece este tipo de cine:

La relación intimista tiene que ver no solamente con ésta película, sino desde que empecé a hacer fotografía hace 40 años. Tenía muchas inquietudes sobre la imagen propia y la imagen reflejada en otros. Empecé con un trabajo muy experimental tanto en fotografía como en video arte. Ese periodo me permitía reflexionar sobre quién soy a través de quienes somos, es el espejo reflejo digamos, es tratar de vernos más allá de lo que tenemos. Ahora, en particular con *Cesó la horrible noche* la intimidad venía de sacar a luz un material que evidentemente era familiar, pero que también le pertenece a la historia de Colombia. [...] Su discurso sobrepasa la intimidad porque habla sobre esta familia que llegó a Bogotá en el año de 1942 y de pronto es testigo de uno de los hechos más violentos y más decisivos de la historia de la Nación. Ahí es donde el quiebre de la intimidad es inevitable, ya no soy yo, ya mi abuelo no es mi abuelo, ya ese material es público, y es cómo les decía, parte de la historia de Colombia.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Entrevista a Ricardo Restrepo. Bogotá, Colombia. 4 de agosto de 2017.



Es importante destacar que en este trabajo no se muestra una violencia explícita para entregar un panorama de los acontecimientos nueve abriños como se hace en los documentales expositivos que se reseñó en el capítulo anterior, sino que se muestra su huella. A partir de la visualización de los fotogramas de destrucción arquitectónica similares a los que sucedieron en las ciudades europeas devastadas por los bombardeos en la Segunda Guerra Mundial, y la desolación de un centro de la ciudad con primeros planos de los rostros de la gente conmocionada, el espectador se puede dar una idea sobre las proporciones y magnitudes de los hechos.<sup>102</sup>

Una película contemporánea a *Cesó la horrible noche* que se acerca a la temática señalada es *Un amor del 48* del director Andrés Arias García (2015). La trama de este filme se centra en la historia de amor shakesperiana entre María Antonia Acosta, una mujer de familia conservadora y Jorge Eduardo García, un liberal seguidor de Jorge Eliécer Gaitán. María Antonia ahora con 93 años recuerda frente a la cámara su relación amorosa y los vericuetos que ella vivió entre la tensión política que asediaba su relación sentimental y los obstáculos que se interpusieron para casarse y formar un hogar con Jorge, el director entrelaza esa historia personal con los hechos acaecidos el 9 de abril, centrándose en lo ocurrido alrededor de las instalaciones del extinto hotel Granada en Bogotá.



**Imagen # 31.** María Antonia Acosta sostiene una fotografía de su esposo Jorge Eduardo García -ubicado a mano derecha del encuadre- en el salón de eventos del extinto hotel Granada. Fotograma tomado de *Un amor del 48*. (Dir. Andrés Arias, 2015).

---

<sup>102</sup> Los hechos del 9 de abril de 1948 fueron narrados de la siguiente manera por Roberto Restrepo: “Toda la zona principal de los acontecimientos estaba sembrada de cadáveres, con horribles heridas a machete y puñal, con cuerpos desfigurados muchos de ellos y con expresión monstruosa en sus rostros. Algunos de esos cadáveres habían quedado como maniqués trágicos en las mismas vitrinas donde antes se tenían en exhibición artículos de lujo ¡qué terribles contrastes!”. RESTREPO, Ricardo. *Cesó la horrible noche* [película cortometraje]. Producida por Pathos audiovisual, Colombia: 2014. Video mp4, 25 min y 45 segundos, Color y blanco y negro.

Ahora bien, si a *Amor del 48*, *Cesó la horrible noche* y *Gaitán sí!*, otro no le sumamos otra serie de películas documentales que no necesariamente abordan la temática del Bogotazo pero si son ejercicios de reconstrucción de memoria como: *La historia que no contaron* de Erika Antequera (2009), *Inés, recuerdos de una vida* de Luisa Sossa (2013), *Carta a una sombra* de Daniela Abad y Miguel Salazar (2015), o *Pizarro* de Simón Hernández (2016), se podría constatar una tendencia de que en el cine documental colombiano de los últimos años, está problematizado nuestro pasado, nuestra memoria colectiva a través de pequeñas historias familiares.

