

REPRESENTACIÓN DE LA FUERZA PÚBLICA EN EL CINE COLOMBIANO ENTRE
1978 Y 1993.

SANTIAGO NARVÁEZ MEDINA

Trabajo de grado

DIRECTOR: ALEXANDER DÍAZ

UNIVERSIDAD DEL CAUCA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES
DEPARTAMENTO DE HISTORIA
POPAYÁN
2022

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	4
INICIO	8
1.1. PRESENTACIÓN DE LOS PROTAGONISTAS	8
1.2. INCIDENTE CLAVE: CINE COLOMBIANO ENTRE 1900 Y 1978	22
1.3. SUBTRAMA	33
TRAMA.....	42
2.1. CONFLICTO PRINCIPAL: LOS AÑOS DE FOCINE	42
2.2. CONFLICTO EXTERNO	48
2.2.1. Fuera de campo.....	51
2.2.2. El encuadre de FOCINE	54
2.2.3. Tomas de apoyo	56
2.3. CONFLICTO INTERNO	63
2.3.1. Fuera de campo.....	65
2.3.2. El encuadre de FOCINE	72
2.3.3. Tomas de apoyo	76
DESENLACE.....	90
3. LA UNIÓN DE LOS OPUESTOS	90
3.1. ESCENARIOS	91
3.2. CASTING.....	93
3.3. EVOLUCIÓN DEL PERSONAJE	103
3.4. ARCO DE TRANSFORMACIÓN.....	125
CONCLUSIONES.....	129
BIBLIOGRAFÍA	133
FILMOGRAFÍA.....	140

LISTA DE TABLAS

TABLA 1: DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN DE LAS PELÍCULAS.....	49
TABLA 2: TIPOS DE PERSONAJES	64

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Nieto Roa, Gustavo. [fotogramas] Colombia Connection (1978)	53
Ilustración 2 Vallejo, F [Fotogramas] En la Tormenta (1982).	54
Ilustración 3 Loboguerrero, C [Fotogramas] María Cano (1990).	56
Ilustración 4. Kuzmanich, D [Fotogramas] Canaguaro (1982).....	59
Ilustración 5 Kuzmanich, D [Fotogramas] Mariposas S.A. (1986)	60
Ilustración 6. Pinzón, L [Fotogramas] Pisingaña (1986)	61
Ilustración 7 Nieto, G [Fotogramas] Colombia Connection (1978)	67
Ilustración 8. Pinilla, J [Fotograma] Área Maldita (1981)	69
Ilustración 9 Vallejo, F [Fotogramas] En la Tormenta (1981)	71
Ilustración 10. Nieto, G [Fotogramas] Caín (1984).....	73
Ilustración 11 Loboguerrero, C. [Fotogramas] María Cano (1990)	75
Ilustración 12 Kuzmanich, D. [Fotogramas] Canaguaro (1981).....	77
Ilustración 13. Kuzmanich, D. [Fotograma] Canaguaro (1981).....	78
Ilustración 14. Kuzmanich, D [Fotogramas] El Día de Las Mercedes (1986)	80
Ilustración 15. Kuzmanich, D [Fotograma] Mariposas S.A. (1986)	83
Ilustración 16 Pinzón, L [Fotogramas] Pisingaña (1986)	84
Ilustración 17 Ribero, M [Fotogramas] El embajador de la India (1986).....	86
Ilustración 18: Nieto Roa, G. [Fotogramas] El Taxista Millonario (1978)	94
Ilustración 19: Angulo, A [Fotogramas] San Andresito (2012).....	97
Ilustración 20: Kuzmanich, D. [Fotogramas] Canaguaro (1981).....	98
Ilustración 21: Nieto Roa, G. [Fotogramas] Colombia Connection (1979).....	99
Ilustración 22 Nieto Roa, G [Fotogramas] Caín (1984)	100
Ilustración 23: Kuzmanich, D [Fotogramas] El Día de las Mercedes (1985)	101
Ilustración 24: Triana, R [Fotogramas] Soñar no cuesta nada (2006)	101
Ilustración 25 Moreno, C. [Fotogramas] Todos tus muertos (2011)	101
Ilustración 26 Kuzmanich, D [Fotograma] Canaguaro (1981)	109
Ilustración 27: Loboguerrero, M [Fotogramas] María Cano (1990).....	117

INTRODUCCIÓN

Alrededor de la década de los años ochenta el cine colombiano experimentó un apoyo estatal que procuró incentivar la producción cinematográfica, los decretos 1244 y 3137 de 1978 y 1979 respectivamente, permitieron el surgimiento en el país de una entidad que se encargaría de producir y ejecutar proyectos cinematográficos. FOCINE, logró sacar adelante 33 largometrajes durante los años que funcionó, a esta cifra le podemos adicionar las doce películas que se realizaron sin el apoyo de esa entidad. Lo anterior es significativo ya que fue evidente el incremento de la producción de películas nacionales anualmente.

De los 45 largometrajes de ficción que se hicieron en Colombia entre 1978 y 1993, hay 26 películas donde aparecen representaciones de la Fuerza Pública, esto equivale a casi la mitad de la producción cinematográfica de tipo argumental de ese periodo, lo cual nos puede indicar la importancia que adquiriría para los diferentes directores el incluir a los miembros de la policía o el ejército nacional en sus relatos por lo que resulta pertinente preguntarse ¿cuál fue la representación construida en el cine colombiano sobre la Fuerza Pública entre 1978 y 1993?

De acuerdo con Stuart Hall, la representación¹ es una construcción de sentido, que parte de un ejercicio cognitivo por medio del cual el ser humano adquiere un conocimiento del mundo y lo dota de un significado a través de un lenguaje. Esta definición se da entendiendo que el sentido puede variar según las condiciones particulares de la ubicación geográfica, la época y la cultura de donde emerge la representación, así, los personajes uniformados que se muestran en pantalla en las películas seleccionadas para esta investigación nos permitirán acercarnos a las percepciones que sobre estas instituciones se han tenido durante el periodo escogido.

¹ HALL, STUART. El trabajo de la representación. En: Sin garantías Trayectorias y problemas en estudios culturales. Popayán, Quito, Lima. Envión Editores. 2010. p, 447-482.

Los hombres que hacen parte de las filas armadas del Estado se presentan con características diversas, pueden ser exageradas o simples, pero creando un tipo² de personaje que habita la narración la cual está atravesada por el sistema ideológico³ predominante en el contexto social, político, económico de la realización de la película. Por lo tanto, a través de los filmes podemos identificar interpretaciones sobre los hechos históricos que se toman como referencia para los relatos o descubrir las variaciones que sobre un mismo evento se pueden encontrar en las narraciones cinematográficas.

La presente investigación tiene una perspectiva documental, es decir que se desarrolla a partir de documentos, en este caso, los registros fílmicos, los cuales se organizaron en categorías relacionadas con la forma de producción. De igual forma se elaboraron fichas técnicas y matrices de datos para identificar la aparición de los miembros del ejército o la policía, la ubicación de la historia, rural o urbana, relatos basados en hechos reales o ficcionales. A continuación, se presenta el listado de los doce filmes utilizados en esta pesquisa:

FUENTES PRIMARIAS

AÑO	PELÍCULA	DIRECTOR	INSTITUCIÓN	PRODUCCIÓN
1979	COLOMBIA CONECTION	GUSTAVO NIETO ROA	POLICÍA	MUNDO MODERNO
1980	ÁREA MALDITA	JAIRO PINILLA	POLICÍA	ASOFILMS COLOMBIA
1981	CANAGUARO	DUNAV KUZMANICH	POLICÍA CHULAVITA	ALBERTO JIMÉNEZ
1982	EN LA TORMENTA	FERNANDO VALLEJO	EJÉRCITO	CONACITE DOS
1984	CAÍN	GUSTAVO NIETO ROA	EJÉRCITO Y POLICÍA	FOCINE
1985	EL DÍA DE LAS MERCEDES	DUNAV KUZMANICH	EJÉRCITO	PASADO MERIDIANO/ FOCINE
1985	PISINGAÑA	LEOPOLDO PINZÓN	EJÉRCITO	IMAGO PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS/ FOCINE
1986	MARIPOSAS S.A.	DUNAV KUZMANICH	EJÉRCITO Y POLICÍA	FOCINE / MARIO HANDLER/ PASADO MERIDIANO / HÉCTOR TABARES
1986	EL EMBAJADOR DE LA INDIA	MARIO RIBERO	POLICÍA	INTERIMAGEN CINE T.V.

² HALL. Op, Cit. p, 430.

³ GOYENECHÉ, E. Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. Bogotá. Palabra Clave 2012, Nro. 15. p, 393.

1988	TÉCNICAS DEL DUELO	SERGIO CABRERA	POLICÍA	FOCINE/ FOTOGRAMA/ ICAIC
1990	MARÍA CANO	CAMILA LOBOGUERRERO	EJÉRCITO	FOCINE
1993	LA ESTRATEGIA DEL CARACOL	SERGIO CABRERA	POLICÍA	FOCINE, CREARTV, PRODUCCIONES FOTOGRAMA, CENTRO DE PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL, EMMÉ S.R.L., CARACOL TELEVISIÓN, MINISTERE FRANCAIS DE LA CULTURE, MINISTERE FRANCAIS DES AFFAIRES ETRANGERES.

Objetivo general:

1. Analizar la representación de la Fuerza pública en el cine colombiano entre 1978 y 1993.

Objetivos específicos:

1. Identificar las características del lenguaje cinematográfico en la representación de los personajes creados en el marco de FOCINE.
2. Definir el tipo de participación de los personajes de la Fuerza pública en las películas al margen de FOCINE.
3. Comparar las representaciones encontradas sobre la Fuerza pública en el periodo establecido.

Se realizó un análisis de tipo instrumental que permitió contrastar, en el caso de los filmes que se basan o referencian hechos históricos, lo que vemos en la pantalla con lo que ha dicho la historiografía, además ese contraste logró dar referencias para rastrear la forma como se pone en escena los procedimientos y funciones de los uniformados durante el siglo XX.

De otro lado, el trabajo escrito se estructura a partir de tres partes, las cuales se han titulado tomando como referencia el lenguaje cinematográfico con la intención de dar unidad al texto en lo formal. “Inicio” es el título del primer capítulo, el cual se divide en tres partes. En este apartado se contextualiza cronológicamente algunos aspectos relacionados con la configuración de la Fuerza Pública como cuerpo armado del Estado y su participación en los acontecimientos más relevantes de la

historia del siglo pasado. De igual forma, se hace una reseña de la cinematografía nacional previo a la creación de FOCINE y por último, se referencian algunas representaciones de la Fuerza Pública en esos filmes anteriores a la aparición de la entidad mencionada.

El segundo capítulo titulado “Trama” contiene tres aspectos, un seguimiento al proceso y configuración de la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE), reconociendo los modelos de producción que ejecutó y a partir de ahí organizar los doce filmes de la investigación dentro de esos esquemas, paso seguido se realizó una síntesis de todos los relatos y se concluye esa parte de la investigación con la identificación de los personajes que son miembros de la Fuerza Pública

“Descenlace” es el título del capítulo final. Aquí se presentan las cuatro categorías de análisis para configurar la representación de la Fuerza Pública identificando los cambios y las continuidades en esas percepciones. En primer lugar, se estableció la relación entre la Fuerza Pública y el territorio donde se desarrollan las historias de los filmes. De igual forma, se desglosan las características físicas de los uniformados: su sexo, el de color de la piel, así como la forma de presentar en los filmes la vida privada de esos hombres y la forma como efectúan sus labores como agentes del orden. En última instancia, se puntualiza la forma cómo dentro de las historias la ciudadanía se refiere a los miembros de la Fuerza Pública

Por otra parte, el producto audiovisual que acompaña la investigación escrita es una propuesta que se titula “Nosotros Procedemos”, la cual tiene una duración de 14 minutos. Este video lo podemos relacionar con el género denominado metraje encontrado⁴ aunque también adopta una forma experimental, donde se construye un sentido a partir de las asociaciones que se logran construir en el montaje al yuxtaponer los diferentes extractos de los filmes utilizados.

⁴ El metraje encontrado es una modalidad de realización audiovisual que permite la unión de múltiples fragmentos de material audiovisual que acogen un orden de ideas distinto al de su origen para crear un nuevo relato.

El producto audiovisual se ha construido tomando como referencia múltiples fragmentos de películas colombianas y noticieros, algunas de las cuales no fueron reseñadas en la investigación⁵ y están por fuera del periodo analizado, sin embargo, se utilizaron para dar cuenta de las acciones de los miembros de la Fuerza Pública. Para el montaje de la propuesta se utilizaron imágenes de 41 películas las cuales van desde “El río de las Tumbas” del año 1964 hasta “El Contexto del horror de los Falsos Positivos” del 2021.

El cortometraje experimental es una alternativa al trabajo audiovisual que se utilizó debido a la necesidad de realizar un producto audiovisual que complementará la investigación escrita exigida, frente al repliegue surgido durante la pandemia por COVID - 19 y la imposibilidad de trasladarse, grabar e interactuar de forma libre.

CAPITULO I

INICIO

1.1. PRESENTACIÓN DE LOS PROTAGONISTAS

La historia de la Fuerza Pública en Colombia se podría remontar al primer registro que se tiene acerca de la conformación de un cuerpo armado y organizado, poseedor del uso legítimo de la fuerza, que se encarga de la seguridad y el orden de una entidad territorial, y que sea nombrado como tal⁶. Este lo podemos encontrar en la constitución de la Confederación Granadina en 1858. Hay algunos antecedentes académicos sobre la conformación de milicias y ejércitos de reserva

⁵ El río de las tumbas (1964), El Taxista Millionario (1979), Pura Sangre (1982), Cóndores no se entierran todos los días (1984), Noticiero 24 Horas (1986), La gente de La Universal (1993), Edipo Alcalde (1996), Bogotá 2016 (2001), Sumas y restas (2004), El Rey (2004), Apocalipsur (2005), El colombian dream (2006), Soñar no cuesta nada (2006), La pasión de Gabriel (2008), Los colores de la montaña (2010), La sociedad del semáforo (2010) Retratos en un mar de mentiras (2010), Silencio en el paraíso (2011), Todos tus muertos (2011), El Páramo (2011), La Captura (2012), San Andresito (2012), Secreto de confesión (2013), Roa (2013), Antes del Fuego (2015), La semilla del silencio (2015), Pájaros de verano (2018), Alma de Héroe (2019), Perros (2020), El contexto del horror de los Falsos Positivos (2021).

⁶ LÓPEZ RAMÓN, F. Historia y derecho en la configuración de la Fuerza Pública colombiana. En: Revista Aragonesa de Administración Pública. Zaragoza. 2017. No 49, 50 p. 203.

en el siglo XIX⁷, también, frente a la capacitación y el enfoque militar o civilista de la institución⁸, y de su legislación hacia las funciones de policía, guerra y la marina. A lo largo de este siglo, en muchas ocasiones la legislación se emitió desde la autonomía regional, lo que dificultó la organización de un cuerpo armado y civil, unificado, que sirva a los intereses de un Estado nacional, no obstante, a finales de siglo ya se hablaba de esa posibilidad que se fue concretando a inicios del siglo XX.⁹

En el marco de la Regeneración, en Colombia dieron los primeros pasos para la construcción de un Estado nacional, que se entendió por una parte de la sociedad como consolidar y centralizar sus instituciones, entre ellas la Fuerza Pública. Sin embargo, en gran parte de la primera mitad del siglo XX, ejército y policía estuvieron delegados a ser el brazo armado de los partidos políticos, a enfrentarse entre poderes locales, a los movimientos sociales y la corta guerra con Perú. A mediados de siglo, la Fuerza Pública estuvo ligada a las alianzas interamericanas y la naciente guerra anticomunista, en esa época las élites políticas les otorgaron la presidencia a los uniformados para mantenerse aliados frente a la posibilidad de que un sector alternativo se hiciera con el poder, durante los años sesenta y setenta, estuvieron delegados a la lucha contra la ‘subversión’, donde se manifestaron algunas características de la Doctrina de Seguridad Nacional¹⁰ bajo el argumento del control del orden público, en las décadas de los años ochenta y noventa, aumentaron sus operaciones en la guerra en contra, y otras veces a favor y beneficiándose, del narcotráfico y el conflicto armado.¹¹ Y finalmente, en la última década del siglo, se intensifican los problemas internos y las alarmas disparadas por la corrupción y paramilitarismo.

⁷ ATEHORTÚA, A. Las Fuerzas Militares en Colombia. De sus orígenes al Frente Nacional. En: Historia y Espacio. Cali. 2011. Vol 17. p, 135.

⁸ PRADO ARELLANO, L. Los avatares de la educación militar en la Nueva Granada (1820-1855). En: Historia y Memoria. Tunja. 2018. Vol, 17. P, 326.

⁹ ATEHORTÚA. Op, Cit. p, 137.

¹⁰ De acuerdo con Leal Buitrago, la Doctrina de Seguridad Nacional se entiende como la militarización de lo civil, debido a las funciones extraordinarias de carácter civil que se le entregan a la Fuerza Pública. SILVA SERNA, J. La Seguridad Nacional en Colombia, réspice pollum, militarización de lo civil y enemigo interno. En: C riterios. Bogotá. 2009. Vol 2, N2., p, 290

¹¹ BLAIR, E. Las Fuerzas Armadas: Una mirada civil. Bogotá: CINEP, 1993. p, 156.

Para finales del siglo XIX e inicios del XX, antes y después de la Guerra de los Mil Días, la Fuerza pública no contaba con una organización estable, tenía alrededor de cuatro modelos de policía en vigencia (colonial, militar, privado –los serenos-, y del servicio civil – era la policía bajo administración de Marcelino Gilibert-)¹² un ejército con funciones policiales y misiones poco claras, y además disperso por todo el país.

Más adelante, la creación de dependencias y la delegación de funciones fueron unificando la Fuerza Pública con las reformas militares que implementó el gobierno de Rafael Reyes (1905-1910)¹³, entre ellas estuvo la aparición de los Servicios de inteligencia, el Gabinete Antropométrico¹⁴, la Escuela Naval, junto con algunas funciones de orden público y de seguridad. Su organización encontrará mayores alcances en el territorio nacional, sin embargo, el comportamiento de algunos de sus integrantes, reflejaron las dificultades que implicaba tener unas instituciones armadas con poder pero sin formación.¹⁵

Al interior de las instituciones armadas existían divisiones entre sus integrantes, las cuales se agudizaron con la llegada de las misiones extranjeras y las reformas que implicó su presencia. Los sectores tradicionales no aceptaron que quienes aprendieron en la academia tuvieran iguales o mayores prestaciones militares de los que tenían la experiencia de las guerras del siglo anterior, como tampoco se aceptó por parte de los poderes locales que las fuerzas armadas tomaran otros rumbos frente a otros usos y propósitos que el de la guerra, pues la misma capacitación de las misiones chilenas y francesas, que venían a enseñar sus escuelas militares y civiles, requerían que la Fuerza Pública desarrollara algunas

¹² Fue un oficial francés que dirigió la misión francesa que llegó en 1981 y finalizó 1898. Op, Cit., p, 29.

¹³ Buscaban impulsar la profesionalización militar bajo cuatro reformas fundamentales, la primera abogaba por el monopolio de las armas, la segunda por la operatividad del cuerpo militar, la tercera por la capacitación y la cuarta por el reconocimiento como cuerpo armado nacional, no obstante, estas reformas se materializaron especialmente en la construcción de la Escuela Militar de Cadetes y la Escuela Naval Nacional. ATEHORTÚA. Op, Cit., p, 139.

¹⁴ HERING TORRES, M. Sujetos Perniciosos. Antropometría, detectivismo y policía Judicial en Colombia, 1910 – 1930. En ACHSC. Bogotá. 2016. Vol 46. p, 125.

¹⁵ A la falta de formación se le atañe la ociosidad y las borracheras de sus oficiales, también el padrinazgo político que determinaba los asensos. ATEHORTÚA. Op. Cit., p, 137.

funciones civiles y que no tomara partido en la contienda política porque debían estar por encima de toda ideología para preservar el orden.¹⁶

Sin embargo, durante los años veinte, el trabajo de las misiones extranjeras no se reflejó en el contexto nacional porque la Fuerza Pública optó por seguir las indicaciones partidistas del gobierno conservador. En esta década también se implementó el servicio militar obligatorio, que se aplicó acaparando regiones liberales y reclutando campesinos con ayuda de los párrocos que dominaban el registro civil¹⁷. Hasta ese momento, ejército y policía, tenían funciones policiales, su papel en la sociedad se relacionó con el control del orden público, buscando retener por la fuerza la ola creciente de protestas sociales por parte de sectores liberales, obreros, sindicalistas, estudiantes y comunistas.¹⁸

Por otra parte, también se ha señalado cómo el ambiente entre los integrantes de la Fuerza Pública no era el mejor, se señalaban abusos de autoridad, el desprecio de los superiores por los de más bajo rango, la instrucción y obediencia basadas en el miedo, las condiciones de salubridad, alimentación y servicios médicos eran pobres, los cuarteles eran improvisados, sumado a los bajos salarios, y el desfaldo de sueldos de los superiores a los soldados.

Para subir el gasto militar que atendiera algunos de estos problemas, el ministro de guerra debía debatir frente a las élites conservadoras y liberales que desconfiaban del ejército¹⁹. Para 1924 llega la Misión militar Suiza, reafirmando las causas que detienen la profesionalización de la Fuerza Pública, señalando que, al haberse convertido en un arma del partido conservador, no consiguen lograr

¹⁶ Para la policía una misión francesa (1891) dirigida por Marcelino Gilibert y para el Ejército una misión chilena (1909 y 1913) y luego una suiza (1924), se retiraron sin grandes logros. ATEHORTÚA, Op. Cit., p, 137.

¹⁷ Con esto buscaban crecer en número y atacar las bases liberales, ya que los efectivos rondaban entre los cinco mil y seis mil, una proporción baja respecto a la población. BLAIR. Op, Cit., p,38.

¹⁸ Mediante decretos del Ministerio de Gobierno, se dictaban las normas de policía Nacional, para esta época se hablaba del control del orden público, que podía ser alterado por injerencia del bolcheviquismo y el anarquismo como influencias de ideologías enemigas, o por ociosos y vagos, que a su vez eran foco de problemas de higiene y salubridad. BECERRA, D. Historia de la policía en Colombia: Actor social, político y partidista. Bogotá. En: Diálogos y saberes. Enero 2011. N, 34. p, 255.