De acuerdo con el crítico de cine Pedro Adrián Zuluaga, en este tipo de filmes -que surgen ante la crisis de los grandes relatos y que logran recomponer un orden afectivo-, la memoria es un factor primordial dentro de las estructuras narrativas. En ellas existen gestos de retorno al pasado por medio del acercamiento filial e íntimo que hacen los realizadores con sus padres, abuelos o bisabuelos.<sup>103</sup>

En este recorrido sobre la cinematografía de la Violencia, se han quedado por fuera de la reflexión varias películas importantes, sin embargo, queda claro de que existe una tradición fílmica ininterrumpida y variada. Como se procuró mostrar y analizar a lo largo de este trabajo, la representación sobre la temática en las últimas tres décadas ha empezado a ser más rica, pasamos de acercamientos bastante explícitos como en *La tormenta* (1979), a unos más sutiles y de mayor grado de elaboración como en *La cerca* (2004). En este cortometraje, así como en otros filmes que se referenciaron en este capítulo, se construyen metáforas e imaginarios cinematográficos sobre la venganza, la religión, la política y su relación intrínseca con la Violencia. La forma como esta se representa, permite enriquecer la lectura socio histórica sobre ella.

---

<sup>103</sup> Entrevista a Pedro Adrián Zuluaga. Bogotá, Colombia. 5 de julio de 2017.

## REFERENCIAS

### Fuentes primarias:

ACOSTA, Mario. Bogotazo, la historia de una ilusión [película cortometraje]. Producida por Mazdoc documentales, Colombia: 2008. Video Mp4, 45 minutos, Blanco y negro.

ÁLVAREZ, Emilio. Sendero de luz. [película]. Producida por DUCRANE-FILMS SA, Colombia: 1945. 1 DVD, 67 minutos, Blanco y negro.

ÁLVAREZ, Humberto. Un 9 de abril. [película cortometraje]. Producida por Edgar Humberto Álvarez, Colombia: 2016. Video mp4, 14 min y 43 segundos, Color.

ÁRIAS, Andrés. Un amor del 48 [película cortometraje]. Producida por origen laboratorio audiovisual, Colombia: 2015. Video mp4, 37 minutos, Color.

CAMPO, Oscar y MUÑOZ, Astrid. Recuerdos de sangre [película cortometraje]. Producida por Universidad del Valle, Colombia: 1990. 1 DVD, 27 minutos, Color.

CORRESPONSAL. Bogotá está Semidestruido. En: El Tiempo. Bogotá. 12, abril, 1948. Disponible en:  
<https://news.google.com/newspapers?nid=N2osnxbUuuUC&dat=19480409&printsec=frontpage&hl=es>.

ENTREVISTA a Ricardo Restrepo. Realizada por Giacomo Piasini. Bogotá, Colombia. 4 de agosto de 2017.

ESCOBAR, Jairo. Jorge Eliecer Gaitán, el jefe. [película cortometraje]. Producida por Señal Colombia televisión, Colombia: 2005. Video Mp4, 25 minutos, Color.

GONZALES, William. La sargento matacho [película]. Producida por Enic producciones, Colombia: 2015. Video mp4, 93 minutos, Color.

INFANTE, Jorge. La huerta casera [película cortometraje]. Producida por Departamento Nacional de Agricultura del Ministerio de Economía Nacional, Colombia: 1947. 1 DVD, 12 min y 16 segundos, Blanco y negro.

KUZMANICH, Dunav. Canaguaro [película]. Producida por Alberto Jiménez, Colombia: 1981. 1 DVD, 128 minutos, Color y blanco y negro.

LUZARDO, Julio. El río de las tumbas [película]. Producida por Cine TV Films, Colombia: 1964. Video mp4, 90 minutos, Color.

MENDOZA, Rubén. La Cerca [película cortometraje]. Producida por Daniel Garcia y Rubén Mendoza, Colombia: 2014. Video mp4, 21 minutos, Color.

NORDEN, Francisco. Cóncores no entierran todos los días. [película]. Producida por Procinor LTDA, Colombia: 1984. Video mp4, 90 minutos, Color.

OSORIO, Jaime. Confesión a Laura. [película]. Producida por FOCINE, Meliés Producciones Cinematográficas (Colombia); Televisión Española TVE, (España), Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-FNCL e Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos IAIC (Cuba), Colombia: 1991, 1 DVD, 90 minutos, Color.