¹⁹ HELG. Op, Cit. p, 6.

adelantos en su organización, debido a las múltiples trabas que le pone el gobierno. Además, este ambiente arbitrario y de represión que el gobierno generó, desencadenó en la Masacre de las Bananeras en 1929, celebrada como un logro por este mismo y la cúpula militar con el nombramiento de director de la policía al General Cortes Vargas, quien lideró la masacre.²⁰ El desprestigio de la Fuerza pública conlleva también a la derrota conservadora en las elecciones de 1930, dando paso al gobierno liberal de Henrique Olaya Herrera.

“Para la época, la policía estaba bajo el Ministerio de Gobierno y estructurada de la siguiente forma: Dirección, servicio Palacio Presidencial, servicio Ministerio de Gobierno, Sección 2ª de Habitación y Pagaduría, Sección 3ª de Intendencia, Sección 4ª Prefectura de Estadística, Sección 5ª de Casinos, Sección 6ª de Identificación, Sección 7ª de policía Especial, Sección 8ª Servicio Médico, Sección 9ª Musical, Sección 10ª Bomberos, Sección 11 Escuela de la policía, Sección 12 Prefectura Judicial (con 13 juzgados, un juzgado permanente y uno en Girardot), Sección 13 Prefectura de Detectivismo, Sección 14 Prefectura de Vigilancia, Cuerpo de Servicio de Bogotá, División de Servicios Especiales, Servicios de Fuera de Bogotá (Barrancabermeja, Arauca, Cúcuta, Guajira), Ferrocarriles, Carreteras y Salinas de Zipaquirá. Ver Revista de la policía Nacional 18.103 (1930): 35; y “Personal de la policía Nacional para 1930”, Revista de la policía Nacional 18.102 (1930): 39-47.”²¹

El gobierno liberal les suspendió el voto y le otorgó funciones civiles, alejándolos de sus labores de policía donde usaban principalmente la fuerza. Con la misión suiza se hicieron los primeros adelantos en la instrucción aérea para las fuerzas armadas, sin éxito, puesto que las condiciones técnicas y profesionales aún no eran suficientes²², el desarrollo más contundente para la conformación de la Fuerza Aérea se dio unos años más tarde en la Guerra con Perú (1931). A partir de este acontecimiento, se visibilizó la necesidad de conformar un cuerpo armado capaz de proteger la soberanía nacional, especialmente sus fronteras, por su difícil acceso y porque desconfiaron de sus capacidades militares antes del conflicto, ya que inicialmente no hubo vías, navales o terrestres, para llegar al sitio de confrontación, ni equipos o armamento para la guerra, la solución fueron los

²⁰ El General había sido nombrado jefe civil y militar de la zona bananera antes de los acontecimientos, prohibió las reuniones de más de tres personas, declaró malhechores a manifestantes y dirigentes sindicales, también permitió el uso de las armas para castigarlos con el pretexto de proteger a la sociedad del comunismo y el bolcheviquismo. CAJAS-SARRIA, M. El derecho contra el comunismo en Colombia, 1920-1956. En Izquierdas. Santiago. 2020. Vol 49. p, 13; BECERRA. Op, Cit., p, 257.

²¹ HELING TORRES. Op, Cit., p, 123

²² HELG. Op, Cit., p 1-18.

aviones de una asociación de aviadores colombo alemanes (SCADTA). Pese a que la guerra tuvo una resolución diplomática, antes de que eso sucediera, la policía que se encontraba cuidando Leticia, fueron puestos a cargo de las autoridades peruanas.²³

En los años siguientes se dieron pasos importantes para el desarrollo de la Fuerza Aérea y la Armada, el presidente Marco Fidel Suárez firmó las primeras leyes a favor de la conformación de un cuerpo aéreo para operaciones militares, pero económica y tecnológicamente no se cumplían las condiciones necesarias para adelantar este proceso.

La desconfianza en el ejército hizo que el gobierno liberal (1930 – 1946) diera mayores beneficios a la policía, acentuando las divisiones entre ejército y policía, sin realmente consolidar una modernización al cuerpo de policía, sino buscando un apoyo social en las ciudades²⁴. También se redujo el gasto militar y se dio prioridad a temas como la industrialización y la modernidad del Estado, reformas sociales, educación laica y separación de poderes. Las diferencias entre partidarios liberales y conservadores se fueron tensionando, hubo un intento de golpe de Estado y el presidente López Pumarejo estuvo detenido en 1944²⁵, hasta desencadenar en la guerra bipartidista de medio siglo.

En los inicios de la Violencia había sectores militares neutrales, algunos liberales se lograron escudar en el ejército y la policía. Queda demostrado con las 202 alcaldías que tuvieron bajo su protección antes de los años cincuenta, entregadas por alcaldes liberales.²⁶ Después del 9 de abril de 1948, algunos efectivos

²³ BECERRA, Op, Cit., p, 257.

²⁴ El ejército quedó relegado a labores de «productividad militar», que mientras había paz, enviaba a los militares a realizar labores de alfabetización, obras públicas, entre otros. ATEHORTÚA. Op, Cit., p, 145.

²⁵ Se consolidaron alianzas entre sectores conservadores radicales y militares inconformes con la gestión de López, el conflicto y las conspiraciones conllevaron un presidente detenido por militares y la salida de los liberales de la presidencia. ATEHORTÚA, A. El cuartelazo de Pasto. En: Historia Crítica. Bogotá. 2009. p, 148-169.

²⁶ Un ejemplo fue Eduardo Isaza, un líder guerrillero que señaló los intentos de mediación en medio del conflicto por parte del ejército, contrarios a la policía. QUIROGA, S. Reinventar un héroe. Narrativas sobre los soldados rasos de la Guerra de Corea. Universidad del Rosario. Bogotá. 2015. p, 151.

definitivamente se fueron hacia el bando liberal, pero la Fuerza pública sirvió en mayor medida a los intereses conservadores.

Guerrillas liberales, policías nueveabrileños, policía chulavita y ejércitos de autodefensa campesina, armados por empresarios y hacendados, fueron los contrincantes en esta época. Para este momento se cuentan al menos quince mil efectivos en el ejército y veinticinco mil en la policía, mientras que los grupos ilegales conservadores contaban con alrededor cinco mil,²⁷ frente a los aproximadamente doce millones de habitantes, fueron suficientes unidades para provocar miedo y generar muchos desplazamientos, abusos y víctimas a la población civil.

Los resultados a favor de las fuerzas del gobierno fueron pobres. Su falta de estrategias, de profesionalización, tanto académica como tecnológica y estructural, fueron puntos en contra para conseguir sus objetivos y que la subversión aprovechó, esta situación que no cambió hasta la intervención de un gobierno estadounidense en la institución. En este contexto se dio la participación en la Guerra de Corea (1953), que consolidó el apoyo militar de Estados Unidos a Colombia, que aproximó la Doctrina de Seguridad Nacional al país, mediante alianzas que permitieron una formación especial, se instruyeron en estrategias contrainsurgentes frente al enemigo interno, y renovaron su armamento, consolidando los primeros acercamientos de Estados Unidos sobre los países del cono sur bajo el Acuerdo Interamericano de Asistencia Recíproca (TIAR) de 1947.

28

El gobierno de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957) se instauró con la intención de reducir los niveles de violencia que alcanzaban al país en ese momento. Rojas hizo mejoras presupuestales e intentó que la cúpula militar tuviera más representación política, les dio tres ministerios y gobernaciones, se expandieron

²⁷ La policía dependía del Ministerio de Gobierno y se dividía así: 1. policía Nacional 2. 15 grupos de policía departamental 3. policía de rentas 4. Gendarmes municipales 5. policía Rural 6. policía de Seguridad (detectivismo, SIC). BLAIR. Op, Cit., p 55.

²⁸ SILVA SERNA, J. La Seguridad Nacional en Colombia, réspice pollum, militarización de lo civil y enemigo interno. En: Criterios. Bogotá. 2009. Vol 2, N 2., p, 287 – 294.

en materia organizativa, aparecieron nuevas brigadas como la policía Femenina (1952)²⁹ y el SIC (Servicio de inteligencia colombiano- 1953)³⁰. También llegaron los primeros helicópteros y se creó la primera escuela de Lanceros³¹.

Este gobierno militar participó en la creación del Banco Hipotecario Popular, el Secretariado de Acción Social (SENDAS), la fundación del Instituto Nacional de Abastecimiento (INA) que le fueron dando apoyo de algunos sectores sociales que se adscribieron al Movimiento de Acción Nacional (MAN) o al Confederación Nacional de Trabajadores (CNT). Sin embargo, el poder civil que tenían los partidos era mucho mayor, y apenas sintieron que Rojas tomaba fuerza entre la gente, una junta militar y conservadora tomó la presidencia previamente al Frente Nacional.

La presidencia asumida por la Junta Militar³², (1957 – 1958) solo pudo encargarse de mantener el orden público y de borrar el trabajo de Rojas cambiando nuevamente el gasto militar.³³ Durante el Frente Nacional (1958 – 1974) liberales y conservadores se alternaron el poder y mantuvieron a la Fuerza Pública al margen de las decisiones políticas, ocupadas en el control del orden público y en la búsqueda del enemigo interno entre la población civil que se mostraba en oposición al gobierno.

²⁹ Las funciones de las primeras mujeres policías estaban relacionadas con control y protección de ancianos y menores de edad. BLAIR. Op, Cit., 78; ATEHORTÚA, A. El golpe de Rojas y el poder de los militares. En: Folios. Bogotá. 2010., p, 41.

³⁰ Sus funciones eran velar por la tranquilidad y evitar hechos delictivos, colaborar con los jueces, investigar o colaborar con las autoridades con los hechos que se presenten. En los sesenta pasan a ser el DAS, con Funciones de policía Judicial transitorias como el mantenimiento del orden público con la policía nacional y registro de extranjeros. ROMERO, H. La inteligencia en Colombia: De la Oscuridad a la Institucionalidad. Universidad Militar Nueva Granada. Bogotá. 2016. p, 42.

³¹ En 1954, oficiales colombianos recibieron preparación como “rangers” en el Ranger School en Fort Benning (Georgia, Estados Unidos) que contaba con un componente contraguerrillero. NIETO, P. ¿Subordinación o autonomía? El ejército colombiano, su relación política con el gobierno civil y su configuración en la violencia, 1953-1990. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires. 2004. p, 12.

³² Los Quíntuples, oficiales que conformarían la Junta Militar estaban compuestos por el general Gabriel Paris, Deogracias Fonseca, Rafael Navas, Luis Ordóñez y el almirante Rubén Piedrahita Arango.

³³ ATEHORTÚA, A. Las Fuerzas Militares en Colombia. De sus orígenes al Frente Nacional. En: Historia y Espacio. Cali. 2017. p, 166.

En esta época hubo ajustes salariales y mejor presupuesto militar³⁴, pero con eso no bastaba para contener a todos los movimientos sociales y a las guerrillas, Colombia tenía unas Fuerzas Militares con pocos efectivos en relación con el número de población, además, cargaban con el desprestigio de la sociedad que había sufrido las consecuencias de una larga contienda, y con el dominio de las élites civiles.³⁵

En los años sesenta la Revista Ejército reflejó el trabajo de nuevas generaciones militares, las cuales tenían pretensiones académicas y civiles diferentes a algunos de los militares tradicionales. La nueva generación planteó que no se debía combatir a las guerrillas vía armada, sino que también existía la posibilidad de ganar terreno en las zonas de mayor influencia guerrillera y comunista, a través de acciones políticas que renovaran el apoyo de los campesinos en el ejército y la policía. Esta generación era fruto de las primeras alianzas interamericanas y de seguridad con Estados Unidos, como el TIAR, que en plena Guerra Fría, se acercó al resto del continente con alianzas por armamento y formación militar, prevenidos de las capacidades expansionistas de la URSS y el comunismo, que se localizaba en los sectores de oposición de la población civil local.

En ese contexto se desarrolló El Plan Lazo (1962),³⁶ que tenía dos ejes de operación, la acción cívico militar, que permitió ese intento de lucha no armada, donde se emplearon a las Fuerzas armadas especialmente en la construcción de obras públicas con pretexto de servir a la economía nacional, otorgándole un carácter desarrollista al papel de la Fuerza Pública, y por otro lado, la acción pacificadora, que era la presencia en zonas de difícil acceso, la inteligencia, y el ataque armado a las guerrillas campesinas y a las repúblicas independientes. En

³⁴ATEHORTÚA. Op, Cit., p, 161.

³⁵ Los pocos efectivos y la relación entre Ejército, población y superficie en condiciones desfavorables mostraban una Fuerza Pública débil. ATEHORTÚA. Op, Cit., p, 164.

³⁶ El Plan consistía en diez puntos, incluían formación militar, investigación, operación en conjunto con la población civil y las autoridades, y un componente psicológico que buscaba acercar a la comunidad al pensamiento militar y al reconocimiento de un enemigo común, representado en el bandolerismo salvaje. NIETO, P. El plan "lazo" y el ataque a la "república independiente" de Marquetalia: la puesta en marcha de la doctrina contrainsurgente del Ejército de Colombia, 1962-1966. Universidad Nacional de Colombia. Tesis de Maestría. Bogotá. 2004. p, 17.

1964 se consolidó el proyecto del Batallón de Inteligencia y Contrainteligencia (BINCI).

Por esta época se materializó la idea de formar civiles y armarlos para colaborar con el ejército y la policía, mediante decreto 3398 de 1965, que permitía la creación de grupos de autodefensa, estas ideas no eran nuevas ya que contaban con precedente muy importante en los cincuenta con la conformación de grupos de policías Chulavitas o los denominados Pájaros. Estas acciones desencadenaron en la formación de guerrillas de diversa índole.

En los años setenta la situación de orden público era complicada para la Fuerza Pública porque debía atender los movimientos sociales, la lucha armada contra las guerrillas, el crimen y la delincuencia³⁷, además, con el fenómeno de tráfico de droga creciendo, por lo que tuvo un papel protagónico en el contexto nacional.

El Estado de sitio fue un decreto constante durante el Frente Nacional, se militarizaron algunas ciudades, la justicia fue flexible y en ocasiones estuvo bajo el control de la Fuerza Pública. Al interior de la institución tenían que trabajar dispersos y con medios de comunicación precarios, sus enfrentamientos no contaban con suficiente apoyo táctico en un territorio con diversidad natural y difícil de transitar, por lo que su operatividad era muy limitada.³⁸

En los setenta el conflicto también se extendió a las ciudades, las guerrillas empezaron a tener mayor presencia, las autoridades ordenaron la militarización del país y represión a cualquier intento de alteración del orden público, lo que conllevó en muchas ocasiones de los abusos de la Fuerza Pública hacia la población civil y de la criminalización de la protesta social.³⁹ La firma del Estatuto

³⁷ BLAIR. Op, Cit., p, 121.

³⁸ MORENO MANCERA, J. Conflicto Armado e identidad militar en Colombia 1964 – 2010. Revista de Análisis Internacional. Bogotá. 2012. p, 66.

³⁹ SILVA BELLO, L; POVEDA, M. La construcción discursiva de un genocidio en Colombia: una aproximación a la versión de las Fuerzas Militares en el caso de la Unión Patriótica. En: Campos. Bogotá. 2013. p, 289.

de Seguridad⁴⁰ en 1978, le dio a la Fuerza pública mayor presupuesto y poder de tomar decisiones que antes correspondían a autoridades civiles frente a la militarización de lo civil y la justicia. Con nuevas brigadas, grupos especiales, y contraguerrillas mejoraron sus operaciones tácticas, y con el tribunal militar, las alcaldías e inspecciones, respaldado con proyectos de ley, tenían control sobre el aparato judicial en momentos de crisis.

Así la Fuerza Pública tenía un mayor control y autonomía sobre la comunidad en general para reprimir cualquier intento de subversión, con la posibilidad de perseguir, hacer allanamientos, torturar⁴¹ mediante el Batallón de Inteligencia a cualquier sospechoso de subversión u oposición al régimen. Algunos críticos de las medidas como profesores, periodistas, académicos, intelectuales e incluso sectores de la Iglesia fueron foco de censura y estigmatización como integrantes de grupos subversivos, ya que el Estatuto configuraba como delito perturbar el orden público mediante asociaciones que se entendía que eran para delinquir.⁴²

Aquella generación que tenía intereses en el desarrollo económico de la acción civil, había desaparecido de las altas esferas militares, dejando en el poder un modelo militar tradicionalista, que se mantenía en un principio de no intervención ni deliberante en asuntos políticos, concentrado en el control de la seguridad y el orden público, sin embargo, lo que obtuvieron con el Estatuto de Seguridad fue una ampliación de sus poderes e intervención en los asuntos civiles de la nación, incluso se empezó a hablar de terrorismo de Estado y de guerra sucia.⁴³

Los intentos de paz y el tratamiento político que se le dio al problema con las guerrillas durante el gobierno de Betancourt (1982-1986), contradijeron la política militar del periodo presidencial inmediatamente anterior, no obstante, se frustraron

⁴⁰ Una medida tomada por el gobierno de Julio Cesar Turbay Ayala para hacer frente a la violencia generalizada por el conflicto armado. En ella se le dan poderes civiles a los militares, que en una época tan convulsiva permitió en muchas ocasiones la impunidad de los abusos y las violaciones a los derechos humanos. SILVA SERNA. Op, Cit., p, 294.

⁴¹ MORENO MANCERA. Op, Cit., p, 66.

⁴² BLAIR, E. Conflicto armado y militares en Colombia. Cultos, símbolos e imaginarios. Universidad de Antioquia. Medellín. 1999. p, 132

⁴³ NIETO, P. Op, Cit., p, 23.

con la toma del Palacio de Justicia (1985). En medio de una crisis de seguridad, tanto en el campo como en las ciudades, y desconfianza por parte de algunas élites civiles y sectores militares frente a las capacidades del gobierno, se dio la conformación de grupos paramilitares como el MAS, (Muerte a Secuestradores) que contaba con la presencia de integrantes del ejército, incluso se señala que la actividad represiva del Estado estuvo orientada hacia grupos guerrilleros y los paramilitares pasaron casi desapercibidos por las autoridades.⁴⁴

Paralelo a esto el fenómeno del narcotráfico ganaba terreno en la sociedad colombiana y la Fuerza Pública mantenía su autonomía, pero contrarrestaban la acción de las guerrillas y el control del orden público, con otros frentes armados ilegales. La Fuerza Pública estuvo relacionada con negocios ilícitos, corrupción y vínculos con grupos paramilitares emergentes, narcotraficantes y violaciones de los derechos humanos. En los años ochenta, hay crisis en todo el país causada por el conflicto armado, fenómenos como el desplazamiento, la pobreza en las ciudades, el narcotráfico, el sicariato, la guerra entre carteles, los carros bomba, las masacres, muerte a políticos y figuras públicas se hicieron presentes en la vida nacional hasta finales de siglo.

Se creó el Estatuto de defensa por la Democracia (1988), para hacer frente a la violencia le otorgó nuevamente poder y autonomía a la Fuerza Pública para el control del orden público para enfrentar el conflicto, pero el enemigo cambiaba su connotación porque ahora se comprendía como una guerra antiterrorista. El cambio de constitución (1991) no representó muchas transformaciones estructurales u operativas para la Fuerza Pública, se tomaron nuevas medidas para dar un tratamiento guerrillero al problema de los grupos armados al margen de la ley, se incrementó el presupuesto militar, se crearon impuestos por la seguridad y se compró más armamento, desde esta década el enemigo interno dejó de ser únicamente político⁴⁵. La guerra entre carteles, por un lado, y entre

⁴⁴ MORENO MANCERA. Op, Cit., p, 67.

⁴⁵ BLAIR, E. Op, Cit., p, 200.

guerrilla y paramilitares por el otro, dejaron muchos muertos de la población civil y comunidades afectadas por el conflicto⁴⁶.

La Fuerza pública no se logra apartar de las élites políticas y sus intereses, tras los informes del proceso 8000 muchas personalidades salen salpicadas por el escándalo de corrupción y narcotráfico, y Colombia entra en el siglo XXI en medio de disputas por el control territorial entre narcotraficantes, guerrillas y paramilitares.

La ausencia del monopolio de la violencia y de las armas, hace que el papel de la Fuerza Pública tome protagonismo en la historia del país, ya que el Estado no ha controlado la totalidad de su territorio ni en materia social ni militar, y ante ese ausentismo, han surgido fuerzas independientes en su interior, a las cuales se les ha dado un tratamiento militar, considerando enemigo y objetivo público, a todo el que le genere oposición al gobierno, provocando una guerra interna que afecta otros sectores de la sociedad civil que también reclaman asistencia social.

En este sentido, la Fuerza Pública se presenta como uno de los protagonistas de la historia de Colombia durante el siglo XX, es común encontrar representaciones sobre el ejército y la policía en la opinión pública como la radio, la prensa, el cine, la televisión o la literatura, sin embargo, no siempre respondieron fielmente a la realidad porque en muchos casos la censura de prensa no permitió que se visibilizaran algunos acontecimientos o se tergiversó la información.

El siglo XX trajo consigo la oportunidad de acudir a trabajos audiovisuales distintos a aquellos que fueron controlados por los gobiernos tradicionalistas y sus copartidarios, un ejemplo de esto se puede observar a lo largo de la historia del cine colombiano, el cual ha contado muchas historias entre las que se encuentra la Fuerza Pública, una institución de gobierno que, de acuerdo con su construcción narrativa, se puede acercar o alejar de los discursos oficialistas.

⁴⁶ MORENO MANCERA. Op, Cit., p, 68.

Llama la atención porque en el caso de las ficciones se tiene mayor control sobre la construcción de los personajes, ya que los realizadores o guionistas les asignan unas características. No obstante, el cine tiene una trayectoria histórica, y previo a finales de los años setenta, cuando hubo un impulso serio entre la sociedad y el Estado, por realizar, exhibir y distribuir mayor cantidad de largometrajes de ficción locales, y donde se encuentran representaciones de la Fuerza Pública más cercanas contextualmente y diversas. Habría que observar dicha trayectoria, para identificar las características y la transformación de la representación de la Fuerza Pública en el periodo previo a la ley de cine de 1978 para conocer sus antecedentes.

1.2. INCIDENTE CLAVE: CINE COLOMBIANO ENTRE 1900 Y 1978

La llegada de nuevas tecnologías del extranjero a lo largo del siglo XX aceleró el paso de la información, e hizo que muchos colombianos conocieran otros mundos a través del cine, con el tiempo, estos saberes se popularizaron y se convirtieron en una herramienta de expresión con una buena cobertura dentro de la sociedad colombiana.

Con el decreto 1244 de 1978 y la posterior fundación de FOCINE, se puede hablar de una intervención estatal seria para promover la realización audiovisual y lograr representar a gran parte de la sociedad. El cine llegó a Colombia por medio de las varias misiones que iban por todo el mundo para dar a conocer imágenes en movimiento,⁴⁷ pero fueron los hermanos italianos Di Domenico quienes tuvieron mejores capacidades para hacer negocios con el cine en Colombia a inicios de siglo⁴⁸

Cintas como “Llegada de un tren a la estación”, “Las malas hierbas”, “El pugilato”, “El hombre y la rata”, entre otros títulos institucionales y paisajistas, enriquecieron aquel encuentro entre los colombianos y la imagen en movimiento, antes que los hermanos italianos tomaran el protagonismo en la escena del entretenimiento capitalino. Las primeras proyecciones se hicieron en plazas y parques públicos⁴⁹ o en espacios adecuados para las proyecciones, como salones y teatros, incluso los

⁴⁷ Diferentes misiones llegaron, la de Ernesto Vieco 1897 a Bogotá, o el francés Gabriel Veyre el 13 de junio de 1897, que hizo algunas funciones. Hubo otro personaje similar de apellido Balabrega, que hacía funciones con el vitoscopio de Thomas Edison. ZULUAGA, P. Acción Cine en Colombia. MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. Bogotá, 2007. p, 3.

⁴⁸ Se tiene registro de que se grabaron algunos cortos antes de 1914: De Barranquilla a Cartagena, Carnaval de Barranquilla, La vista del Bajo Magdalena en su confluencia con el Cauca, Subiendo el Alto Magdalena, Puerto de Cambao, El cronófono subiendo por los Andes, La procesión de Nuestra Señora del Rosario en Bogotá, Parque del Centenario, Carreras en el Magdalena, Panorama de San Cristóbal, Gran Corrida de Toros Martinito y Morenito en competencia, Caídas del Bogotá en su descenso hacia el Charquito, El gran salto del Tequendama y El Excmo Sr General Reyes en el Polo de Bogotá.

⁴⁹ ÁVILA, A.; MONTAÑO, A. Salas de cine en Bogotá (1897-1940): La arquitectura como símbolo de modernización del espacio urbano. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 29 | 2015, Publicado el 23 junio 2015, consultado el 30 enero 2020. URL: <http://journals.openedition.org/alhim/5230>

Di Doménico empezaron sus proyecciones en el Bazar Veracruz con películas italianas y francesas, organizando un universo cultural en torno al cine, se construyeron las primeras salas, se divulgó el cine por publicaciones de prensa y revistas, esto logró que se asociaran los más interesados y se fundaron las primeras casas productoras.

Algunos espacios empezaron a tomarse como lugares determinados para ver cine u obras artísticas, lo cuales representaron un cambio en la vida de atracciones de la capital, por ejemplo, la creación del Salón Olympia (1912)⁵⁰ fue un fenómeno modernizante en términos sociales para quienes tuvieron acceso a él, puesto que hubo un cambio en la forma de ocio, frente a un arte moderno, y un nuevo derrotero por descubrir, como lo es el de la imagen.⁵¹

Así mismo, la prensa fue poco a poco abriendo un espacio al cine, publicaciones como El Kinematógrafo (1908)⁵² y El Cinematógrafo (1908),⁵³ prepararon el terreno para que años más tarde iniciaran las publicaciones periódicas sobre cine en otras series de prensa y revistas.

Con la creación de la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (SICLA) en 1914, por parte de los hermanos Di Domenico se desarrollaron la mayoría de los cortos y largometrajes. Su primer proyecto seriado fue el de “El Diario Colombiano”, que se trataba de un noticiero. Por otro lado, se presentaban cintas italianas, francesas, estadounidenses y algunas españolas,⁵⁴ algunas obras

⁵⁰ Este salón fue un precedente para las salas de cine. Con capacidad para cerca de cinco mil espectadores, categorías y ubicación según el costo de la tarifa. La pantalla estaba en la mitad. En Medellín también hubo un salón con ese diseño. También hubo salas en Bucaramanga, Cali, Barranquilla, Cúcuta, Sincelejo y Cartagena, o utilizaron los teatros como salas de cine. ZULUAGA, P. Op, Cit., p, 13.

⁵¹ Otros salones inaugurados en la época: Salón Apolo inaugurado en 1914, el Cinerama en 1915, el Teatro Moderno, el Teatro Caldas, el Teatro Bogotá, y el proyecto del Padre Campoamor en un edificio comunitario. El salón Talía en 1913, El Teatro Gallera en Medellín, El teatro Variedades, El Salón del Bosque y el Salón Sincelejo. ÁVILA; MONTAÑO. Op, Cit.

⁵² TAMAYO, C. Hacia una arqueología de nuestra imagen. Cine y modernidad en Colombia (1900-1960). En: Signo y pensamiento. Bogotá. 2005. p, 45.

⁵³ ZULUAGA, P. Op, Cit., p, 22.; CELY MUÑOZ, N. La primera edad del cine en Bogotá. En Virajes. Bogotá. 2015. p, 197.

⁵⁴ Con títulos como El último de los Frongtiac (1911), Los últimos días de Pompeya (1913), La caída de Troya (1910), ¿Quo Vadis? (1913), Nerón y Agripina (1913), Marco Antonio y Cleopatra

eran musicalizadas en vivo con orquestas. El cine fue acogido en la vida social y cultural en la capital, como también y en menor medida en ciudades como Medellín y Barranquilla.

Con SICLA se llegó a niveles de audiencia más altos gracias a su capacidad publicitaria, la acompañaron publicaciones del Tiempo y de Olympia (revista de los Di Doménico, más tarde fue la Revista Películas) que hablaban de cine. Más tarde, aumentaron las revistas enfocadas en el cine y llegaron proyectos de otros países, como "Pathé Jornal", que se trataba de cortometrajes que relataban acontecimientos de interés internacional.⁵⁵ Así mismo aparecieron otros productores y realizadores.⁵⁶

"María" (1922), realizada por los españoles Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, se puede considerar el primer largometraje de ficción hecho en Colombia ⁵⁷. Basadas en obras literarias y teatrales, las películas de la década del veinte conforman una etapa prolífica para el cine mudo colombiano, con historias cómicas, románticas y melodramáticas, construyeron representaciones de lo que fue esa nación

(1913), Delenda Carthago (1914) Julio César (1914), Civilización (1916), Los corazones del mundo (1918), El método Toribio para regenerar la humanidad (1916), El Triunfo de la fuerza, Las sorpresas del divorcio, Juana la Maldita, Sangre y Arena (1918) Regeneración (1916), Mater Dolorosa (1917) La décima Sinfonía (1918), también las series Million Dollar Mystery (1914) de Thanhouser Film Company y Los misterios de Barcelona (1916), de Hispano Films.

⁵⁵ CELY. Op, Cit., p, 187-192.

⁵⁶ Existieron varias compañías: Familia Acevedo, Felix Rodríguez, Samuel Velásquez, Manizales Film, Colombia Film Company, Sociedad Filmadora del Tolima, Valley Film Company, Colombia film Company, Cali Film, Compañía Filmadora de Medellín, Manizales Film Company, Sociedad de Mejoras Públicas de Pereira, Sociedad Filmadora del Tolima, Bolívar S.A. Casa Cinematográfica de Colombia, SICLA, Felix Marc Film, Cinema Floral Bogotá, y otros. CONCHA HENAO, A. Historia social del cine en Colombia: los orígenes, la hegemonía del cine francés e italiano, el incipiente cine nacional, Tomo 1, 1897-1929. En: Publicaciones Black Maria Escuela de Cine, Edición Augusto Bernal. Bogotá. 2014.

⁵⁷ Para la década hubo otros títulos como: Madre (1923) de Samuel Velásquez y Manizales Film Company, Suerte y azar (1925), Tuya es la culpa (1926) de Colombia Film Company, de Cali, Aura o las violetas (1924) SICLA, La tragedia del silencio (1924) Acevedo, Como los muertos (1925) SICLA, Conquistadores de almas (1925) SICLA, Bajo el cielo antioqueño (1925) Acevedo y Flia, Alma provinciana (1926) de Felix J. Rodríguez, El amor, el deber y el crimen (1926) SICLA, Nido de cóndores (1926) de la Sociedad de Mejoras Pública, Los amores de Queliff (1928), de la Sociedad Filmadora de Tolima, Garras de oro (1928) de autor o autores desconocidos y Rafael Uribe Uribe o el fin de las guerras civiles en Colombia (1928) dirigida por Pedro Vásquez y producida por Rubén Arcila y Bolívar S.A.

imaginada, por medio costumbres, creencias, símbolos o mitos fundacionales, tanto en la ficción como en los registros de eventos sociales, políticos y religiosos⁵⁸

Durante esta década se inauguraron nuevos teatros⁵⁹, y hubo mayor interés de la opinión pública hacia el cine nacional e internacional⁶⁰ sin embargo, en 1928, los italianos se apartaron del negocio, y los Acevedo, que venían haciendo un trabajo paralelo, fueron quienes más produjeron películas hasta mediados de siglo. En mayo de 1924, fue publicada por primera vez la revista fundada por ellos, Cine Colombia, ratificando su interés en este negocio, la cual se publicaba periódicamente.⁶¹

Esta familia aficionada al cinematógrafo abandonó rápidamente el largometraje de ficción para dedicarse a realizar noticieros, teniendo en cuenta que después de 1930 hubo un cambio de gobierno en Colombia, y que asumió que sus obras modernizantes debían ser registradas. El presidente Olaya Herrera, contrató en varias ocasiones a los Acevedo para que filmaran el desarrollo de obras públicas, incluso, “Olaya Herrera y Eduardo Santos o de la cuna al sepulcro” fue la primera película colombiana con sonido.

Cine Colombia cobró importancia en el mercado audiovisual tras la compra en 1928 de la empresa que habían construido los hermanos Di Domenico con SICLA, los Acevedo, dueños de Cine Colombia, se convirtieron en exhibidores y productores. Se dice que afectó la producción nacional al cerrar los pocos laboratorios de montaje que había en Bogotá, por lo que no hubo largometrajes

⁵⁸ LÓPEZ, N. Miradas esquivas a una nación fragmentada: reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad. Alcaldía Mayor de Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo-Cinemateca Distrital. 2006. p, 23.

⁵⁹ Teatro Faenza en 1924. ÁVILA Y MONTAÑO. Op, Cit.

⁶⁰ Por esta época las salas proyectaban películas de Alemania, Fridericus Rex (1922) del director Arzén Vos Cserepy, Madame Dubarry (1919) de Ernst Lubitsch, de Estados Unidos, Corazones del mundo (1918) de Griffith y Vengeance and the woman (serie de 15 episodios) de William Duncan, El amor en automóvil (1924), El hombre mosca (1924), Criaturas del placer de Ricardo Cortez, Children of jazz (1923) Madame Sans Gene, The covered Vagón (1923) Worlds Aplausse (1923) The kid (1925) Night Life in New York (1925), italo-francesas, La derrota de Erinias, Judex, Adiós Juventud, Teodora, La vendedora de pan y Napoleón (1928) de Abel Gance. CONCHA HENAO. Op, Cit. p, 456

⁶¹ CELY MUÑOZ. Op, Cit. p, 199

nacionales en la década del treinta.⁶² La cercanía que tuvieron los noticieros y los documentales⁶³ con el gobierno, ayudó a que, en 1938, el cine tomara un espacio en el Estado gracias a la organización de una oficina en el Ministerio de Educación. Desde allí se pensaba producir filmes educativos y distribuir otros extranjeros del mismo tipo, pero no lo consiguieron.⁶⁴

En Estados Unidos ya había una industria con proyecciones globales y sus productoras se habían establecido en Latinoamérica intentando monopolizar la distribución, pero entraron en competencia cuando llegó el cine parlante, con sistemas de reproducción de imagen en movimiento y sonido como el Vitaphone y el Movietone⁶⁵. Esto influyó en Colombia donde se continuó con la proyección de películas extranjeras, a pesar de que se presentaron muchos obstáculos a nivel global para que la producción fluyera dado que tanto la crisis económica mundial, como los efectos de la Gran Guerra para los países europeos, redujo la producción de películas.⁶⁶

En Colombia la industria cinematográfica se establecía mediante la exhibición de cintas extranjeras, o la construcción de teatros, porque económicamente hacer largometrajes de ficción era muy costoso y no se tenía al alcance la tecnología necesaria.⁶⁷ El registro documental continuaba con títulos como “Sinfonía de Bogotá” (1939), de la productora emergente, Dukraine Films,

⁶² ZULUAGA. Op, Cit., p, 48; TAMAYO. Op, Cit., p, 50.

⁶³ Por ejemplo: Noticiero Nacional, permitieron la realización de documentales como Ferrocarriles Nacionales (1932), Nuevo Acueducto de Bogotá (1938) Colombia Victoriosa (1933) El trágico final de Gardel, su última despedida (1935) y de los proyectos educativos, que se llevaron a los pueblos y ciudades por medio de escuelas ambulantes, resultaron cintas como Antioquia Monumental, Antioquia Religiosa, Sombras de una civilización, Bucaramanga, la ciudad y su paisaje, Ceremonias conmemorativas de la muerte del general Santander, La fiesta de la juventud colombiana, Cúcuta, ciudad señorial.

⁶⁴ ZULUAGA. Op, Cit., p, 52, 53.

⁶⁵ El primer sistema con un disco sincronizado con la película y el segundo incorporaba el sonido a la banda de la cinta. CONCHA HENAO. Op, Cit., p, 477, 478.

⁶⁶ Sins of the father, The Jazz Singer (1927), Don Juan (1926), de Alan Crossland, Los pecados de los padres y El Capitán calaverón de 1928 dirigidas por Edward H. Griffith. Berlin Alexanderplatz de Alfred Döblin (1929). En el Teatro Faenza hacían proyecciones de películas mudas de Buster Keaton y Charles Chaplin. CONCHA HENAO. Op, Cit p, 485.

⁶⁷ ÁVILA Y MONTAÑO. Op, Cit.

A partir de “Allá en el Trapiche” (1943), se observa la importancia de la influencia del cine que llegó durante la década anterior, inspirados en las industrias extranjeras, donde sus películas exaltaban los sentimientos patrióticos y costumbristas por medio de comedias románticas y melodramas rurales.⁶⁸ Construir un discurso nacional seguía siendo uno de los intereses por parte de los realizadores en los cuarenta, guiados por la ley de 1942,⁶⁹ proponía que se exhibiera material colombiano con temas nacionales y adelantaba las posibilidades de mejorar la producción nacional, pese a que tuvo muy poco alcance.

En los años cuarenta surgieron productoras como Patria Films, Ducraïne (que contó con un estudio de cine en una casa de campo), Calvo Film Company y Cofilma, que hicieron un intento por generar una industria de cine en Colombia, sus productos pretendían ser para el consumo masivo y popular, intentaron atraer una gran cantidad de público sin experimentar mucho en cuanto a la imagen en movimiento, sino repitiendo las fórmulas de la industria mexicana y estadounidense que había encontrado sus mejores resultados hacia 1943⁷⁰. Haciendo llegar el cine a los sectores populares y relacionando sus actores con presentadores de radio, que era el medio más popular, para que los reconozcan en otro medio, imitando el modelo *star system*, buscando aumentar la taquilla.⁷¹

⁶⁸ Vélez Serna, María Antonia. En busca del público: Patria films y los primeros años del cine sonoro en Colombia. En Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes, ed. Pedro Adrián Zuluaga, Bogotá: Museo Nacional y Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. p, 182.; VILLEGAS, A. Reseña del libro Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia, de Simón Puerta Domínguez. *Universitas Humanística*. Bogotá. 2017. 83, 413-418. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.uh83.cnnnc> p, 415.

⁶⁹ Antonia Santos (1944), Primera adaptación histórica del cine nacional. Bambucos y Corazones (1945), El sendero de Bogotá (1945), Allá en el Trapiche (1943), Golpe de gracia (1944), Sendero de luz (1945), Flores del Valle (1941), El castigo del fanfarrón (1945), Anarkos (1944), La canción de mi tierra (1945); ZULUAGA. Op, Cit., p, 57.

⁷⁰ VELEZ. Op, Cit., p, 184.

⁷¹ La influencia de los números artísticos radioteatrales en el cine fue notable por medio de actores como el ‘Tocayo’ Ceballos o Lily Álvarez. TAMAYO, Op, Cit., p, 51.; VÉLEZ, María Antonia. Cine colombiano de ficción, 1941 – 1945: Encrucijadas de una industria nacional. Universidad Nacional de Colombia. Tesis de Maestría. Bogotá. 2008. p, 19.

Sus personajes estereotipados mantuvieron las jerarquías sociopolíticas estables en las películas, y mostraron el paso de la vida rural a la urbana, exaltaron la belleza de los paisajes, y usaron la música popular, intentando adaptar las tendencias internacionales a nuestro contexto, que permitió una relación más estrecha entre el público con las películas que se hicieron en ese entonces, como un proceso propio en el cual las productoras reconocieron a las particularidades y los gustos del público formado en esta sociedad⁷².

Los nuevos teatros acogieron películas extranjeras de Estados Unidos, España, Alemania, Francia México y Argentina⁷³. No todos los teatros acogían las mismas películas, había entretenimiento según el sector social, algunos teatros exhibieron películas francesas mientras que a las periferias llegaba con mayor frecuencia el cine mexicano⁷⁴.

Las ganancias de las industrias extranjeras no se compararon con las de Colombia, para 1946, las productoras que nacieron al inicio de la década ya no existían, los fracasos en taquilla de “El sereno de Bogotá” y “Sendero de luz”, pretendían ser películas ajustadas al drama, acabaron con Dukraine y Patria Films, que finalmente sobrevivían con cortos publicitarios, turísticos e institucionales, así subsistieron muchos realizadores y entusiastas de la imagen durante los próximos años.

A mediados de siglo, la crítica de cine pudo relacionarse con una nueva generación de realizadores, que desde la prensa dio a conocer su posición y sus opiniones sobre las imágenes en movimiento y su contexto. En el Micro y El Colombiano, Camilo Correa, escritor y realizador que fundó Procinal y acompañó el proceso de Pelco, durante los últimos años de la década de 1940, realizó cortos

⁷² Vélez Serna, María Antonia. En busca del público: Patria films y los primeros años del cine sonoro en Colombia. En Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes, ed. Pedro Adrián Zuluaga, Bogotá: Museo Nacional y Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. p., 194.

⁷³ Aparecen el Teatro Colombia 1941, el Alameda 1943, el Ayacucho en 1945, el Capitol y el Ariel en 1946, el Mogador en 1947, el Dorado en 1948, el Coliseo en 1949, el Egipto en 1950 y El Cid en 1951.

⁷⁴ Para la época se habla de proyección de westerns, seriales, thrillers, nuevos y viejos, o títulos de Gary Cooper, Truman Capote, Fred Astaire. VELEZ. Op, Cit., p, 67.

como “Palmira” (1952) y el “Noticiero Colombia”, hasta su largometraje “Colombia Linda” (1955). Por su lado, Marco Tulio Lizarazo, y su compañía, La Grancolombia Films, se impulsó a proyectos, paralelos a la realización de cortos y documentales, como proyecciones populares, donde el cine llegaba en carros ambulantes, y la Revista Variedades.⁷⁵

En la primera mitad del siglo XX el contexto político y social se mantuvo polarizado por los partidos, la censura política y moral se manifestó en diferentes ocasiones en contra del cine nacional, (como a “Garras de oro” y “El drama del 15 de octubre”) y extranjero, por la incitación y la perversión de las imágenes en movimiento en el tratamiento de algunos temas⁷⁶. A partir de la creación de La Acción Católica (1934),⁷⁷ que se acogía a las decisiones del Vaticano frente a la industria cinematográfica y el control del contenido, fue la institución encargada de tomar decisiones determinantes con respecto a la exhibición y los contenidos de las películas consideradas inmorales. Por un decreto de 1960 se creó la Junta de Clasificación, el cual reemplazó a la Acción Católica y le restó influencia a las decisiones de la Iglesia, pese a que la censura no desapareció totalmente.⁷⁸

⁷⁵ Títulos como: La huerta casera (1947), Panoramas colombianos (1955) La gran obsesión (1955), Concurso de belleza de Cartagena, Carnaval de Barranquilla, Santa Marta Turística, Conozcamos el río Magdalena, Departamento del Magdalena, Estampas de la Costa, Club Campestre de Medellín, Club Hípico de Medellín, Club Campestre de Bogotá, Una mirada a Europa, Una mirada al Perú, El algodón y la moda, El algodón Patrimonio de Colombia, Trabajos petrolíferos, Aceros Colombianos, Revolución en marcha, Fragata Almirante Padilla, Armada Nacional, Rojas Pinilla, ZULUAGA. Op, Cit., p, 65.

⁷⁶ Estas películas fueron censuradas y desaparecieron, la primera fue realizada en torno a la muerte de Rafael Uribe Uribe y en la segunda se hace una representación de EE. UU. SUÁREZ, Juana. Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura. Universidad del Valle. Cali. 2009. p, 41.

⁷⁷ Se creó en 1934 a partir de un Comité de Moralidad, que velaba por hacer cumplir leyes referentes a la moralidad, lo que le otorgaba cierto control sobre los espectáculos públicos, como el cine. También se creó una Junta de Censura que clasificaba el contenido de las películas. CÁCERES, Sergio. El Cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombiana 1934 – 1942. En Anuario de historia regional y de las fronteras. Bucaramanga. 2011. Vol, 16. p, 208.

⁷⁸ RESTREPO, Isabel. La Sociedad Católica de Medellín contra la exhibición de *La Dolce Vitta*: Crónica de una batalla perdida. En Pensar Historia. Medellín. 2013. Vol, 3. p, 9.

El negocio alrededor del cine continuó a través de la construcción de teatros⁷⁹ y la creación de cineclubes⁸⁰, por su parte, personalidades que constituían un sector de intelectualidad, como Gabriel García Márquez, Hernando Salcedo Silva, Hernando Valencia Goelkel, escribieron sobre cine, para la prensa y revistas, reflexionando acerca de las posibilidades y las condiciones del cine local como una creación autónoma.⁸¹ A través de películas como “La langosta azul” (1954), se pueden reflejar las posibilidades poéticas y la experimentación con las imágenes.⁸²

Tras la llegada de la televisión en 1954, el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla la utilizó como una herramienta institucional, y permitió que los realizadores audiovisuales del cine emprendieran en este medio⁸³. Para los años sesenta hay 600 salas de cine⁸⁴, se crea la Cinemateca Colombiana⁸⁵ y las revistas Guiones y Cinemés, que fueron importantes para la construcción de una crítica especializada de cine en Colombia⁸⁶.