RAMÍREZ, Gonzalo. Esta fue mi vereda [película cortometraje]. Producida por Antares Films, Colombia: 1959. 1 DVD, 21 min y 10 segundos, Blanco y negro.

RESTREPO, Ricardo. Cesó la horrible noche [película cortometraje]. Producida por Pathos audiovisual, Colombia: 2014. Video mp4, 25 min y 45 segundos, Color y blanco y negro.

RIVERA, Diego. Post mortem [película cortometraje]. Producida por Pelicano Tostao Producciones, Escuela de cine Black María, Colombia: 2015. Video mp4, 12 minutos, Blanco y negro.

SANCHEZ, Luis Alfredo. El potro chusmero [película cortometraje]. Producida por FOCINE, Colombia: 1985. 1 DVD, 25 minutos, Color.

TRIANA, Gloria. Pedro Florez, Llanero, músico y ex-guerrillero [película cortometraje]. Producida por FOCINE, Colombia: 1986. 1 DVD, 49 minutos, Color.

VALENCIA, María. Gaitán sí!, otro no. [película cortometraje] Producida por MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA, INSTITUTO COLPARTICIPAR (COLOMBIA), IO PRODUCTION, IMAGES PLUS, CENTRO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA DE FRANCIA (FRANCIA), Colombia: 1998. Video Mp4, 53 minutos, Color.

VALLEJO, Fernando. En la tormenta. [película]. Producida por Conacite dos, México: 1979, 1 DVD, 76 minutos, Color.

### **Fuentes secundarias:**

ARCHILA, Mauricio. Cultura e identidad obrera. Colombia 1910 – 1945. Bogotá: Cinep. 1991.

ARBELAEZ, Ramiro. Rastros documentales. EN: Cuadernos del cine colombiano. 2003. No. 4.

ALBA, Gabriel y CEBALLOS, Maritza. Viaje por el concepto de representación. EN: Revista signo y pensamiento Universidad Javeriana. 2003. No. 43.

ANCIZAR, Manuel. Descripción de país EN: Codazzi, Agustín. Obras completas de la comisión corográfica geografía física y política de la confederación Granadina, Volumen I Estado del Cauca, Viaje de la comisión corográfica por el estado del Cauca 1853- 1855.

BERNINI, Emilio. Found footage, lo experimental y lo documental En: ¿Qué es y a dónde va el found footage? 1 ed. Buenos Aires: Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), 2010.

CAPARRÓS, José. Grandes acontecimientos históricos contemporáneos en el cine. En: Una ventana indiscreta, la historia desde el cine. 1 ed. Madrid: JC, 2000.

CORREA, Julián. El cortometraje en Colombia: grandes actores. EN: Cuadernos del cine colombiano. 2007. No. 9,. P. 5.

CORREA, Julián. Diez años de la Ley de cine en Colombia: el comienzo de un camino. En: Geografía virtual [online], Agosto, 2013. [citado 10, julio, 2018]. Disponible en: <http://geografiavirtual.com/2013/08/ley-cine-colombia/>.

CONCHA, Álvaro. Historia del cine en Colombia. Bogotá: Publicaciones BLACK MARIA escuela de cine. 2014.

DIAZ, Maryith. Miradas esquivas a una Nación fragmentada. Bogotá: Instituto distrital de cultura y turismo. 2006.

DIRECCION DE CINEMATOGRAFIA DEL MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA. Anuario estadístico del cine colombiano. Bogotá: Ministerio de Cultura. 2016.

GUBERN, Román. Historia del cine. Barcelona: Anagrama. 2014.

FERRO, Marc. Historia contemporánea y cine. Madrid: Ariel. 1995.

GONZALÉZ, Fernan. Poder y violencia en Colombia. Bogotá: Odecofi. 2015.

GONZALEZ, William. Sobre La sargento matacho. En: Abcguionistas [online], Septiembre, 2017. [citado 28, junio, 2018]. Disponible en: <http://www.abcguionistas.com/noticias/articulos/william-gonzalez-escribe-sobre-la-sargento-matacho.html>.

GUTIERREZ, Andrés y AGUILERA, Camilo. Documental Colombiano: temáticas y discursos. Cali: Facultad de Artes Integradas, Escuela de comunicación Social, universidad del Valle. 2002.