El interés y el conocimiento de las posibilidades de la imagen, sumado a las nuevas perspectivas que traen los directores del extranjero, y la realización de varias coproducciones⁸⁷, conllevó a la realización de películas con personajes y

⁷⁹ Teatros como el Teatro Sua, el Atlas, el Lido y el Tequendama. El Teatro Caracas, el Azteca, el Radio Teatro, La Carrera, el Ópera, el Bogotá, construidos en 1957.

⁸⁰ El Cineclub Colombia en Bogotá (1949) y La Tertulia (1959) de Cali. MARTÍNEZ PARDO, Hernando. Historia del cine colombiano. Editorial América Latina. Bogotá. 1978. p, 422.

⁸¹ ZULUAGA. Op, Cit., p, 63.

⁸² También se realizaron otras películas como: Colombia linda (1955), La gran Obsesión (1955), Llamas contra el viento (1956), Los halcones de la ruta (1956), La frontera del sueño (1957) El milagro de la sal (1958), Esta fue mi vereda (1959). Ibid., p, 67.

⁸³ CRISTANCHO, José. La oposición política en el cine colombiano del siglo XX. En Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Bogotá. 2014. Vol, 9. Núm, 2. p, 51.

⁸⁴ MARTÍNEZ. Op, Cit., p 431.

⁸⁵ Una organización que nació en 1965, en alianza con el Cineclub Colombia y bajo la dirección de Hernando Salcedo Silva, que tenía dos objetivos iniciales, conformar un archivo de películas y hacer ciclos de películas clásicas. MARTÍNEZ. Op, Cit., p 421.

⁸⁶ ZULUAGA, Pedro Adrián. Cine colombiano. Cánones y discursos dominantes. Instituto Distrital de las Artes y Cinemateca Distrital. Bogotá. 2013. p, 36.

⁸⁷ Películas como: Mares de pasión (1961) Colombia y Cuba; Las hijas de Elena (1964) Colombia y México; Adorada enemiga (1964) Colombia y México; Semáforo en rojo (1964) Colombia y México; La víbora (1967) Colombia y Francia; Aquileo Venganza (1968) Colombia y Venezuela; Negociando el peligro (1968) Colombia, Francia, Italia y Venezuela. El Santo frente a la muerte (1969) Colombia y México.

lugares menos idealizados que en el cine de la primera mitad de siglo, y narraron algunas historias según las condiciones de vida de la población, haciendo alusión a la pobreza, trabajo, violencia, y en general, temas vinculados a su contexto.

Aludiendo a estas características, se realizaron películas de ficción como “Raíces de piedra” (1963), “Pasado el meridiano” (1966), “El hermano Caín” (1962), “Río de las tumbas” (1964) o “Aquileo Venganza” (1968), que insinuaban en sus historias, muestras de inquietud o burla frente al sistema y las estructuras que gobernaban. Por su parte, los documentales fueron de una posición más contestataria y mostraron sus inquietudes frente a la sociedad hasta finales de la década del setenta⁸⁸.

El impulso que tomó el cine socialmente conllevó a la fundación de la Cinemateca Distrital y la Cinemateca Subterránea de Medellín, así como la Revista Ojo al Cine, y a la firma de la ley de sobreprecio, establecida en 1972⁸⁹, la cual permitió que las boletas llevaran un valor de excedente, dinero con el que iban a fomentar la realización nacional⁹⁰. Algunos cortometrajes lograron perdurar por su calidad y buena narración, otros se perdieron en fracasos e intentos por resolver las dificultades técnicas. También se generaron miradas oportunistas sobre la pobreza, que dieron origen a la *pornomiseria*⁹¹.

⁸⁸ Críticas a la libertad de expresión, el sistema capitalista, la identidad nacional, la dependencia estadounidense se presentaron en documentales como: Camilo Torres Restrepo (1966); Asalto (1968) Qué es la democracia (1971) Los hijos del subdesarrollo (1975), Oiga vea (1971) Chircales (1972) Planas (1972) Campesinos (1976) PINEDA, G.; BUITRAGO, J. Una aproximación histórica a la concreción de una postura ideológica en el cine político marginal de los años 60s y 70s en Colombia. En: Convergencias y Configuraciones. Cali. 2012. p, 119.

⁸⁹ El 6 de septiembre de 1972 se publicó la Resolución 315 de la Superintendencia de Precios, que fijó una tarifa para la exhibición de los cortometrajes y largometrajes colombianos. La entidad autorizó cobrar un sobreprecio especial del 16% por cada boleta de entrada a los teatros que presentaran películas colombianas, con el fin de fomentar la industria cinematográfica nacional. HIGUITA, Ana María. El Cine documental en Colombia durante la era de sobreprecio 1972 - 1978. Historia y Sociedad. Medellín. 2013. N 25. p, 109.

⁹⁰ MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA; ZULUAGA, P. ¡ACCIÓN! Cine en Colombia. Ministerio de Cultura. Dirección de Cinematografía, Museo Nacional de Colombia, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Bogotá. 2007. p, 79.

⁹¹ *Pornomiseria* alude a una crítica hacia el cine que abusa de las condiciones de marginalidad y las usa para llamar la atención. ORDÓÑEZ, Luisa Fernanda. Agarrando Pueblo. En LUIS OSPONA. [En línea], consultado el 30 enero 2020. URL: <https://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>

Esta etapa sirvió para que algunos realizadores dieran sus primeros pasos, Carlos Mayolo, Ramiro Arbelaez, Francisco Norden, Gustavo Nieto Roa, Ciro Durán, se apoyaron en el cortometraje de sobrepeso, tuvieron trayectorias importantes y sus largometrajes fueron conocidos en los próximos años. Mientras tanto, se realizaron películas con muchas dificultades técnicas y económicas, que involucraron características del cine de acción, aventuras, el terror, el drama y la crítica social, títulos como “El taciturno” (1971), “Préstame a tu marido” (1973), “Karla contra los Jaguares” (1974), “Los Jaguares contra el Invasor Misterioso” (1975), “Funeral Siniestro” (1977), “Crónica Roja” (1978), mostraron un cine de ficción con posiciones a favor y en contra de sus instituciones.

Durante este lapso (1900 – 1978) el largometraje de ficción pasó de ser un formato limitado al sector social que pudiera costearlo, a convertirse en una herramienta comercial para empresarios y de protesta para otros sectores sociales. Se hicieron representaciones sobre las instituciones y autoridades, y sobre temas de seguridad y el uso de la fuerza, que más allá de sus alcances económicos y publicitarios, cobijan a los personajes de la Fuerza Pública, que gradualmente fueron tomando mayor protagonismo a lo largo de la historia del cine colombiano en películas con argumentos basados en el crimen, la guerra o la venganza.

Su papel se relaciona con conflictos entre el bien y el mal, donde ellos, la Fuerza Pública, son los buenos que salvan a alguien más de una amenaza causada por sus antagonistas. Otras veces se involucraron las arbitrariedades y la imposición de la fuerza por parte del Estado, u otro poder⁹², y en otras películas insinuando algunas injusticias y críticas frente al sistema que cobija a los protagonistas.⁹³ Todos buscaban ser contruidos muy objetivamente y sin profundizar en sus características personales, sus acciones son contundentes y los diálogos cortos, con excepción del “Cabo Martínez”, en “El Río de las tumbas”, es el que mejor proyecta una personalidad.

⁹² Aquileo Venganza y El Milagro de la sal.

⁹³ Raíces de Piedra, Río de las tumbas, Crónica Roja.

1.3. SUBTRAMA

La representación de la Fuerza Pública en el cine colombiano entre 1914 y 1978 se compone de 16 películas, una descripción de la participación de los uniformados permite observar los cambios que hay en torno a la representación de la Fuerza Pública desde los primeros largometrajes que se hicieron en Colombia, hasta las películas realizadas en los años previos a la creación de FOCINE.

En estas películas la Fuerza Pública se representa por medio de personajes secundarios que generan acontecimientos dramáticos, como poner en prisión a otros personajes o detener riñas. Es importante conocer estos antecedentes ya que hasta muy cerca de la época de FOCINE, no hubo realizadores de largometrajes de ficción que problematizaran la representación de la Fuerza Pública y es difícil observar personajes que vayan más allá del discurso oficial, sin embargo, se puede ver que por los años setenta esta situación empieza a cambiar y con la fundación de FOCINE aparecen representaciones de otros tipos.

Por ejemplo, en “El amor, el deber y el crimen” (1925), su presencia no va más allá de la aparición física en un evento público y la ayuda a un enfermo en durante una urgencia. En “Alma provinciana” (1926), en tres secuencias, un oficial acaba con una pelea, otro abre la puerta de la prisión y uno más coquetea con una empleada de servicio que se distrae y quema el traje de su patrón. En “Bajo el cielo antioqueño” (1926), el papel de los detectives está relacionado con la resolución del conflicto principal, detener al sospechoso del crimen, investigar y resolver el caso, mientras los personajes principales desarrollan emociones y pasan acontecimientos más importantes para la historia, como la mujer que decide ir a confesar en el juzgado la verdad sobre el robo sin miedo al veto social, que implicaba salir con un hombre sin promesa de matrimonio.

Los superiores de la policía no llevan uniforme, el inspector usa lentes, sombrero de cinta y traje, y el detective va de traje, los dos policías sí lo llevan, pero solo interfieren cuando hay una persecución entre policías y los verdaderos atacadores. La policía, entonces, aporta en la película en un sentido lógico y de

continuidad, que a su vez alimenta el melodrama de otros personajes más importantes para la historia.

No hubo muchos largometrajes hasta los años cuarenta, pero se sabe por las fichas técnicas, sinopsis y reseñas de “Allá en el trapiche” (1941)⁹⁴, “Sendero de luz” (1945) y “El castigo del fanfarrón” (1945)⁹⁵, que cuentan con representaciones de la Fuerza Pública. De la primera, no se sabe mucho, se conservan 28 minutos de ella en la Fundación del Patrimonio Fílmico, y se sabe que hay un Oficial por información del reparto. En “El castigo del Fanfarrón” hay un juicio y la prisión, donde deberían estar como extras, pues en el reparto no se encuentran personajes de esta institución relevantes para la historia, el Estado está representado en el juez y un fiscal. Algo más contundente se encuentra en “Sendero de luz”, la policía captura a un hombre por cometer un asesinato, pero escapa de la prisión y crea una trampa para acabar con otros dos, asesinando a uno. Al final de la película lo capturan nuevamente.⁹⁶ Similar al tratamiento que en “Bajo el cielo antioqueño”, las autoridades obstaculizan en un momento y luego proceden de acuerdo con sus funciones legales, sin embargo, aquí ya se ven burlados de frente por el asesino.

Esta película y la siguiente, hacen parte de aquellas cintas que dieron con el cierre de Patria Films y Ducraïne, productoras que se inclinaron hacia el género dramático al final de su carrera. Pese a que su verosimilitud fue criticada⁹⁷, la Fuerza Pública está en el argumento desde el inicio, cuando aluden a una prisión y una captura es mediante una voz en off, la policía aparece al final para capturar al asesino. Su participación en la historia sigue siendo tangencial, su papel es importante porque dificulta el camino del asesino por un tiempo mientras se desarrollan otros acontecimientos, pues este tiempo permite que “Armando” y “Marta” (que tiene un vínculo con el asesino) se conozcan y se unan como pareja,

⁹⁴. VÉLEZ, María Antonia. Cine colombiano de ficción, 1941 – 1945: Encrucijadas de una industria nacional. Universidad Nacional de Colombia. Tesis de Maestría. Bogotá. 2008. p, 134.

⁹⁵ Op, Cit., p, 113.

⁹⁶ MARTÍNEZ PARDO, Hernando. Historia del cine colombiano. Editorial América Latina. Bogotá. 1978. p, 100.

⁹⁷ VELEZ. Op, Cit., p, 109.

pero podríamos entender que el asesino fue preso como consecuencia de sus actos, y también es posible que escapara, demostrando fortaleza frente a los demás civiles, pero finalmente no ante las autoridades porque lo capturan.

Por otro lado, está el *Sereno de Bogotá* (1945), es una cinta sobre un “Sereno” y las tragedias de su vida personal que lo llevaron a tomar este oficio, y a llevar la vida que lleva. Los “Serenos” eran personajes de la vida pública de las ciudades durante el siglo XIX, estaban encargados de alumbrar y vigilar las calles y algunos almacenes por encargo privado, con algunas funciones de policía para brindar seguridad. Se podría esperar un personaje más construido desde sus condiciones sociales, porque comenta que se ve conducido a trabajar como sereno por su pobreza, sin embargo, no se sabe si la película profundice en ello, pues su trama se desarrolla en medio del recuerdo de sus tragedias familiares hasta que muere.

98

No vuelven a aparecer hasta 1958 personajes con características castrenses. Por estos años, algunas películas hechas en Colombia empiezan a tomar una postura diferente y reaccionaria frente a las grandes estructuras, entonces tenemos parodias en la construcción de algunos personajes, y las críticas hacia cuestiones políticas y sociales se empiezan a ver en la pantalla grande de manera más contundente.

En películas como “El milagro de la sal” (1958), “Raíces de piedra” (1963) y “Semáforo en rojo” (1965), la Fuerza Pública cuenta con uniformes, autos y edificaciones, que antes no se presenciaban. También se van enunciando temas de autoridad y subordinación entre civiles y armados, sin embargo, su papel en las películas continúa siendo tangencial, no hay papeles principales y las tramas se desarrollan en otros ámbitos, pero insinuando tímidamente algunas características de la Fuerza Pública.

⁹⁸ MARTÍNEZ PARDO. Op, Cit., p, 115.

En la primera mencionada, la autoridad hace parte de un drama social, los patrones de una mina cuentan con su propia seguridad, que son un par de guardias armados, los civiles lo llaman “Don Juan” al más viejo de ellos, pero sus patrones nunca lo mencionan. En sus apariciones solo puede mostrar su subordinación hacia sus jefes, y su poca complacencia con los más vulnerables. En una escena, una señora le hace una solicitud a “Don Juan”, y este le contesta con un grito que se vaya porque le han dado la orden de no contestar y que no quiere perder el trabajo por su culpa.

Pese a no ser parte de la Fuerza Pública, tiene las características de un tipo de personaje ajustado al cumplimiento de órdenes y funciones de policía, impartidas desde una jerarquía civil que es la administración de una mina de sal. Tanto el uso de la fuerza, señalado con el porte de arma, como sus funciones de vigilancia, le brindan algunas características que provienen de un orden militar, como el llamado a lista, para ingresar a la mina, y la custodia, durante la repartición de pagos.

En “Raíces de piedra”, la aparición de la policía es corta y al final de la película, sin embargo, se manifiesta una ausencia de autoridades, porque la gente busca hacer justicia por su cuenta, al ladrón, protagonista de la película, lo atrapan y lo linchan, luego llega un policía a calmar los ánimos de una multitud y a llevar al delincuente a la inspección. Entre las celdas que se resuelve el conflicto del protagonista, ya que han llevado preso a un borracho que se cree una persona importante, “¿usted no sabe quién soy yo?”, le dice al guarda, que lo encierra en la celda sin decir una palabra. Después el borracho le regala dinero al ladrón, que se había robado una cartera por conseguir dinero para unas medicinas, e inmediatamente llama al inspector. Después de un desvanecido, está recogiendo sus cosas y saliendo de prisión.

Una banda de ladrones roba joyería en “Semáforo en rojo”, primero se ven burlando a un policía que vigila afuera del edificio, y en una segunda, los ladrones huyen en auto por la ciudad hasta terminar acorralados, después de una balacera, los ladrones se rinden, y dan de baja a uno que insiste en escapar, es primera vez

que se ve un tiroteo y una baja de la policía en el cine colombiano. Se registran seis policías uniformados y dos inspectores de civil, hay patrullas y una moto, su objetivo está en hacer justicia. Esta película tiene un tono moralizante sobre el robo y las consecuencias de tomar este estilo de vida, que logra ser válido para los ladrones que sienten necesidades, pero también es producido por la ambición hacia la riqueza ajena, entonces pagan las consecuencias a manos de la ley.

Algo diferente sucede en “El río de las tumbas” (1965), los muertos que bajan por el río son indiferentes para las autoridades, el “Cabo Martínez”, es el encargado de representar al oficial de un pueblo del Huila, con dos sujetos a su mando. Lo define la altanería sobre el pueblo, lo descuidado con su trabajo y su obediencia hacia el alcalde o superiores. En esta película se personifica un poco más al Oficial, su personaje tiene otras acciones a las que están estrictamente ligadas a su trabajo, aquí lo podemos ver en distintas situaciones, tomando decisiones propias y con más diálogos.

A la gente del común los persigue o les da órdenes, “le tengo un trabajito. Apúrese”, “rápido” y es sumiso frente al alcalde, “como ordene mi señor alcalde”, y con el investigador “Cabo Martínez, para servirle Doctor.” Se ve bebiendo con el alcalde y faltando a sus labores ““Esta oscureciendo, tengo que ir a ordenar la ronda”, pero no va porque un desconocido, implicado en el crimen, le dice que se tranquilice. Luego está borracho y escondido en medio de una pelea en la cantina donde recibe una pedrada. Su momento crítico en la película es cuando dice: “Para el alcalde del otro pueblo”⁹⁹, después de empujar un cadáver desconocido por la corriente del río. Luego, un hombre que lo había visto empujar el cuerpo, lo chantajea para que compre más licor, este acepta y guarda silencio.

La indiferencia Estatal toma un papel principal en toda la película y el “Cabo” es una personificación de ello, que junto a la actitud de sus autoridades, se dispone a ver pasar los días en medio de copas y carnavales que distraen los sucesos más impactantes, que al no repercutir sobre ellos directamente, parece no tomar ni un

⁹⁹ Luzardo, J. El río de las tumbas [Largometraje] (1964)

poco de relevancia y se deja pasar, permitiendo que su cotidianidad fluya indiferentemente con todo a su paso.

En películas posteriores las autoridades se ven persiguiendo criminales u obedeciendo órdenes de poderes civiles de forma arbitraria, por ejemplo, en “El Taciturno” (1971), donde la representación es de unas autoridades casi extranjeras, el alguacil es efecto de ello, su participación en la cinta está limitada a perseguir al “Taciturno” y a mostrar su debilidad frente a sus superiores, por eso muere a manos de su jefe, cuando él quiere apoderarse de todas las tierras del pueblo, pero el “Taciturno” lo vence.

“Aquileo Venganza” (1968), tiene un fundamento acerca de la propiedad y la adquisición legítima de la tierra, en un contexto donde lo público y lo privado se mezclan constantemente. Hacia 1904 que es el año de desarrollo de la película, un hacendado, que luego se convierte en alcalde, contrata a “Luzbel” y sus hombres, para que lo ayuden a comprar las tierras de todo el territorio, en ese proceso amenazan a la familia de “Aquileo”, quienes buscan ayuda en el alcalde, y este envía a los armados a una masacre, “Aquileo” sobrevive para tomar venganza y de ahí se desenvuelve el resto de la historia, la seguridad del gobierno se presenta como antagonista.

El enfrentamiento contra otros personajes más poderosos y malvados, que se observa en “Aquileo Venganza”, se ve en otras películas de los años setenta, pero con los protagonistas vinculados a la Fuerza Pública, donde toman un tono moralizante frente a la defensa de su mundo y enfrentan a cualquier amenaza. Por ejemplo, “Karla contra los Jaguares” (1974) y “Los Jaguares contra el invasor misterioso” (1975), que son héroes con trajes de lucha libre dedicados a combatir el mal, su heroísmo está ligado a las instituciones.

La policía colabora en tareas de inteligencia y en la logística, pero son los Jaguares los que finalmente resuelven, cumplen órdenes del comandante y del sargento, son una división especial que combate los criminales más peligrosos, sin dejar de ser de carne y hueso, como mencionan en algún momento de la película.

El desarrollo de estas historias permite el uso de helicópteros, lanchas, grúas, además de motocicletas y autos de lujo, cantidades de hombres armados nunca vistos e inteligencia y medios de comunicación sofisticados.

Es la primera vez que la Fuerza Pública obtiene un papel principal en el cine colombiano, y se da en un combate entre buenos, que quieren salvar al mundo de todo peligro, y malos, que han creado una droga, capaz de volver autómatas a las personas y hacer todo lo que Karla les pide, entre algunas cosas el robo a un banco. La policía pone a su disposición las mejores herramientas, trabajan exhaustivamente, sus operaciones se develan entre persecuciones, balaceras y operativos de vigilancia y detectivismo. Los extras no hablan y se parecen más a policías colombianos de la época, los altos mandos y los oficiales, que tienen diálogos, llevan prendas de civil, o uniformes azules, Harley Davison, gafas oscuras, al estilo de un sheriff.

La puesta en escena y las historias de los jaguares, son bastante condescendientes con la imagen y el buen nombre de la Fuerza Pública, diferente a las películas de José María Arzuaga (1961) o Julio Luzardo (1965), que habían tomado una postura diferente. Puede que tenga que ver con sus aspiraciones comerciales frente a tendencias que aparecían en el mercado de masas o en el panorama social y político.

Para los años sesenta y setenta, los sectores marginales, las paupérrimas condiciones de vida, la violencia y la muerte, tomaron un papel importante en las pantallas, “Crónica Roja” (1978) tiene esas características, hace representación de las autoridades frente al narcotráfico y criminales, y la forma en la que ponen a disposición de un traficante todo su aparato institucional. Un joven de familia humilde, quienes también pagan caro las consecuencias por las decisiones que se ve tomando a la Fuerza Pública para resolver el caso.

El protagonista es “Manuel Albarrán”, que debe huir de las autoridades desde el comienzo, en el proceso se les ve haciendo cosas nunca vistas en el cine colombiano, un allanamiento y la detención del padre por encubrimiento, pero

continúa preso con Manuel capturado. En otra ocasión, en una visita a la cárcel, a Mario, el hermano menor, lo hacen desvestir en la requisa y le ponen un sello. "Cúidese que no se borre, sino lo dejan aquí pudriéndose dos o tres años, con estos sistemas tan modernos que tienen para controlar las visitas" le dicen los presos. Más adelante, Manuel entra en confianza con dos escoltas de policía, los lleva a su casa, les da cerveza y comida y se les escapa. Mientras comen, los policías se muestran comprensivos con el caso de Manuel "No puede ser más evidente que obró en legítima defensa", "Depende del humor de los jurados", "Yo también tengo hijos señora". Después Manuel va al baño y escapa, el niño esconde sus fusiles, mientras los policías comentan que Manuel les pidió que lo dejaran visitar a su madre pero cuando se enteran que este escapó, advierten que no era buena idea recibirle cervezas en la tienda ni traerlo a su casa.

Por dejarse comprar con comida y cerveza, el bandido se escapa y tienen que empezar labores de inteligencia, policías de civil aparecen en la película, y en medio de balaceras intentan detener a Manuel, lo golpean. La muerte de los policías es mucho más explícita en esta película que en todas las demás, los maleantes logran ser superiores varias veces, los puntos de control son ineficientes. Finalmente los acorralan en un hogar de paso los suficientes hombres armados como para detener a tres fugitivos. Encerrados, reciben disparos de todas partes hasta que van debilitándose, luego Manuel y Mario, su hermano menor, salen con las manos arriba, a rendirse, pero les disparan a quemarropa.

La representación de la Fuerza Pública, en esta película es mucho más crítica y explícita frente a las demás del periodo que se ha observado, ya que transgrede con una visión oficial y construye un antagonista torpe, manipulable y violento. Es una mirada que chocaría con otras que se hicieron a lo largo del periodo comprendido desde los orígenes del cine colombiano hasta la fundación de FOCINE. No obstante, hay diversidad de personajes, que se han ajustado a las necesidades narrativas de las películas en las que participan, develando algunas características del contexto y su función en él como portadores de la fuerza y la violencia.

Llama la atención la ausencia de uniformados de diversas razas y de mujeres, la predominancia del hombre criollo y de rangos medios y superiores, que tienen voz frente a otros subordinados que no la tienen. Solo hubo representación del ejército en el periodo, en la película “El cráter” (1965), pero no se logran establecer una imagen por falta de información.

A través de este recorrido por las representaciones de la Fuerza Pública en las películas realizadas en Colombia desde el cine mudo hasta finales de la década de 1970, se pueden ver cómo gradualmente fueron apareciendo representaciones alternativas sobre la Fuerza Pública frente a aquellas donde la participación de los uniformados está ligada a su “deber ser” institucional como en “Bajo el cielo antioqueño” y “Semáforo en rojo”, donde los policías detienen ladrones o resuelven crímenes. Películas como “El Milagro de la sal”, “Raíces de piedra” y “El río de las tumbas” exploraron situaciones y personajes que se veían afectados por la presencia de los uniformados, por su parte, en “Crónica Roja”, la representación de la Fuerza Pública se construye un antagonista torpe, manipulable y violento mediante un contenido más explícito.

Estas representaciones son un precedente clave para la representación de los uniformados durante el periodo de FOCINE (1978 – 1993) no solo porque algunas de sus características prevalecieron, como que no se indague en los aspectos emocionales de los personajes o su pasado, también porque con FOCINE se marcaron diferencias financieras y administrativas diferentes para el cine comercial y el cine de autor, y a partir de ahí algunas representaciones de la Fuerza Pública tuvieron mayor validez que otras que fueron censuradas. Por lo tanto, resulta importante describir cómo fue el funcionamiento de FOCINE y el tipo de relación que tenía con cada película que se analizó en esta investigación, así como conocer cada filme y los personajes de la Fuerza Pública que representa.

CAPÍTULO II

TRAMA

En este capítulo tiene como objetivo describir el papel de FOCINE durante el periodo de estudio (1978 – 1993), las películas seleccionadas y los personajes que representan a la Fuerza Pública. Esto se hará teniendo en cuenta cómo fueron apoyadas las películas, ya que FOCINE no siempre fue el único productor encargado de los largometrajes, pero incidía en la exhibición del contenido.

2.1. CONFLICTO PRINCIPAL: LOS AÑOS DE FOCINE

Para finales de los años setenta el cine colombiano sin mucha inversión privada o escasa financiación por parte del Estado, con la ley de sobreprecio (1972)¹⁰⁰, concentraba sus esfuerzos en la coproducción con empresas extranjeras, y tenía un promedio anual máximo de siete películas en 1967, y de cinco en 1977 y 1978. Los años de FOCINE, enriquecieron en número de películas y de experiencia a los realizadores y productoras colombianas, el número de películas se incrementó en los años posteriores a 1979, ya que se registran entre ocho y diez largometrajes por año hasta 1986. Llama la atención el aumento de las cifras durante la existencia de FOCINE, puesto que, es en torno a su organización, su funcionamiento, la calidad y la temática de su gestión y de las películas que se realizaron, donde la historia del cine colombiano se encontró en un momento trascendental en el marco de la conformación de una industria cultural en torno al cine.

El gobierno nacional por medio del decreto 1244 de julio de 1978, conformó una sociedad entre el Instituto Nacional de Radio y Televisión (INRAVISION), la

100 El 6 de septiembre de 1972 se publicó la Resolución 315 de la Superintendencia de Precios, que fijó una tarifa para la exhibición de los cortometrajes y largometrajes colombianos. La entidad autorizó cobrar un sobreprecio especial del 16% por cada boleta de entrada a los teatros que presentaran películas colombianas, con el fin de fomentar la industria cinematográfica nacional. HIGUITA, Ana María. El Cine documental en Colombia durante la era de sobreprecio 1972 - 1978. Historia y Sociedad. Medellín. 2013. N 25. p, 109.

Corporación Financiera Popular y la Compañía de Informaciones Audiovisuales, con el propósito de unificar la producción cinematográfica. Posteriormente, en 1979 se creó la Compañía de Fomento Cinematográfico, (Decreto 3137) entidad cuya finalidad se concentró en el apoyo para la realización de cortos y largometrajes¹⁰¹.

FOCINE estaba adscrito al Ministerio de Comunicaciones, ente que a su vez tenía a su disposición la Junta de Calidad y el Comité de Clasificación, órganos encargados de vigilar y controlar el contenido audiovisual que se producía, de aprobar los proyectos, clasificar las películas según la edad del público¹⁰² y de vigilar las funciones¹⁰³ para que se cumplieran las pautas establecidas.

Estaban encargados de dirigir la compañía la Junta de socios, la Junta Directiva y la Gerencia. La responsabilidad de cada asociado estaba determinada de acuerdo con su aporte económico. Los socios eran INRAVISION y la Corporación Financiera Popular, quienes aportaban \$900.000 pesos cada uno, y la Compañía de Informaciones audiovisuales que entregaba \$200.000, para un capital total de \$2.000.000.¹⁰⁴ La Junta Directiva estaba conformada por el ministro de comunicaciones, el director general de INRAVISIÓN, el gerente de la compañía de Informaciones Audiovisuales, el gerente de la corporación Financiera Popular, el director del Instituto colombiano de Cultura y dos funcionarios más asignados por

¹⁰¹ Cortometraje: Producción cinematográfica que dura entre 1 y 30 minutos. Mediometrage: Producción cinematográfica entre 31 y 60 minutos. El largometraje dura más de 60 minutos.

¹⁰² En el Artículo 7 55 del Decreto-Ley 1355 de 1970 la clasificación era la siguiente: 1. Para niños 2. Permitidas para mayores de doce años 3. Permitidas para mayores de dieciocho años. Divididas entre 3.1. Adultos y 3.2. Film X, que tenían salas destinadas específicamente para ellas, llamadas Salas X. 4. Prohibidas. Eran prohibidas todas las películas que incitaban o hacían apología al delito. SUAREZ, Mario. Legislación del cine en Colombia. Bogotá. Cámara de comercio de Bogotá. 1988. p, 25; 26; 179.

¹⁰³ La Junta de Calidad estaba conformada por los ministros de Comunicaciones y de Desarrollo económico, los directores de INRAVISIÓN y el Instituto Colombiano de Cultura y el jefe de la División de Medios Audiovisuales y Publicidad del Ministerio de Comunicación y la segunda por un experto en cine, un abogado, un psicólogo, un representante de la Asociación de padres de familia y un representante de la Curia Arquidiocesana de Bogotá. SUAREZ, Op, Cit., p,48.

¹⁰⁴ SUÁREZ, Op, Cit., p, 65.

el presidente de la Junta, y relacionados con el gremio de productores audiovisuales, previamente nombrados por el Gerente de FOCINE.¹⁰⁵

La compañía empezó a funcionar oficialmente en 1980. Durante su gestión se adoptaron tres formas de financiación, primero, los créditos de fomento, después, los créditos especiales, y finalmente, la producción total.¹⁰⁶ Los créditos de fomento eran préstamos de hasta el 70% del costo de la película, sin incluir postproducción¹⁰⁷. Estos créditos se hacían con la empresa cinematográfica encargada de la película, con un interés bajo, pero se debía respaldar la deuda con propiedades. En 1983 mediante el Decreto 319 se establecieron nuevos objetivos y funciones para FOCINE, lo que permitió producir películas y adquirir equipos técnicos para la realización. También se generaron nuevas condiciones para los préstamos, los proyectos tenían que entregar el negativo como garantía de la deuda y una copia de película para la filмотeca de FOCINE¹⁰⁸.

A partir de ese momento se establecieron dos tipos de créditos, los regulares, para proyectos comerciales y los especiales, para películas de autor, esto no significó la desaparición del apoyo privado, sin embargo, muchos realizadores entraron a procesos judiciales por sus deudas ¹⁰⁹. La búsqueda de un sistema ágil recayó en la implementación de los Fondos Rotatorios¹¹⁰ que extendía los parámetros sobre los que se podía financiar los proyectos, incluyendo el revelado, el montaje, la música y la publicidad, pero la cuantía del crédito la determinaba la Junta Directiva. El año siguiente (1985) FOCINE empezó a administrar el sobreprecio, los recursos obtenidos se repartían entre una cuenta destinada al Fondo de Fomento y el gremio de productores, exhibidores y distribuidores. El destino se

¹⁰⁵ SUAREZ, Op, Cit., p, 66.

¹⁰⁶ PUERTA, Simón. Cine nación y negociación identitaria en Colombia. Medellín. Universidad de Antioquia, Fondo editorial FCSH. 2015. p, 165. MUSEO NACIONAL, Op, Cit., p, 85.

¹⁰⁷ De acuerdo con los tres momentos clave en la realización de una película: la preproducción, que comprende la escritura y planeación, la producción, como el rodaje y la postproducción, que incluye el montaje y la distribución.

¹⁰⁸ Acuerdo No 013 del 23 de mayo de 1983, de La Compañía de Fomento Cinematográfico. SUAREZ, Op, Cit., p, 116.

¹⁰⁹ ZULUAGA, Pedro. Un escritorio y tres navarros: Conversación con Alberto Navarro. En: GEOGRAFÍA VIRTUAL. 2011.

¹¹⁰ ACUERDO No. 0016 DE 1984 (agosto 8) SUAREZ, Op, Cit., p, 145.

declaró inconstitucional un año después y en 1988 se le entregó el total del gravamen a FOCINE.¹¹¹

Una década después de su creación, FOCINE tenía funciones además de producir películas, se otorgaban becas para estudiar cine, realizaban talleres relacionados con los oficios del trabajo cinematográfico, acompañó la creación de la revista Cine y aportó a la puesta en funcionamiento de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Otro aspecto que impulsó fue la exhibición de cine a través de los canales de televisión impulsando la realización de medimetroajes, así mismo incentivó la exhibición de producciones nacionales en las salas de cine. También es importante destacar que FOCINE ayudó a la conformación de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional en 1988.

Sin embargo, el Estado tomó algunas medidas frente a una apertura económica, el decreto 183 de 1988 liberó los precios de la boletería para que los pusieran los exhibidores sin control del Estado y además desapareció el sobrecosto con el Artículo 62 de la Ley 49 de 1990. Por su parte, el Artículo 359 de la Constitución del 91, terminó con varias compañías estatales al prohibir las rentas con destinación especial, sumado a la llegada de las salas multiplex las cuales proyectaban en su mayoría cine estadounidense.¹¹²

De acuerdo con el Compendio de Políticas Culturales de 2010, durante el periodo de existencia de FOCINE, desde 1979, solo un largometraje se realizó totalmente por fuera del apoyo estatal, pero no lo nombra, otros fueron producidos totalmente por la compañía, mientras que otro grupo fue apoyado parcialmente ¹¹³. La Compañía de Fomento Cinematográfico fue liquidada por orden del decreto 2125

¹¹¹ MINISTERIO DE HACIENDA DE COLOMBIA. Decreto 1869 (septiembre 12 1988) Por el cual se reglamenta la Ley 55 de 1985 en relación con el recaudo y pago al tesoro nacional del impuesto establecido por el artículo 15 de la mencionada. Santa Fe de Bogotá, D.C. (Consultado el 24 de Agosto de 2020). Disponible en: <http://www.suinjuriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Decretos/1363458>

¹¹² CASTAÑEDA, Lilibian. Agentes del sector cinematográfico y la diversidad cultural en Colombia. En Comunicación y Sociedad. Guadalajara: Departamento de estudios de la Comunicación social, Universidad de Guadalajara, enero – junio, 2011, nro. 15, p, 147.

¹¹³ MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA. Compendio de Políticas Culturales (2010). Bogotá. p, 503.

de 1992, efecto de varios factores, como la poca rentabilidad y las bajas taquillas que dejaban las películas, la dificultad para posicionar comercialmente al cine colombiano frente al extranjero y establecer un vínculo con empresas distribuidoras y exhibidoras¹¹⁴, sumado al desorden administrativo y el “botín político” en que se convirtió su administración¹¹⁵. Ante su cierre algunos críticos y directores de cine se manifestaron contra las medidas del gobierno, pidiendo una reestructuración para la compañía, pero los intentos reformar o diseñar una nueva entidad que respaldara el cine nacional se debilitaron y el cine colombiano volvió a producir muy pocas cantidades de cine en los años noventa.¹¹⁶

Los integrantes de la Junta Directiva variaron mucho, FOCINE tuvo aproximadamente 19 gerentes en 14 años.¹¹⁷ Así mismo, el proyecto de fomento cinematográfico tuvo variaciones, pues hubo tres tipos de medidas de financiación y apoyo. Ese problema de inestabilidad, sumado a otros que fueron generando descontento como la selección de proyectos y directores comunes, a la logística con la publicidad, la distribución y la exhibición en salas y teatros, así como a calidad de las películas y la rentabilidad de estas, y algunos cambios sobre la manera en que se destinaban los fondos del Estado, terminaron englobando una serie de causas que acabaron con FOCINE.

Algunos favoritismos y la censura por parte de la Compañía también afectaron su funcionamiento, así como algunos directores se beneficiaron en varias ocasiones, dando lugar a terminologías como Nietorroismo o Benjumeismo, a otros les costó

¹¹⁴ GUITIERREZ, Diana. PIEDRAS, Pablo. La representación de la mujer en la cinematografía colombiana de los años '80: Las transformaciones tras la aparición del discurso sobre la violencia. Tesis de maestría. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y letras. 2016. p, 71. (consultado el 10 de agosto de 2020) Disponible en: http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/2923/uba_ffyl_t_2016_se_gutiérrez.pdf?sequence=1&isAllowed=y

¹¹⁵ PUERTA, Op, Cit., p, 166.

¹¹⁶ El Colombiano. Medellín. Enero 11 de 1993 (consultado 20 de agosto de 2020) Disponible en: <https://www.elcolombiano.com/blogs/casilleroedeletas/que-no-desaparezca-focine/25103/>;

ÁLVAREZ, Luis Alberto. Reflexiones sobre el cine en Colombia con Focine. En: GEOGRAFÍA VIRTUAL (sitio web) 2011. (Consultado el 3 de agosto de 2020) Disponible en: <http://geografiavirtual.com/2018/04/cine-colombiano-focine/>

¹¹⁷ ZULUAGA, Pedro. Un escritorio y tres navarros: Conversación con Alberto Navarro. En: GEOGRAFÍA VIRTUAL (sitio web) 2011. (Consultado el 2 de agosto de 2020) Disponible en: <http://geografiavirtual.com/2017/05/focine-navarro/>

mucho conseguir algún apoyo para salvar sus proyectos de quedar inconclusos, por ejemplo, Dunav Kuzmanich, que incluso fue censurado. En ese contexto se abrió el debate sobre las características que debían tener estos filmes apoyados por el gobierno, ¿debían ser cine comercial o cine de autor?, ¿Cuál era el objetivo que debía tener FOCINE, solo producir películas o contribuir a la cultura del país?

118

Los créditos de FOCINE, en un principio eran de 15 millones, años después, con trabajo de producción se presentan montos de 33 millones a “Tiempo de morir” (1985). La realización de las películas en ese entonces duraba 4 años aproximadamente, por ejemplo, se sabe que Caín de Gustavo Nieto Roa, inició su preproducción en 1980 y se estrenó en 1984. Hay que señalar que otras películas siguieron siendo financiadas de manera privada por nacionales o extranjeros, que hicieron varias coproducciones, se habla de aportes financieros de 73 millones por “El día que me quieras” (1987) y 66 millones por “Crónica de una muerte anunciada” (1988).¹¹⁹

Tras años de unas cifras de producción de películas considerable, el cine colombiano entró en una etapa de muy poco apoyo Estatal, después de 1988, hubo pocos títulos y un apoyo limitado, sin embargo, se realiza una de las películas con mejores logros de la cinematografía colombiana, “La Estrategia del Caracol”, de Sergio Cabrera. Hay que señalar que durante los años finales de FOCINE se produjeron largometrajes que merecieron reconocimientos en diferentes festivales internacionales, por ejemplo, “Confesión a Laura” (1990), estuvo en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, y “Rodrigo D, No futuro” (1991) que también estuvo en la Habana, en el Festival de Cine Latino de New York y fue invitado a la selección oficial de Cannes.

¹¹⁸ ÁLVAREZ, Carlos. Sobre cine colombiano y Latinoamericano. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. 1989. p, 175; MUSEO NACIONAL, Op, Cit., p, 85.

¹¹⁹ Cuadernos de cine colombiano: Gustavo Nieto Roa. Bogotá: Cinemateca distrital. Diciembre, 1982. Nro 6; El Tiempo. Bogotá. 17 de enero de 1993. [Consultado el 10 de agosto de 2020] Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-16866>

Las películas anteriores son obras representativas para el contexto del cine y de la sociedad colombiana,¹²⁰ porque lograron visibilizar un cine colombiano con crítica social, con lugares y personajes específicos que no se encontrarían en otro lugar que no fuera Colombia, consolidando un proyecto que tuvo que ver mucho con FOCINE, por la trayectoria que le dio al medio audiovisual, a pesar de la censura y las dificultades que representaba el filtro del Estado para la aprobación de los proyectos¹²¹.

Después de un tiempo de estar funcionando, los encargados de la producción de los proyectos de la compañía, evitaban comprometerse con películas que confrontaran la realidad política o social, debido a las presiones externas o internas que había con las producciones más críticas frente al contexto nacional.¹²² Títulos como “Canaguaro”, “Caín”, “Ajuste de cuentas”, “Cóndores no se entierran todos los días”, “Pisingaña”, “Técnicas del Duelo”, “María Cano”, “Rodrigo D” o “La estrategia del Caracol” se acercaron a la realidad colombiana logrando superar la censura de FOCINE.

Así mismo se visibilizaron personajes que el cine de épocas pasadas no ilustraba a profundidad, distintas clases sociales o profesiones, este trabajo toma como referencia a la Fuerza Pública como personaje porque empezó a crecer durante este periodo y en adelante teniendo en cuenta que su participación y desarrollo en la película podrían variar ¹²³.

2.2. CONFLICTO EXTERNO

De los 45 largometrajes de ficción que se hicieron en Colombia entre 1978 y 1993, hay 26 películas donde aparecen personajes que representan a la Fuerza Pública,

¹²⁰ ZULUAGA, Op, Cit., p, 90.

¹²¹ GUTIERREZ, PIEDRAS, Op, Cit., p, 81. SUAREZ, J, Op, Cit., p, 73.

¹²² OSORIO, Oswaldo. Del cine político a lo políticamente correcto [En línea] Cinéfagos. (Consultado: 1 septiembre del 2020) Disponible en: <https://www.cinefagos.net/index.php/cine-colombiano/articulos-y-ensayos/41-del-cine-polco-a-lo-polcamente-correcto.html>; RIVERA Jerónimo. El viaje del protagonista en el cine colombiano: contexto, gobierno e industria narrativa antiheroica. Pamplona. Universidad de Navarra. 2018. p, 42.

¹²³ Entre 1914 y 1978 hay 16 películas que hacen representaciones de personajes de la Fuerza Pública. En el periodo de FOCINE, entre 1978 y 1993, se cuentan al menos 24 apariciones.

lo que equivale a casi la mitad de la producción cinematográfica de ese periodo, vale la pena mirar cómo se construyó la imagen de la Fuerza Pública según los modelos de producción que existieron, teniendo en cuenta que el Estado apoyó significativamente la realización cinematográfica a través de FOCINE.

TABLA 1: DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN DE LAS PELÍCULAS

AÑO	PELÍCULA	DIRECTOR	PRODUCCIÓN
1978	EL TAXISTA MILLONARIO	GUSTAVO NIETO ROA	CENTAURO FILMS, CINE COLOMBIA.
1979	COLOMBIA CONECTION	GUSTAVO NIETO ROA	CENTAURO FILMS
1980	ÁREA MALDITA	JAIRO PINILLA	ASOFILMS DE COLOMBIA, GUILLERMO SILVA
1981	LA MUERTE ES UN BUEN NEGOCIO	ANTONIO MONTAÑA	PRODUCCIONES RAMA, PRODUCCIONES RAMAL.
1981	AMENAZA NUCLEAR	JACQUES OSORIO	PRODUCCIONES DÍAZ ERCOLE, T.V. CINE ESTUDIO, FOCINE.
1981	CANAGUARO	DUNAV KUZMANICH	ALBERTO JIMÉNEZ, CORPORACIÓN FINANCIERA POPULAR FONADE
1982	AHORA MIS PISTOLAS HABLAN	RÓMULO DELGADO	PEDRO A. RIVERA, PRODUCCIONES FERNANDO OROZCO, ECOFILMS
1982	EN LA TORMENTA	FERNANDO VALLEJO	CONACITE DOS
1982	PURA SANGRE	CARLOS MAYOLO	PRODUCCIONES LUIS OSPINA, RODRIGO CASTAÑO, FOCINE.
1983	LA VIRGEN Y EL FOTÓGRAFO	LUIS ALFREDO SÁNCHEZ	LA IGUANA, FOCINE.
1983	CARNE DE TU CARNE	CARLOS MAYOLO	PRODUCCIONES VISUALES, FOCINE.
1984	AJUSTE DE CUENTAS	DUNAV KUZMANICH	DINPRO, FACTOR CINE, FOCINE.
1984	CAÍN	GUSTAVO NIETO ROA	FOCINE
1984	CÓNDORES NO SE ENTIERRAN TODOS LOS DÍAS	FRANCISCO NORDEN	PROCINOR
1985	EL DÍA DE LAS MERCEDES	DUNAV KUZMANICH	PASADO MERIDIANO, FOCINE.
1985	PISINGAÑA	LEOPOLDO PINZÓN	IMAGO PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS, FOCINE.
1985	TIEMPO DE MORIR	JORGE ALÍ TRIANA	FOCINE, ICAIC.
1986	CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA	FRANCESCO ROSI	ITALMEDA FILM, RADIO TELEVISIONE ITALIANA, RETE 2, SOPROFILMS, LES FILMS ARIANE, FR3 FILM PRODUCTION, FOCINE.
1986	MARIPOSAS S.A.	DUNAV KUZMANICH	PASADO MERIDIANO, MARIO HANDLER, FOCINE.
1986	EL EMBAJADOR DE LA INDIA	MARIO RIBERO	INTERIMAGEN CINE T.V., FOCINE.
1988	TÉCNICAS DEL DUELO	SERGIO CABRERA	FOCINE, FOTOGRAMA, ICAIC.
1989	LA MUJER DE FUEGO	MARIO MITROTTI	MICROCROM, PRODUCCIONES UNO, PARANOVA FILMS (COLOMBIA), E.M. FILMS, CUMBRE FILMS, AMERICAN GENERAL.
1990	RODRIGO D, NO FUTURO	VÍCTOR GAVIRIA	FOCINE, PRODUCCIONES TIEMPOS MODERNOS LTDA, FOTOCUB 76.