HALL, Stuart. El trabajo de la representación. Documento disponible en: [http://metamentaldoc.com/14\\_El\\_trabajo\\_de\\_la\\_representacion\\_Stuart\\_Hall.pdf](http://metamentaldoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf)  
Consultado el 9 de mayo de 2018.

HENRIQUEZ, Cecilia. El sagrado corazón en la historia de Colombia. EN: Revista de la Universidad Nacional. 1989. No. 22.

KALMANOVITZ, Salomón. Economía y Nación, una breve historia de Colombia. Bogotá: Tercer mundo editores. 1997.

LIBIS, Sara. Canaguaro, historia de peripecias EN: Cine. 1981. No. 4.

MARTINEZ, Hernando. Historia del cine colombiano. Bogotá: América Latina. 1978.

MORA, Angélica y WOOD, David. Cine y video indígena: Del descubrimiento al autodescubrimiento. EN: Cuadernos del cine colombiano. 2012. No. 17ª.

MEERTENS, Donny y SANCHEZ, Gonzalo. Bandoleros, Gamonales, y Campesinos, el caso de la Violencia en Colombia. Bogotá: El áncora editores. 2002.

NICHOLS, Bill. La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós. 1997.

ORTIZ, Carlos Miguel. Historiografía de la Violencia. En: La historia al final del milenio: Ensayos de historiografía colombiana y latinoamericana. 1 ed. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1994.

PALACIOS, Marco. Entre la legitimidad y la violencia, Colombia 1875- 1994. Bogotá: grupo editorial norma. 1995.

\_\_\_\_\_. Violencia pública en Colombia 1958 – 2010. Bogotá: Fondo de cultura económica. 2012.

PATIÑO, Sandra. Acercamiento al documental, en la historia del audiovisual colombiano. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 2009.

PEÑA, Ángel. San Ezequiel Moreno un valiente misionero. Lima: Imprimatur. 2013.

PÉREZ, Guillermo. Cine colombiano: estética, modernidad y cultura. Popayán. Editorial Universidad del Cauca. 2013.

PULECIO, Enrique. El siglo del cine en Colombia. En: Revista Credencial Historia [online], Septiembre, 2016. [citado 28, octubre, 2017]. Disponible en: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/el-siglo-del-cine-en-colombia>.

RESTREPO, Patricia. Claridad Política en Canaguaro EN: Cine. 1981. No. 4.

RESTREPO, Carlos. Cultura política y violencia en Colombia. Porque la sangre es espíritu. Bogotá: La carreta editores. 2009.

RESTREPO, Isabel. Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el Frente Nacional. EN: Cuadernos del cine colombiano. 2015. No. 23.

RESTREPO, Roberto. Nueve de abril quiebre cultural y político. Bogotá: Bremen. 1948.

ROSENSTONE, Robert. El pasado en imágenes, el desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel. 1997.

SALCEDO, Hernando. Crónicas del cine Colombiano 1897- 1950. Bogotá: Carlos Valencia. 1981.

SUAREZ, Juana. Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura. Cali: Universidad del Valle. 2016.

TOVAR, Hermes. El movimiento campesino en Colombia, durante los siglos XIX y XX. Bogotá: Ediciones libres. 1975.

URIBE, María Victoria. Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima 1948 – 1964. Bogotá: Cinep. 1991.

\_\_\_\_\_. Hilando fino, voces femeninas en la Violencia. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario. 2015.

\_\_\_\_\_. Antropología de la inhumanidad, un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia Bogotá: Editorial Norma. 2004. Documento disponible en: [https://www.academia.edu/691480/Antropolog%C3%ADa\\_de\\_la\\_inhumanidad\\_un\\_ensayo\\_interpretativo\\_del\\_terror\\_en\\_Colombia](https://www.academia.edu/691480/Antropolog%C3%ADa_de_la_inhumanidad_un_ensayo_interpretativo_del_terror_en_Colombia).

VALVERDE, Umberto. Reportaje crítico al cine colombiano. Bogotá: Editorial toro nuevo. 1978.

VELEZ, Alirio. La vida de Rosalba Velásquez de Ruíz, ex guerrillera libanense. Libano: Tipografía Velez. 1962.

ZULUAGA, Pedro. Cine colombiano: Cánones y discursos dominantes. Bogotá: Cinemateca distrital. 2013.