1990	MARÍA CANO	CAMILA LOBOGUERRERO	FOCINE.
1993	LA PEQUEÑA MALDICIÓN DE TENER ESTE CUERPO	JUAN FERNANDO DEVIS OCAMPO	DEVIS ASOCIADOS.
1993	LA ESTRATEGIA DEL CARACOL	SERGIO CABRERA	FOCINE, CREARTV, PRODUCCIONES FOTOGRAMA, CENTRO DE PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL, EMME S.R.L, CARACOL TELEVISIÓN, MINISTERE FRANCAIS DE LA CULTURE, MINISTERE FRANCAIS DES AFFAIRES ETRANGERES.

Nota. Elaboración propia con base en listas disponibles en los libros: “Largometrajes colombianos en cine y video” de la Fundación Patrimonio Fílmico, “Las muertes del cine colombiano” de Oswaldo Osorio. También se utilizaron listas disponibles en las siguientes páginas web: www.proimágenescolombia.com, www.jeronimorivera.com y <https://www.banrepcultural.org>.

Al igual que en la academia, desde la antropología, la sociología y la historia, en el cine de la época hubo especial interés por revisar y reinterpretar el pasado, especialmente lo relacionado a la violencia bipartidista, a darle cuerpo y espacio a actores sociales (campesinos y desplazados) y sus perspectivas sociales, y de examinar las condiciones de desigualdad social y la polarización política y económica.¹²⁴

Durante este periodo la visibilización de la Fuerza Pública fue notoria no solo por los múltiples problemas que enfrentó, como el control del orden público, el conflicto contra las guerrillas, y su fortalecimiento con las rentas del narcotráfico, o el surgimiento de mafias que ocuparon las ciudades, sino también por el incremento de los medios de comunicación en el país. La presencia de la prensa, de la radio y el asentamiento y crecimiento de la televisión, fueron importantes en la creación de la percepción que se tenía de la Fuerza Pública. Muchos de modelos de control social como el del Estatuto de Seguridad (1978) o el Estatuto para la defensa de la democracia (1988), se socializaron a través de estos canales de comunicación.

¹²⁴ MELO, Jorge Orlando. Historiografía colombiana: Realidades y perspectivas. En: Colombia es un tema: Jorge Orlando Melo. (sitio web) Bogotá (Consultado el 10 de agosto de 2020) Disponible en: <http://www.jorgeorlandomelo.com/historiografia.htm>

Para finales de la década de los ochenta e inicios de los noventa, fueron frecuentes los señalamientos sobre corrupción y alianzas entre la Fuerza Pública y grupos ilegales, de narcotraficantes y paramilitares¹²⁵. Los medios de comunicación y la academia son quienes investigan estas relaciones y las hacen públicas, lo que termina afectando la imagen del Estado.

Algunos de estos acontecimientos fueron utilizados por los directores de cine colombiano para crear una filmografía que incluye de muchas formas a la Fuerza Pública, de igual forma, partir de la creación de FOCINE, se hace más evidente la financiación del gobierno para la creación de películas. Teniendo en cuenta la relación de las instituciones del Estado con su representación mediática, en el texto se distinguieron los filmes donde la representación de la Fuerza Pública es más significativa y recibieron apoyo de FOCINE, los cuales se agruparon bajo el título Encadre de FOCINE, las películas que no recibieron financiación por parte del gobierno aparecen en el apartado Fuera de campo y las producciones que cuentan con ayuda parcial del Estado se agruparon en Tomas de apoyo.

2.2.1. Fuera de campo

Estas películas se realizaron sin apoyo de FOCINE, y generaron representaciones de la Fuerza Pública: “Colombia Connection”¹²⁶ (1978), “Área Maldita”¹²⁷ (1980) y “En la tormenta” (1981)¹²⁸.

¹²⁵ SILVA BELLO, L; POVEDA, M, Op, Cit., p, 279 – 298.

¹²⁶ *Colombia Connection* (1978) dir. Gustavo Nieto Roa. Mundo Moderno Producciones. Sinopsis: Dos agentes en cubierto, un estadounidense, Frank Lover, y otro colombiano, Florentino Pérez, deben desarticular una banda de mafiosos y destruir un laboratorio de droga que está ubicado en La Marimba, un corregimiento apoderado por los criminales. Entre situaciones tragicómicas con accidentes, infortunios, ingenio y picardía, los dos policías logran sus objetivos, además, cuentan con la ayuda de Rosita, la esposa de Florentino, quien resulta ser más importante para la misión. Se presentó en Estados Unidos, obtuvo premios en los festivales de Cartagena, Moscú y Montreal.

¹²⁷ *Área Maldita* (1980) Jairo Pinilla. Producida por: Asofilms Colombia. Sinopsis: La película se desarrolla en una región colombiana donde ha recaído una maldición, allí habitan una serpiente venenosa que ataca a los consumidores de marihuana y un mafioso que la trafica. Como consecuencia de esto llegan las autoridades a investigar el caso, detener a los traficantes, y a la serpiente que está acabando con los habitantes de la región, finalmente logran sus objetivos, no sin antes presenciar la muerte de muchos conocidos y seres queridos. La película fue bien recibida por el público, las escenas de acción y los policías en cubierto se llevan la atención que rodea un

En los primeros dos filmes, los protagonistas son agentes e inspectores de policía, los cuales hacen frente a la problemática del narcotráfico. La película “En la Tormenta”, se ubica temporalmente en la época de la violencia bipartidista y aunque la presencia de la Fuerza Pública en pantalla es poca, su influencia es determinante en la historia.

“Colombia Connection”, dirigida por Gustavo Nieto Roa es una parodia de algunos éxitos internacionales del momento¹²⁹, la cual le saca partido al uso de actores y actrices reconocidos por el público por su trabajo en la televisión nacional. La película gira en torno a los recursos cómicos de los personajes principales, no obstante, la historia toca temas importantes que recién se empiezan a ventilar en los medios de comunicación, como por ejemplo, en lo referente a la asignación estereotipada de roles para hombres y mujeres, o el problema del narcotráfico (producción y consumo de cocaína), el cual además se muestra como un fenómeno global, y se anticipa a la realidad que enfrentó en el país durante las décadas de los años 80 y 90 del siglo XX¹³⁰.

fenómeno tan trascendental como el narcotráfico. El cine de Jairo Pinilla buscaba ser comercial por la vía del entretenimiento y la diversión que suscitan las emociones fuertes.

¹²⁸ *En la tormenta* (1980), dir. Fernando Vallejo. Producida por: Conacite Dos (productora del Estado mexicano). Narra el viaje de una chiva que va desde Calarcá, Cundinamarca, hacia Ibagué durante la época de La Violencia, bajo amenaza de grupos armados y bandoleros. En el camino se van dilucidando algunas historias en torno a la guerra, masacres y desplazamientos, los personajes hablan sobre ello y temen porque viven bajo la amenaza de que los bandoleros los ataquen o que la Fuerza Pública los detenga. Eventualmente, el viaje es interrumpido por la Fuerza Pública, que los requisita, les quita la única arma y los deja solos, y más adelante, por un bandolero llamado Sangre Negra (personaje real), quien distingue entre conservadores y liberales para matar y dejar ir, dejando sentimientos de venganza y odio entre víctimas y victimarios, que se prolongan por generaciones. Ganó premio Ariel a la mejor ambientación.

¹²⁹ “Nos pareció divertido hacer una parodia a los personajes del cine norteamericano tipo James Bond, La mujer biónica, Kojack y tantos otros” señala Gustavo Nieto Roa. NIETO ROA, Gustavo. El cine de Gustavo Nieto Roa. Una vida de película: memorias de su producción de cine en Colombia. Bogotá. Editorial Nomos Ltda. 1997. 80.

¹³⁰ “Me impacta ver cómo aquellas situaciones, puramente producto de nuestra imaginación, se fueron tornando, con el paso del tiempo, en hechos dolorosos de la vida de nuestro país. Me pregunto, a veces, si de una u otra manera somos responsables de lo que vino a suceder en Colombia con el tráfico de drogas, en los años posteriores a la exhibición de la película. Colombian Connection fue vista en muy corto tiempo, tan solo en nuestras ciudades, por más de dos millones de personas Dos millones de espectadores que se hicieron conscientes de lo que podía significar el tráfico de drogas, que comenzaron a recrear en su mente las escenas de la película, los personajes y las situaciones. Y cuando vemos las noticias, esa imaginería está sucediendo. Creo que esta película, inconscientemente sí ha tenido que ver con el auge posterior de las drogas. Este



Ilustración 1 Nieto Roa, Gustavo. [fotogramas] Colombia Connection (1978)

En “Área Maldita”, de Jairo Pinilla, la representación de la Fuerza Pública se realiza en un contexto más oscuro y violento, la historia está ligada al tráfico de marihuana, el director por su parte pone en escena una serie de actos violentos (muertes, torturas, violaciones, etc.) que están asociados a los cultivos ilícitos, de igual forma, le impone una carga moral y espiritual a la narración, incluyendo una maldición que recae sobre la población. Son los agentes de policía quienes logran salvar a la comunidad y restaurar el orden en el territorio.

Por su parte, la película de Fernando Vallejo se enfoca en la violencia partidista de medio siglo, su exhibición fue prohibida en Colombia por el Comité de Censura¹³¹. El filme es explícito en la forma como se muestra el ejercicio de la violencia de todos los bandos, además dibuja a un Estado débil, ausente y que no garantiza la

es el poder que tienen las imágenes sobre una sociedad, que tienen medios de comunicación. Hoy estoy convencido de que toda imagen proyectada, a través de los medios de comunicación, influye y transforma el comportamiento de quienes se exponen a ella. Y este comportamiento es la dirección exacta de la imagen proyectada”. NIETO ROA, Gustavo. El cine de Gustavo Nieto Roa. Una vida de película: memorias de su producción de cine en Colombia. Bogotá. Editorial Nomos Ltda. 1997. P 80.

¹³¹ El Comité de Clasificación era un organismo del Ministerio de Comunicaciones, su función era clasificar las películas de acuerdo con la edad de los espectadores, distinguiendo las películas aptas para todo público, para mayores de 18 o las prohibidas, que de acuerdo con el Artículo 7 56, eran aquellas que entrañen infracción penal, induzcan a ella o hagan la apología del delito. El comité estaba compuesto por un experto en cine, un sicólogo, un abogado penalista, un representante de la asociación de padres de familia y un representante de la curia; cada uno de ellos con dos suplentes. Este comité remplazaba desde 1970 a La Junta Nacional de Clasificación de Espectáculos Cinematográficos, creada por el decreto 0306 de 1960 que a su vez era una reforma de la de 1955, que se llamaba la Junta de Censura y estaba adscrita al Ministerio de Educación.

seguridad de los pobladores. En el relato aparecen personajes que representan al gobierno y a la Fuerza pública, estos son vistos como seres sumisos frente a las élites, pero imponentes con los campesinos, se insinúa también una faceta clientelista y se logran exponer los efectos negativos de estas conductas, escenificando la desprotección de la población, la cual queda desamparada frente a los bandoleros.



Ilustración 2 Vallejo, F [Fotogramas] En la Tormenta (1982).

Estas tres películas tienen intereses comerciales y artísticos distintos, hay una aproximación a la realidad nacional, pero se desarrolla con una profundidad diferente. Se puede decir que hay dos películas comerciales, “Colombia Connection” y “Área Maldita”, con concepciones sobre el entretenimiento distintas que se pueden evidenciar a través de los personajes de la Fuerza Pública, y otra película, “En la Tormenta”, donde fundamentalmente se plasma la mirada crítica del autor sobre una época de la historia de Colombia, cuestiona el procedimiento de la Fuerza Pública y sus efectos, mediante un contenido explícito.

2.2.2. El encuadre de FOCINE

Las películas que componen este grupo son aquellas en las que FOCINE figura como la única productora. Es importante recordar que desde 1984 la compañía

logró ser la productora directa de los largometrajes, acompañando los proyectos hasta su exhibición. Entre los largometrajes de ficción producidos por FOCINE y que además cuenten con personajes que representan a la Fuerza Pública de manera significativa en el relato, están “Caín”¹³² (1984) y “María Cano”¹³³ (1990).

En “Caín” se visibilizan algunos fenómenos sociales y políticos en torno a época de la violencia bipartidista y luego del conflicto armado, que tienen lugar en el altiplano cundiboyacense, alrededor de los años sesenta y setenta. A través del melodrama, se presenta la historia de dos hermanos enfrentados por el amor de una mujer. En el trasfondo de la historia se ponen en escena diversas cuestiones de la sociedad colombiana, como el ascenso social logrado por parte de gamonales a partir del desplazamiento forzado durante la violencia de medio siglo, la conformación de guerrillas, la toma de pueblos, el conflicto armado, las diferencias de clase, el machismo y el exilio. Sin dejar de lado la presencia de la iglesia, los políticos, la Fuerza Pública y la sociedad civil.

La película de Camila Loboguerrero, “María Cano” se ubica en los años veinte del siglo XX, y se desarrolla en varios lugares de Colombia. La protagonista es una mujer que expone las precarias condiciones laborales que se impusieron bajo el control de las multinacionales extranjeras, lo que permitió el surgimiento de los sindicatos de obreros. Frente a estos hechos la respuesta del gobierno fue represiva y ejercida por la Fuerza Pública.

¹³² *Caín* (1984) dir. Gustavo Nieto Roa. Producida Por: FOCINE. Sinopsis: Está basada en el libro homónimo de Eduardo Caballero, esta película gira en torno a la vida y las diferencias entre Martín y su hermano Abel, hijos de un poderoso hacendado, de madres diferentes. El primero es producto del abuso de Don Polo a una campesina, lo que convierte a Martín en un hijo renegado, y la del segundo una mujer de clase alta, el hijo reconocido. En la película se ve el ascenso político y económico de Don Polo, un hacendado que provocó el desplazamiento forzado y apropió de tierras de campesinos pobres y de otros hacendados con menos influencia, luego es senador de la República y tiene autoridad e influencia sobre altos mandos militares y del gobierno. Cuando Martín asesina a Abel, pone a disposición toda la institucionalidad a trabajar para que no quede impune. En ese contexto, también se ve cómo actúan las autoridades frente a los campesinos, y cómo hay una respuesta y tradición guerrillera. Que enfrenta a varias veces a los militares, y están divididos entre sus ideales revolucionarios de vivir bien en conjunto o de salir adelante individualmente. Obtuvo el premio especial del jurado del Festival de cine de Cartagena.

¹³³ *María Cano* (1990) dir. Camila Loboguerrero. Producida por: FOCINE. Película ilustrativa sobre la vida y obra de María Cano, quien se destacó durante la década del 20 por su trabajo con los trabajadores quienes reclamaban por la reivindicación del régimen laboral.



Ilustración 3 Loboguerrero, C [Fotogramas] María Cano (1990).

El filme reconstruye la participación de los uniformados que responden principalmente a las disposiciones de la élite económica haciendo uso de una fuerza desmedida, debido a las políticas de seguridad establecidas para controlar el orden público y prevenir el avance del comunismo, como por ejemplo el decreto de Alta policía de 1927 o la Ley Heroica de 1928, que decían servir para controlar y prevenir la alteración del orden público.

Las dos películas, apoyadas por FOCINE en su totalidad, se basan en sucesos característicos de la historia de Colombia que no son contemporáneos a su época, donde el ejército y la policía intervienen el control del orden público, y se observa su papel represivo y parcializado, sin entrar en la puesta en escena de situaciones explícitas de violencia, a pesar de que los sucesos que narran giran en torno a asesinatos, masacres e intimidaciones.

2.2.3. Tomas de apoyo

Las películas incluidas en este grupo fueron financiadas parcialmente por FOCINE, es decir, que cuentan con inversión de FOCINE junto a productoras nacionales o extranjeras, con esta figura de coproducción se realizaron películas

como “Canaguaro” ¹³⁴ (1981), “El día de las Mercedes” ¹³⁵ (1985), “Pisingaña” ¹³⁶ (1985), “Mariposas S.A.” ¹³⁷ (1986), “El embajador de la India” ¹³⁸ (1986), “Técnicas del duelo” ¹³⁹ (1988) y “La Estrategia del Caracol” ¹⁴⁰ (1987).

¹³⁴ *Canaguaro* (1982) dir. Dunav Kuzmanich. Producida por: Alberto Jiménez. Sinopsis: La historia se basa en el libro *Las Guerrillas del llano* (1955) de Eduardo Franco Isaza, quien retoma acontecimientos ocurridos entre los años 1948 y 1953 relacionados con el surgimiento de las guerrillas en los llanos orientales. La historia muestra cómo se formaron varios grupos guerrilleros, entre ellos el liderado por Canaguaro. En el viaje que inician hacia Venezuela se observa la persecución adelantada por los policías chulavitas y el supuesto apoyo de los liberales que finalmente se traduce en invitarlos a hacer partícipes de un acuerdo de paz. Su estreno fue en 1981, en el Teatro Colombia, hoy Jorge Eliecer Gaitán, con buenas impresiones y salas llenas, sin embargo, la quitaron de cartelera a los pocos días.

¹³⁵ *El día de las Mercedes* (1985) dir: Dunav Kuzmanich. Producida por: Pasado Meridiano/ FOCINE. Sinopsis: La historia se desarrolla en pueblo alejado, al cual se le asigna un gobierno militar por orden presidencial. Esa decisión se toma por la oleada de violencia que se vive, sin embargo, la llegada de los militares trae más intranquilidad pues los habitantes deben soportar los abusos de los militares. El Día de las Mercedes, el pueblo decide rebelarse.

¹³⁶ *Pisingaña* (1986) dir: Leopoldo Pinzón. Producida por: Imago Producciones Cinematográficas y FOCINE. Está basada en la novela *El Terremoto* (1966), de Germán Pinzón, su guionista. Pisingaña, o Julie, es una niña que habita en una zona de operaciones militares, un día unos hombres armados no identificados, matan a su papá, la violan y destruyen su casa, lo que la obliga a marcharse a Bogotá. En la capital, ella es contratada para realizar trabajos domésticos en un hogar, allí sufre el acoso y los malos tratos de sus patrones. Al final Julie, deja su trabajo y años más tarde suicida. Se estrenó el 16 de abril en Bogotá de 1986, en el Teatro Roberto Arias Pérez, en el Tercer Festival de cine de la ciudad. Recibió varias condecoraciones, estuvo en 20 festivales y fue nominada a mejor película del Festival de Cine de Moscú, ganó reconocimientos por parte del Círculo Precolombino, a Mejor director colombiano y mejor guion colombiano.

¹³⁷ *Mariposas S.A.* (1986) dir; Dunav Kuzmanich. Producida por: Mario Handler, Héctor Tabares, FOCINE y Pasado Meridiano. Sinopsis: un grupo de prostitutas debe lidiar con la persecución y el acoso del comandante de la policía, quien, por medio de impuestos, las acorralla, logrando lucrarse con el trabajo de ellas. Finalmente, las mujeres se cansan del acoso y hacen una manifestación. La historia está basada en los cuentos *Espuma de Hernando Téllez* y *Aire Turbio* de Antonio Montaña.

¹³⁸ *El embajador de la India* (1987) dir. Mario Ribero. Producida por FOCINE e Interimagen Cine TV Sinopsis: Está basada en un hecho real de 1962. Un hombre del común se hace pasar por un importante diplomático extranjero. Con un falso acento hindú, engaña a todos y disfruta durante un tiempo de las comodidades ofrecidas por las autoridades de la ciudad. El engaño se devela cuando el impostor es reconocido por un viejo compañero del colegio.

¹³⁹ *Técnicas del duelo: Una cuestión de honor* (1988) dir; Sergio Cabrera. Producida por Fotograma, el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC) y FOCINE. Sinopsis: Es una historia basada en hechos reales. Dos hombres de un pueblo, el profesor y el carnicero organizan un duelo en el que la comunidad empieza a tomar partido. Las autoridades no intervienen y por el contrario parecen incentivar el enfrentamiento. El duelo se efectúa con final inesperado. El relato se desarrolla a finales de los años cincuenta y se acerca al contexto social y político de La Violencia. Nominada para el premio Goya a la mejor película Iberoamericana en 1992, obtuvo el Ópera prima en los festivales de Biarritz y Cartagena, el premio Especial del Jurado en el Festival de Cine Latino de Nueva York y del Festival de Gramado, Brasil, y ganadora del premio Mejor Guion Original, en el sexto concurso nacional de guion organizado por FOCINE en 1986.

¹⁴⁰ *La Estrategia del Caracol* (1993) dir; Sergio Cabrera. Producida por: FOCINE, CrearTV, Producciones Fotograma, Centro de Producción Audiovisual, EMME s.r.l, Caracol Televisión,

Dunav Kuzmanich¹⁴¹ fue el director que realizó filmes con contenido crítico, social y político con unas características contestatarias y beligerantes, lo que pudo causar la censura de la que fue objeto.¹⁴² “Canaguaro”, una película que muestra una cara de la historia de la violencia bipartidista, desde la perspectiva de “Canaguaro”, un llanero que toma las armas para protegerse de la policía chulavita, que reprime violentamente todo tipo de relación de los campesinos con la protesta social y que los intimidan para la venta y el desalojo de tierras para los grandes terratenientes. Después de la muerte de Gaitán, se organizan en cuadrillas de guerrilleros que se unen con los directivos liberales para tomarse el poder. Sin embargo, los liberales están inseguros por el número y la fuerza del campesinado llanero, y abandonan ese plan para acoger un proceso de paz que

Ministere Francais de la Culture, Ministere Francais des Affaires Etrangeres. Sinopsis: La historia está inspirada en una noticia ocurrida en Bogotá en 1975. Los habitantes de un inquilinato se resisten ante el intento de desalojo tramitado por el dueño del edificio. Los inquilinos logran burlar a las autoridades con un acto sorpresivo. Ganó varios premios y obtuvo nominaciones en varios festivales en España, Francia o Italia, además del reconocimiento que le dieron en la taquilla.

¹⁴¹ Dunav Kuzmanich (Santiago de Chile 1935 – Santafé de Antioquia 2008). En sus primeros años trabajó para Chile Films, una productora estatal durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-73). Luego llegó a Colombia como exiliado político de la dictadura militar, en este país realizó y participó en varias películas y programas para cine y televisión, por lo que ocupa un lugar muy importante dentro de la historia del cine colombiano. Entre sus trabajos más reconocidos, además de las películas tratadas en esta investigación y La agonía del difunto (1983) se encuentran el libreto de Don Chinche (1982-1989) y la participación en los guiones de Cóndores no se entierran todos los días (1984), San Antónito (1986) y La Nave de los sueños (1996).

¹⁴² Entre los obstáculos que enfrentó Kuzmanich: Canaguaro fue quitada de las salas tras dos semanas de proyección con una buena aceptación del público. Para la realización de El día de las Mercedes, Kuzmanich no pudo viajar para supervisar el revelado la película y la primera copia salió defectuosa, luego FOCINE no lo dejó hacer modificaciones. En el caso de Mariposas S.A., su producción fue afectada por un cambio en la dirección de FOCINE y no logró recibir el dinero que necesitaba. Finalmente, se estrenó en 2014 mediante la Fundación Patrimonio Fílmico. Por otro lado, se dice que contó con el apoyo financiero de Pablo Escobar, mediante Lizandro Meza, el cantante figura como el encargado de la música en la película. OSORIO, Oswaldo. Dunav Kuzmanich: el compromiso, la valentía y el puro cine. En Cinéfaos. Medellín. (2005 – 2009). [Consultado el 15 de agosto de 2020]. Disponible en: <http://www.cinefaos.net/index.php/cine-colombiano/articulos-y-ensayos/1094-dunav-kuzmanich.html> ; El Mundo. Medellín. Daniel Grajales. 22 de diciembre de 2016. [Consultado el 15 de agosto de 2020] Disponible en: <https://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=242232> ; De la bella y triste historia de un chileno que quiso contarnos. Adriana Marcela Rojas Espitia. En: AMREC. Medellín. [Consultado el 14 de agosto de 2020]. Disponible en: <https://amrec.com.co/dunav-kuzmanich/> ; BUENO, Carlos. Los chilenos hablamos como payasos. En: Crónicas y Perfiles. Medellín. 5 de junio de 2020. [Consultado el 8 de agosto de 2020] Disponible en: <https://cronicas.roomly.ca/los-chilenos-hablamos-como-payasos/> ; Puzlo. Bogotá. [Consultado el 8 de agosto de 2020] Disponible en: <https://www.puzlo.com/entretenimiento/amistad-lisandro-meza-con-pablo-escobar/PP259275>

les ofrece el gobierno, pero es toda una estrategia para desarmar a los guerrilleros y después asesinarlos.



Ilustración 4. Kuzmanich, D [Fotogramas] Canaguaro (1982)

En “El día de las Mercedes”, se observa cómo puede surgir un movimiento armado debido al hostigamiento de las autoridades por restablecer el orden, a su vez sirviendo de instrumento para desalojar las tierras y que políticos y empresarios puedan comprarlas. Un punto importante para el desarrollo de esta historia es que las alcaldías pasan de estar en manos de civiles a militares, y muestra cómo un dictamen gubernamental puede alterar estratégicamente la propiedad de la tierra y promover movimientos armados con la manipulación de la Fuerza Pública, que busca subversivos con pretextos que van desde lo absurdo a lo paranoico, victimizando a la población desarmada, provocando repercusiones.

En “Mariposas S.A.” se puede ver cómo un grupo de prostitutas debe lidiar con unas autoridades conservadoras, especialmente contra un comandante del ejército, mostrando la intimidación, el sabotaje y la doble moral como características del poder político y militar, mientras las protagonistas protestan por sus derechos laborales. Las prostitutas pagan un impuesto para poder trabajar ya que las autoridades lo consideran ilegítimo, sin embargo, esta medida solo se presta para quedar bien con la Iglesia y sacar una retribución, porque mientras se reprime con la Fuerza Pública las manifestaciones públicas que ellas hacen para

obtener sus derechos, en privado casi todos los personajes quieren hacer negocios con ellas, consumen drogas, o muestran sus contradicciones con el discurso público que quieren imponer.



Ilustración 5 Kuzmanich, D [Fotogramas] Mariposas S.A. (1986)

“Pisingaña”, gira en torno al desplazamiento que tiene que vivir una adolescente a causa del conflicto armado. Al llegar a una gran ciudad, esta mujer tiene que emplearse en una casa de familia de estrato medio, en la cual situaciones humillantes. La presencia de la Fuerza Pública tiene dos momentos, primero, con características violentas y gráficamente explícitas. Y segundo, la opinión de otros personajes sobre las autoridades que también permite ver el ambiente polarizado y la desconfianza hacia las instituciones. Es importante señalar dos sucesos importantes que empañan de censura la exhibición de esta película, primero, se prohibió la exhibición de esta película durante el II Salón Internacional de Cine realizado en octubre de 1985 en Bogotá, segundo, durante el III Festival de Cine de Bogotá, se presenta en la sala de cine del Museo de Arte Moderno mientras que el resto de películas que participaron en el festival se exhibieron en el Teatro

Colsubsidio, esta película contaba con reconocimiento y nominaciones a festivales a nivel internacional.¹⁴³



- ¿Eran los pillos? ¿Eran bandoleros?



- Claro mijo, precisamente llegaron disfrazados de autoridad para confundirlos ¿No es cierto



- Sí, claro...



Ilustración 6. Pinzón, L [Fotogramas] Pisingaña (1986)

Por su parte, “El embajador de la India”, de Mario Ribero, es una película que asume el tono de la comedia para presentar un acontecimiento real y representa una sociedad dividida por clases sociales, señalando, por un lado, el servilismo ciego de las autoridades políticas ante un falso Embajador, que, por otro lado, representa el oportunismo del colombiano promedio para ascender socialmente por una vía fácil. El capitán de policía es la referencia directa a la Fuerza Pública,

¹⁴³ El Tiempo. Bogotá. 9 de octubre de 2009 [Consultado el 10 de agosto de 2020] Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3661904> ; CHAPARRO, Hugo. Álbum del sagrado corazón del cine colombiano. Cien años de largometraje en Colombia. Bogotá. Semana libros. 2016. p, 110 – 111; BERNAL, Augusto. Pisingaña de Leopoldo Pinzón: La intolerable realidad. Arcadia: va al cine. Bogotá: Arte Editorial, octubre-noviembre, 1986, vol 13.

no es un personaje protagónico, pero al ser la de historia de una estafa su presencia termina siendo trascendental. Su proceder como investigador deja mucho que desear por los constantes desaciertos que realiza.

“Técnicas del duelo” se desarrolla en un pueblo durante la violencia bipartidista. En medio de la polarización por los partidos políticos tradicionales, dos hombres programan un duelo a muerte en la plaza principal del pueblo, a pesar de tener afinidades políticas por el partido liberal. A partir del duelo, algunos personajes influyentes entran en escena, y se observa de manera jocosa el papel de los partidos políticos, sus divisiones internas y las alianzas que los caracterizan. Por lo tanto, dos liberales de clase media se pelean por una mujer, el carnicero, trabajador y religioso, y el profesor, interesado en las artes y la cultura en general. Por su parte, los conservadores tienen cargos en el gobierno y se benefician de las peleas de los liberales, tienen un orden vertical, desde el alcalde y juez, su secretario y el sargento, hasta el agente “Alegría”, quien es inocentemente servil y obediente a sus jefes.

“La Estrategia del Caracol” está basada en un hecho real que se ubica en Bogotá en los años setenta, donde los problemas de urbanismo se reflejan con la ocupación de la propiedad privada, el hacinamiento, el desalojo con Fuerza Pública y las víctimas tras el uso desmedido de la fuerza. El problema judicial en el que están envueltos los personajes permite la participación de distintos sectores sociales de diferentes clases, empresarios, jueces, policías y abogados, los cuales tienen sus dos caras, ya que a partir de ellos se ve cómo las leyes colombianas están a disposición de los más privilegiados mientras que le quedan unas pocas garantías a los más pobres, que terminan desocupando el lugar y sin casa pero burlando a las autoridades.

En las películas de este subcapítulo la representación de la Fuerza Pública se desarrolla de dos maneras, en primer lugar, hay representaciones dramáticas, como “Canaguaro”, “El día de las Mercedes”, “Mariposas S.A.” y “Pisingaña” y en segundo lugar, hay representaciones cómicas, “El embajador de la India”, “Técnicas del duelo” y “La Estrategia del Caracol”. En estos filmes se observa un

contexto generalizado de conflictos internos en una sociedad marcada por la desigualdad social, en las comedias, los personajes de la Fuerza Pública hacen énfasis en la vulnerabilidad y dependencia que tienen hacia un sector político, mientras que en las películas más dramáticas se hace énfasis en los comportamientos violentos y el contenido explícito en torno a los uniformados, en el marco de conflictos internos.

Para Oswaldo Osorio¹⁴⁴, el cine colombiano de los años ochenta, especialmente relacionado con temas sociales o políticos, necesitaba superar bastantes obstáculos, tanto para su aprobación en la compañía, como para su distribución y exhibición, puesto que dependía, muchas veces, de las mismas personas.¹⁴⁵ Aquí se puede ver varias de las películas del periodo (1978 – 1993) que surgieron con la intención de generar crítica social en ese universo de obstáculos, y cómo algunas lograron superarlos mientras que otras se fueron prohibidas o no se exhibieron, las causantes de la exclusión en ese filtro podrían tener relación con el contenido político de la película y su carácter beligerante, hacer apología a algún crimen o delito, o sus escenas explícitas de sexo y violencia.

2.3. CONFLICTO INTERNO

En este apartado se busca describir la representación de los personajes de la Fuerza Pública en las películas mencionando varias características en torno a ellos, acerca de su composición étnica y sexual, los rangos, los procedimientos militares o policiales, su relación con figuras políticas, civiles, narcotraficantes o guerrilleros, sus gustos o preferencias personales en lo referente al ocio y la sexualidad, costumbres y religión. También se buscan visibilizar los cambios en

¹⁴⁴ Osorio es comunicador social, crítico de cine e historiador, autor de varios libros y artículos relacionados con la historia del cine colombiano, por ejemplo, sus libros *Realidad y Cine colombiano 1990 – 2009*, *Por el lente de un cinéforo: antología de cine colombiano: textos y entrevistas* y *Las muertes del cine colombiano*. Ha publicado en los Cuadernos de cine colombiano y El Colombiano.

¹⁴⁵ OSORIO, Oswaldo. Del cine político a lo políticamente correcto En Cinéforos. Medellín. (2005 – 2009). [Consultado el 14 de agosto de 2020]. Disponible en: <http://www.cineforos.net/index.php/cine-colombiano/articulos-y-ensayos/41-del-cine-polco-a-lo-polcamente-correcto.html>

torno a las referencias y el lenguaje que se usa para referirse a la Fuerza Pública, el paso de blasfemias y maldiciones en las películas de los años setenta y ochenta a los insultos o abreviaturas y sobrenombres en los noventa, extiende la representación de los uniformados a la perspectiva de otros personajes, permitiendo observar cómo se construye la representación de esta institución en la opinión pública.

En las narraciones cinematográficas, por lo general los personajes se dividen en protagonistas, antagonistas y secundarios. El protagonista camina por el relato buscando un deseo y el antagonista se presenta como una fuerza opuesta que lo impide. Al observar los filmes que hacen parte de esta investigación, podemos encontrar que los personajes que representan a la Fuerza Pública en su gran mayoría son contruidos como antagonistas.¹⁴⁶

TABLA 2: TIPOS DE PERSONAJES

AÑO	PELÍCULA	NOMBRE	PERSONAJE	INSTITUCIÓN
1979	COLOMBIA CONECTION	Florentino Pérez	PROTAGONISTA	POLICÍA
1980	ÁREA MALDITA	Inspector de policía y teniente Oscar	PROTAGONISTA	POLICÍA
1981	CANAGUARO	sargento y soldados.	ANTAGONISTA	POLICÍA CHULAVITA
1982	EN LA TORMENTA	Sargento y soldados.	SECUNDARIO	MILITAR
1984	CAÍN	EJÉRCITO: comandante, teniente, Cabo. POLICÍA: Oficial.	SECUNDARIO	MILITAR/POLICÍA
1985	EL DÍA DE LAS MERCEDES	Teniente, cabo y soldados.	PROTAGONISTA	MILITAR
1985	PISINGAÑA	No se nombran,	SECUNDARIO	MILITAR
1986	MARIPOSAS S.A.	Comandante Quiñonez, teniente Mompos, teniente Morales y soldados.	ANTAGONISTA	POLICÍA/MILITAR
1986	EL EMBAJADOR DE LA INDIA	Capitán y auxiliares.	SECUNDARIO	POLICÍA
1988	TÉCNICAS DEL DUELO	Sargento y agente Alegría.	SECUNDARIO	POLICÍA
1993	LA ESTRATEGIA DEL CARACOL	Teniente y auxiliares.	SECUNDARIO	POLICÍA

¹⁴⁶ Los personajes principales son aquellos que conducen la trama de la película, estos pueden ser protagonistas o antagonistas. Los protagonistas movilizan el relato y empatizan con el espectador, mientras que los antagonistas obstaculizan y generan conflictos en el desarrollo del relato. Los personajes secundarios no son decisivos durante toda la película, pero pueden serlo en un momento.

Nota. Elaboración propia con base en listas disponibles en los libros: “Largometrajes colombianos en cine y video” de la Fundación Patrimonio Fílmico, “Las muertes del cine colombiano” de Oswaldo Osorio. También se utilizaron listas disponibles en las siguientes páginas web: www.proimágenescolombia.com, www.jeronimorivera.com y <https://www.banrepcultural.org>.

Hay una tendencia a mostrar a los miembros de estos cuerpos armados a través de personajes con rangos de mando (oficiales y suboficiales). También, aparecen soldados o policías, pero estos no tienen mayor injerencia en el relato y los podemos asumir como personajes figurantes, es decir solo aparecen en pantalla con pocas líneas o sin tener ningún diálogo. Así mismo, entre los miembros de la Fuerza Pública predominan los hombres de color mestizo, además ocupan puestos importantes, y en menor medida afrodescendientes y mujeres, ocupando cargos menores. Generalmente hay una relación vertical entre ellos y los mandos superiores tratan con soberbia a los agentes o soldados.

Estas características excluyentes de la representación de la Fuerza Pública a nivel interno, también se ven reflejadas en los procedimientos con los civiles, dado el comportamiento de dependencia hacia personajes con poder político, económico o religioso. El carácter de las relaciones que tienen los uniformados con determinados sectores de la sociedad civil se relaciona con su papel en un contexto polarizado y violento, en ocasiones se adscriben al partido conservador y al oficialismo de Estado, y en otras aparecen ligados a empresarios y terratenientes. También se observan las consecuencias que dejan esos comportamientos en la sociedad mostrando reacciones contestatarias y que las opiniones sobre la Fuerza Pública se dividen entre partidarios y detractores.

Las películas nuevamente serán agrupadas de acuerdo con la intervención de FOCINE en su realización, teniendo en cuenta la relación de los uniformados con las escenas explícitas de sexo y violencia.

2.3.1. Fuera de campo

Las tres películas que componen este apartado fueron producidas sin la intervención de FOCINE, las dos primeras tienen intereses comerciales basados en estilos cinematográficos particulares, que involucran a los personajes de la Fuerza Pública de manera diferente, en “Colombia Connection” es la figura de un personaje cómico que prevalece en cualquier situación pese a su escasa o inexistente preparación, y en “Área maldita” el policía prevalece gracias a sus habilidades, que además buscan ponerse en el marco de un espectáculo visual de balaceras y explosiones. Por otra parte, se muestra explícitamente las consecuencias negativas del procedimiento selectivo y excluyente que realiza el Sargento del filme “En la tormenta”.

“Colombia Connection”, es una historia contada en tono de parodia, en ella el cuerpo de policía colombiano y un detective estadounidense combaten el narcotráfico juntos. Se muestra el narcotráfico como un problema derivado de la fabricación de drogas sintéticas en laboratorios privados, que quieren tener un alcance global, el cual debe ser combatido uniendo esfuerzos entre países. La película logra dar cuenta de una estructura jerarquizada en la policía Nacional, pero se centra en “Florentino Pérez”, un policía secreto.

“Florentino” no es un sujeto con características de policía, es un personaje comediante basado en la comedia de errores, se caracteriza por el uso de varios recursos cómicos, como el doble sentido en las frases, el slapstick¹⁴⁷, la inferioridad regional, no se encuentra en buen estado físico y desde las primeras imágenes se establece como un hombre torpe, descuidado, temeroso y nervioso, pero que logra prevalecer tanto por suerte como por astucia y gracias a “Rosita”, su pareja, quien realmente tiene las características detectivescas. Los superiores de “Florentino” son diferentes, se presentan como hombres muy serios y disciplinados, portan bien el uniforme y son muy seguros al momento de dar las órdenes, representando un ideal de integrante de la Fuerza Pública. El filme

¹⁴⁷ Payasadas, humor físico.

también permite conocer la vida personal de “Florentino”, es decir no lo vemos solo como un agente, sino como un hombre de familia.



Ilustración 7 Nieto, G [Fotogramas] Colombia Connection (1978)

Como ya se mencionó a él lo acompaña “Rosita”, quien le ayuda a solucionar el caso. Sin embargo, “Florentino” tiene una percepción muy machista sobre el aporte que puede hacer su novia en su trabajo, la frase “es para hombres valientes, no para las chicas débiles como tú”¹⁴⁸ lo demuestra sumado a otra en la cual le remarca el rol que debe desempeñar porque prefiere mujeres como su madre que se encargan del hogar, el marido y los hijos. No obstante, la película muestra a las mujeres en roles generalmente enmarcados hacia los hombres, como el de “Rosita” que ya se ha mencionado y en el que interpreta a la villana de la película, que es la cabecilla del grupo de traficantes.

Llama la atención que sea una película de policías donde la mujer tiene un papel que busca tímidamente romper con los estereotipos femeninos dentro del cine nacional. La Fuerza Pública y los cargos diplomáticos aparecen representados por hombres, mientras que las mujeres aparecen representadas al margen de estos, pero igualmente saben influir sobre lo que las rodea. La película hace parodia de una sociedad jerarquizada e institucionalizada, donde se rompen varios esquemas

¹⁴⁸ NIETO ROA, Gustavo. Colombia Connection [Largometraje] 1978.

sociales interpuestos, como el papel de los hombres y de las mujeres en la sociedad, y la confianza en lo extranjero frente a lo local.

La película juega en un doble sentido a través de los personajes, puesto que “Florentino” parece representar los principios de una política de drogas conservadora que se desarrolla a nivel global, pero también se puede ver diplomáticos y al mismo “Florentino” consumiendo sustancias por su propia voluntad. Además, trabajan en contra de un plan que pretende imponer todo lo que representan los antagonistas, un orden social distinto, con jerarquías diferentes, liderado por una mujer, acompañada por un químico que a su vez es un homosexual del tipo extravagante y afeminado, y un grupo de hombres fuertes que hacen el trabajo sucio frente a la gente esclavizada, generando un retrato tragicómico de una sociedad alterada por la influencia de la droga.

Esa doble concepción sobre las drogas también se puede ver en “Área Maldita”, donde la Fuerza Pública tiene una doble guerra, porque además de los traficantes hay una batalla contra elementos de carácter esotérico. Es una película de acción y terror que se desarrolla en un pueblo colombiano donde ocurren unas muertes misteriosas, hasta que el cura, antes de morir, advierte que la región está maldita. Las muertes son investigadas por la policía, y descubren que las provoca una serpiente que ataca a los consumidores de marihuana, lo que los lleva al enfrentamiento con una banda de traficantes que tienen un cultivo allí. La Fuerza Pública se representa en el relato a través de un Inspector, algunos tenientes, agentes secretos y policías.

Los uniformados se enfrentan a dos cuestiones, la primera tiene un carácter más social y se articula con el robustecimiento del tráfico de drogas (marihuana), y el posterior enriquecimiento ilícito de los traficantes, quienes comienzan a ejercer un control violento sobre el pueblo y terminan enfrentándose a los policías, asesinando a la mayoría de ellos. La segunda, la podemos ubicar en un contexto más esotérico, pues se trata de una serpiente que asesina a quienes consumen drogas. El cura del pueblo lo menciona:

“Yo sigo insistiendo que ese animal puede ser un castigo del señor, recordemos que hace mucho tiempo Egipto fue azotado por siete plagas, dejando al hombre incapacitado para combatirlos. En este momento tenemos la marihuana y las drogas heroicas, que son un peligro para la juventud, y les aseguro que nos ocasionaran grandes dolores de cabeza”¹⁴⁹

Su forma de trabajar denota compromiso para resolver los casos de las muertes misteriosas. No obstante, también se muestran algunos fallos en la forma de operar por parte los policías, lo que da como resultado la muerte de la mayoría de ellos. Esta particularidad subraya el peligro de la profesión y permite ver a los uniformados en otras facetas de su vida debido a que constantemente se pierden compañeros, familiares y amigos, como le sucede al teniente “Oscar”. Los personajes que son parte de la Fuerza Pública se reconocen por el uniforme o por la forma en la que se los mencionan. El inspector de policía, por ejemplo, está vestido como si se tratase del sheriff de un western, usa camisa con las mangas recogidas, sombrero de vaquero, y lleva la pistola en la cintura, tiene patillas largas, bigote poblado. Mas adelante aparece el teniente “Antonio”, pero usa un vestuario más discreto porque es un agente secreto.



Ilustración 8. Pinilla, J [Fotograma] Área Maldita (1981)

En esta película la policía se coloca en la guerra contra las drogas y los traficantes, que se ven como un problema de seguridad que además atentan contra la moral. A pesar de que el relato alude a la problemática del tráfico de marihuana en una época de bonanza de ese producto, su aproximación al contexto social y regional de su país se da de manera superficial, presentando un

¹⁴⁹ PINILLA, Jairo. Área Maldita [Largometraje] 1981.

tono sensacionalista al hacer énfasis al espectáculo y las escenas explícitas de violencia, que se dividen entre los abusos sexuales, la tortura y los asesinatos, de los delincuentes con los que intimidan a la población y las balaceras y las explosiones en las que participan los policías para poner a todos a salvo.

La última película de este subcapítulo comparte algunos elementos referentes a la representación de violencia explícita con “Área Maldita”, pero “En la Tormenta” tiene mayor profundidad sobre el contexto social donde se desarrolla la película, que tiene lugar durante la violencia bipartidista de medio siglo, cuando un transporte municipal entre Calarcá y Cajamarca debe lidiar con los obstáculos de la vía, el transporte, el ejército y los bandoleros.

La Fuerza Pública es un personaje poco visible pero muy importante, porque se le concibe como una autoridad que no ejecuta sus acciones de acuerdo con las necesidades de la gente del común, sino que con sus labores ayuda selectivamente a otros personajes con poder e influencia política. En ese contexto polarizado hay una desconfianza generalizada, por ello, previamente a su encuentro con el ejército los personajes principales dudan de su verdadera identidad, porque puede que sean posibles bandoleros disfrazados, o de que su labor les sea de ayuda.

En su aparición, el ejército requisita a los pasajeros de la chiva, a uno de ellos le encuentran un arma, y proceden a decomisar y a multarlo. Este momento es importante porque refleja la distancia entre los uniformados y la gente del común, porque dejan claro que el procedimiento no es el adecuado ya que podían detenerlo y se remite solamente a cobrar lo del recibo, y como el pasajero reclama que anda en una zona peligrosa, el sargento le advierte que ellos son los encargados de la seguridad. Acto seguido va pasando un automóvil al que también hacen parar, pero al enterarse que ahí viaja el presidente del partido conservador del Tolima y un miembro del Tribunal superior de Justicia el ejército se va escoltando al automóvil, la chiva queda con los pasajeros afuera y luego continúan el camino, encontrándose con unos bandoleros que los masacran.

También hay situaciones de acoso hacia las mujeres, porque en medio de la requisita un soldado le da una nalgada a una señora.



Ilustración 9 Vallejo, F [Fotogramas] En la Tormenta (1981)

Esta película involucra la participación de la Fuerza Pública para hacer un retrato general de la sociedad y de los actores principales de la violencia que vivió el país durante los años cincuenta. El ejército se representa como una parte de toda una estructura que mantiene el ambiente radicalizado y con una posición entre las clases sociales más privilegiadas frente a otro sector que se ve afectado con sus procedimientos.

A través de estas representaciones se puede observar que, por un lado, los personajes de la Fuerza Pública están relacionados con figuras políticas y religiosas conservadoras que determinan sus labores, defendiendo sus principios en torno a las drogas y la familia, o sus privilegios. Por otro lado, que en las dos primeras películas, con tendencias a buscar un público comercial, el proceder violento de los uniformados se legitima y se contrastan con las escenas de violencia explícita protagonizadas por los villanos, y en la última película, que tiene un interés crítico y documental del autor, hay una escena explícita de violencia relacionada con el procedimiento irregular del ejército.

2.3.2. El encuadre de FOCINE

En este grupo de películas se encuentran las que han sido producidas totalmente por FOCINE. En “Caín” y “María Cano” el actuar de los uniformados es parcializado y no se utilizan imágenes explícitas de violencia a pesar de que las historias se desarrollan en contextos sociales atravesados por el conflicto y la polarización política, en “Caín” por la guerra de guerrillas y el bandolerismo y en “María Cano” por las luchas sindicales.

En “Caín”, la Fuerza Pública investiga y emprende la búsqueda de Martín porque ha asesinado al teniente “Abel” y secuestrado a su esposa, que a su vez son su medio hermano y su exesposa, sin embargo, este se escapa con aquella mujer sin dejar rastro a las autoridades. Estos personajes representan dos universos diferentes y opuestos, que se expresan en su calidad de vida, la relación con su padre y con el ejército.

Mientras “Abel” puede asistir a la Escuela Militar e ir ascendiendo entre cargos de mando, “Martín” solo va a prestar servicio. Tras el asesinato de “Abel”, esa doble representación de la Fuerza Pública se refuerza expresando reacciones totalmente opuestas, por el lado de “Abel”, se estrechan los lazos personales y compañerismos entre los uniformados. Por el lado de “Martín”, se convierte en un enemigo público y se descubre que ingresa a la guerrilla, se vuelve una persona buscada, anunciando en la radio que hay jugosas recompensas, y entran al caso altos mandos militares y políticos, mandando a varios soldados, con artillería, aviones y helicópteros.

En la película el servicio militar obligatorio se presenta como una eventualidad que no genera cambios ni mejoras a futuro en quienes lo prestan, además funciona como un arma de doble filo para las autoridades porque entrena a soldados y luego los deja desamparados en una sociedad rural marcada por la desigualdad social, el servicio militar es obligatorio para todos los hombres sin contar que estos después puedan volverse guerrilleros, si al regresar a la vida civil no encuentran soluciones a problemas que los aquejan, como sucede con “Martín” y su amigo

“Pedro”, que con los años se vuelve un reconocido bandolero, y le declara la guerra a las autoridades después de que su familia fuera despojada de sus tierras durante la violencia bipartidista de medio siglo, poniendo en evidencia la necesidad de soluciones estructurales para la sociedad que no solo se pueden encontrar en el ámbito militar.

También se representan los procedimientos militares con características selectivas e imparciales, por ejemplo, con una familia campesinos que llegan a la estación de policía buscando la recompensa que ofreció “Don Polo” para quienes den información sobre “Martín”, el sargento desconfía y decide encerrarlos arbitrariamente porque necesitan la información y señala a los campesinos de colaborar con la guerrilla. El trato hacia “Don Polo” es distinto, él es un senador, terrateniente y víctima de la muerte de su hijo y el secuestro la esposa embarazada, se relaciona con el comandante del ejército o el sargento durante el procedimiento y amenaza con responsabilizarlos de lo que le suceda a su familia.



Ilustración 10. Nieto, G [Fotogramas] Caín (1984)

Estas situaciones agudizan la polarización que se vive en el ambiente y pone a la Fuerza Pública en el centro de la opinión de otros personajes, con referencias favorables o peyorativas, según desde donde se haga. Por ejemplo, la guerrilla se refiere a ellos como el "ejército opresor" o el “Sr Polo” en alguna ocasión asegura que los guerrilleros tienen intenciones de hacer quedar mal al ejército en los medios. Se pueden ver expresiones distintas, que evidencian el formalismo, la

sumisión o los señalamientos de los cuales son objetos la Fuerza Pública en una película que hace un retrato de una sociedad con clases sociales muy desiguales.

El trato con delincuentes y guerrilleros es bélico y guerrillero, se configuran como contrincantes y victimarios para todo el establecimiento, uno de ellos es “Martín”, y el otro es un grupo de guerrilleros comandado por “Pedro Palos”, es una relación agresiva porque están entre persecuciones y combates. En ese sentido, la Fuerza Pública se ve vulnerada algunas veces, no parecen los más fuertes ya que caen frente a la guerrilla una vez cuando se toman un pueblo, o en otra ocasión atacan a la guerrilla y les dan un fuerte golpe, pero un grupo pequeño logra escapar. La representación de la Fuerza Pública en esta película la muestra como un ente poco efectivo y clientelista, porque el crimen de “Martín” queda impune a pesar de haber puesto mucha fuerza disponible para el caso.

“María Cano” es una película sobre los inicios en el sindicalismo y el ocaso de dicha mujer, que también es retratada en parte de su vida amorosa y la escritura. En este filme la Fuerza Pública es mostrada como un órgano represor, el cual, dentro de la estructura del relato funciona como un elemento antagónico a la vida y acciones de la líder obrera “María Cano”.

En la década del veinte el ejército nacional era el encargado de controlar el orden público y en épocas de agitación sindical se impusieron medidas de seguridad que estigmatizaron a los opositores del gobierno y criminalizaron la protesta social. En la película se señala que su accionar es inconstitucional, pero las autoridades no se detienen. El ejército es representado con dos tenientes y varios soldados, especialmente en dos momentos, el primero cuando expulsan a “María Cano” y sus compañeros del departamento de Boyacá y el segundo, cuando se recrea la masacre de las Bananeras en Ciénaga en el departamento de Magdalena.

Los uniformados defienden a políticos conservadores y a la multinacional bananera y se comportan agresivos con la gente del común, a quienes no les dan muchas explicaciones de sus procedimientos, sino que respaldan las ordenes de sus superiores y organizan la represión. Las escenas explícitas de represión se

representan con elipsis, como por ejemplo la masacre de las Bananeras, los asesinatos sucedan por fuera de campo. Esto podría ser parte de las necesidades del director con la obra, una forma de coincidir con la Junta de Calidad o de reducir costos de producción, sin embargo, lleva la representación de la Fuerza Pública hacia un plano de lo sugerente sin profundizar en las acciones de sus personajes.

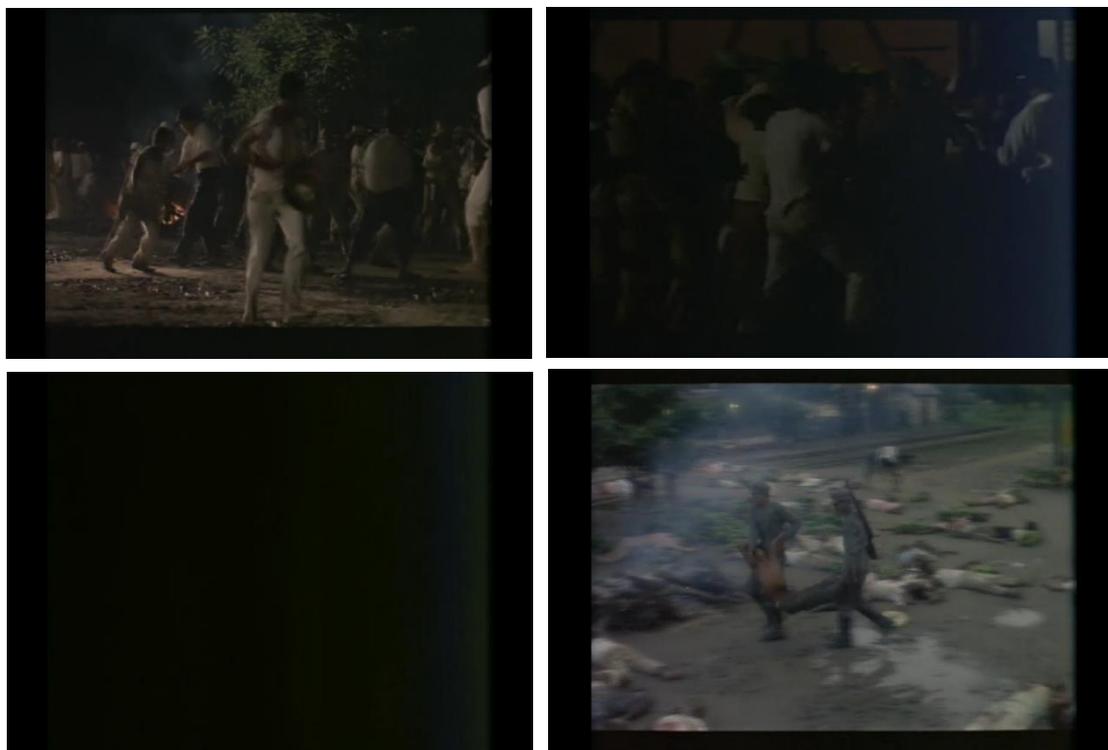


Ilustración 11 Loboguerrero, C. [Fotogramas] María Cano (1990)

En estas películas producidas totalmente por FOCINE, hay interés por desarrollar historias ajustadas a la realidad y representar el papel de las autoridades con acciones contundentes, sin embargo, son solo una parte de los conflictos personales de los protagonistas, no profundizan en los acontecimientos que giran en torno a la representación de los fenómenos históricos o los personajes que se pueden relacionar con la Fuerza Pública. Bajo la producción FOCINE, se nota una regulación en cuanto a la dureza del contenido si se refieren a las autoridades y se omiten tanto las escenas violentas, como las groserías, algunas peleas, disparos, etc.

2.3.3. Tomas de apoyo

En este apartado se describen a los personajes de la Fuerza Pública en las películas producidas por FOCINE en conjunto con otras productoras nacionales o extranjeras. En estas representaciones sobre la Fuerza Pública, hay cuatro películas (“Canaguaro”, “El día de las Mercedes”, “Mariposas S.A.” y “Pisingaña”) que se basan en estilos dramáticos y realistas, donde los uniformados generan los conflictos principales, mientras que los demás (“El Embajador de la India”, “Técnicas del Duelo” y “La Estrategia del Caracol”) utilizan la sátira y la comedia, donde la Fuerza Pública hace parte del conflicto.

En “Canaguaro” los personajes que representan a la Fuerza Pública son dos Sargentos de policía y varios soldados, son chulavitas de los llanos orientales que persiguieron a los guerrilleros liberales y comunistas que querían consolidar un movimiento orgánico a nivel nacional después de la muerte de Gaitán. En la búsqueda de guerrilleros estos policías realizan muchos atentados contra los campesinos, algunos inocentes, realizando desplazamientos, quema de casas, asesinatos y violaciones sexuales, generando odio y deseos de venganza.

La película permite ver el ambiente polarizado de la época teniendo a la Fuerza Pública como referencia, algunos personajes mantienen buena relación con la policía mientras que otros están en contra. Por algo algún campesino sirve de informante para los policías, pero hay otro que advierte que se le llevaron las cosas de su casa, o se representan en una fiesta junto a un grupo de prostitutas que les agradecen porque nunca las molestan, pero una de las prostitutas asesina al sargento porque de joven abusó de ella y se va para la guerrilla. La guerrilla es la última expresión de dicha polarización, porque en la película los campesinos en armas han sido víctimas de la represión de los uniformados.

“Canaguaro”, el personaje que narra los acontecimientos es víctima de un atentado contra su familia, porque no querían venderle las tierras a un hacendado, además eran “cachiporros”. Unos policías llegan a allanar su vivienda y encuentran un panfleto que dice: “UNASE A LA REVOLUCION”, razón suficiente

para violar a las mujeres, asesinar a todos y luego queman la casa, salvaguardando las figuras religiosas. En ese contexto se aprecian terminologías como “chulavitas” o los “chulos” para referirse a estos policías.

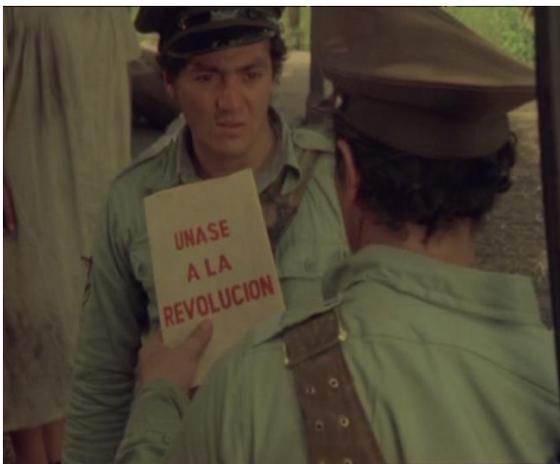


Ilustración 12 Kuzmanich, D. [Fotogramas] Canaguaro (1981)

Un recurso particular de la película es el uso de la música, fue realizada por Arnulfo Briceño, un reconocido cantautor de música llanera, que enriquece la representación de la Fuerza Pública, por ejemplo, durante en el entierro de “Oliva”, una joven del pueblo que muere violada y golpeada por los uniformados, se interpreta una canción y los versos se refieren a un crimen de la policía:

Un día se enredó y Oliva
ay sin saberlo en los brazos de la violencia,
siendo amante y confidente
de hombres y botas que ni siquiera entendía,
cayó en manos del gobierno,
ya se acabó la asesinó la policía,
yo que la quise como la quisieron tantos,
vi turbecer en silencio para gozar sus encantos
pero te juro por este sol que me alumbra
y habrá paz sobre su tumba.¹⁵⁰

Sumado al lado violento y sexual de los policías, esta representación ilustra la relación que tienen los policías de esta época con la religión católica, pues se les

¹⁵⁰ KUZMANICH, Dunav. Canaguaro [Largometraje] 1981.

ve salvaguardando sus símbolos de los incendios que provocan y cantando sus coros. En su primera aparición en la película cantan:

Reine Jesús por siempre,
(¿...?) el corazón,
en nuestro nombre nuestro suelo
es de María la nación...
Es nuestra sangre nuestro suelo
es de María la nación.¹⁵¹



Ilustración 13. Kuzmanich, D. [Fotograma] Canaguaro (1981)

Mientras la canción sugiere que los máximos representantes de la religión reinan sobre la nación a la que pertenecen estos policías, al fondo se oyen los alaridos de los campesinos que huyen dejando atrás sus casas quemadas. Los miembros de la Fuerza Pública son mostrados como personajes intimidantes y peligrosos, que llegan a los pueblos con actitudes represivas e intimidantes, la película muestra escenas de tortura y violaciones sexuales.

En esta película se puede observar a los uniformados en otras facetas y actitudes que antes no se habían visto, que ayudan a construir unos personajes más complejos y que le brindan más características a la representación de la Fuerza Pública del periodo que se está investigando (1978 – 1993) además de las

¹⁵¹ KUZMANICH, Dunav. Canaguaro [Largometraje] 1981.

escenas explícitas de represión, tortura y violencia sexual, su reverencia a la religión católica, o su creencia de pertenecer a una posición indeliberada frente al conflicto, “Nosotros procedemos porque la vida es así, no es por cuestiones personales”¹⁵², como advierte un sargento, también se pueden ver en espacios de fiesta, escuchando y cantando tangos argentinos, tomando licor y celebrando junto a unas prostitutas.

Esta representación se puede conectar con los documentos históricos que describen el papel de los uniformados durante la violencia bipartidista de los años cincuenta, mostrando el grado de perversión que alcanzaron estos personajes. Es importante resaltar la inclusión de una pieza musical nombra y resalta los crímenes cometidos por ellos, pues hasta ese momento no se había presentado en el cine colombiano.

En “El día de las Mercedes”, la representación de la Fuerza Pública tiene un desarrollo similar al de “Canaguaro” porque hostiga a personajes inocentes que luego se levantan en armas en su contra iniciando un conflicto armado. Pero el punto de partida en esta película es cuando se establece un gobierno militar en un pueblo por órdenes presidenciales, entonces un teniente, un cabo y varios soldados conforman la tropa que llega a un pueblo pacífico y soporífero, pero informados de que es una zona con problemas de seguridad. Los habitantes del pueblo no aguantan la búsqueda compulsiva de subversivos que imparte el teniente y terminan en rebelión.

En esta película el comportamiento de las autoridades tiende a ridiculizarse y a llevarse a niveles extremos. Por ejemplo, cuando señalan y asesinan al dueño del teatro, acusado de subversivo porque proyectaba una película con Vicente Fernández, luego empiezan a poner toques de queda, las detenciones y allanamientos arbitrarios. Como resultado de esto algunas familias empiezan a dejar la tierra o a ponerla en venta, lo que al parecer es bueno para el teniente que planea con el Juez y “Don Gregorio” la compra de estas.

¹⁵² KUZMANICH, Dunav. Canaguaro [Largometraje] 1981.

En la práctica vemos al teniente actuar como un dictador, es paranoico con su visión de mundo donde hay dos bandos, la subversión contra el orden, en duelo. Constantemente está buscando al enemigo dentro del pueblo con la sospecha de que todos son subversivos que están en contra suya. Cuando logra establecerse en el pueblo se le ve a tomando licor e imponiendo medidas caprichosas como el impuesto a la vagancia para no pagar el trago que se toma, también se aburre del pueblo así que organiza un partido de fútbol entre militares y presos, con la analogía de ser un partido entre la subversión y el orden, esto tiene una ceremonia previa con misa y bufete.

Hay que destacar el uso del fuera de campo, no vemos a los militares deteniendo arbitrariamente a suficientes personas para armar el partido, matando al director del teatro o haciendo allanamientos, pero otros personajes hacen las denuncias entre conversaciones. En esta película la representación de la Fuerza Pública gira en torno a una estrategia de desestabilización social, donde el campesino deja su vivienda voluntaria o involuntariamente para que otros lleguen a comprar u ocupar la tierra.



Ilustración 14. Kuzmanich, D [Fotogramas] El Día de Las Mercedes (1986)

Esta situación desestabilizadora es similar en “Mariposas S.A.”, donde un comandante hostiga a unas prostitutas para conseguir que le paguen un impuesto por su trabajo. Esto pone la situación de orden público fuera de su control y de los

demás, porque ellas se movilizan y generan revuelo en los medios de comunicación, generando una confrontación entre diversos movimientos sociales contra las autoridades políticas y religiosas de la región.

La Fuerza Pública está representada por el comandante del ejército “Quiñonez”, y los tenientes de policía “Mompós” y “Morales”, además de algunos soldados. En el caso de este filme se observa una tensión entre los miembros de la policía Nacional y el ejército, pues el proceder del comandante tiende a la acción directa y agresiva mientras que los tenientes buscan la conciliación, incluso el comandante llega a insultar al teniente Morales cuando le dice “cabrón”.

Los personajes de la Fuerza Pública en esta película se construyen en medio de una sociedad con doble moral, la cual termina afectando el establecimiento de “Las Mariposas”, quienes cumplen con las disposiciones legales para funcionar, pero lo que sucede al interior dista mucho de las buenas costumbres que se pretenden visibilizar como las que prevalecen en el pueblo y para afectarlas se las acusa de comunistas. Llama la atención el discurso que da el comandante antes de la confrontación contra todos los manifestantes encabezados por “Las Mariposas”, porque señala una sociedad jerarquizada, basada en la familia, la obediencia y el miedo a las ideologías foráneas.

Soldados, la patria es la madre y el gobierno es el padre. Y en este mismo instante la madre y el padre nos están diciendo adelante, con el pecho adelante, y de espaldas al miedo a la subversión comunista y a la ideología foránea, adelante, con valor y por el amor y por el honor. Ya. ¹⁵³

A lo largo de la película, el caso de “Las Mariposas” se convierte en un deseo personal del comandante “Quiñonez”, que es el uniformado que más participa en la película, a veces usa lentes oscuros, cuida su peinado, fuma tabaco, esnifa un polvo sacado del interior de sus balas, usa reloj, y un látigo. Cuando se encuentra con el teniente “Mompós” están tomando cerveza, haciendo negocios ilícitos con droga y consumiendo, y mediando a escondidas con las prostitutas.

¹⁵³ KUZMANICH, Dunav. Mariposas S.A. [Largometraje] 1986.

“Quiñonez” siempre recibe dinero porque cobra impuestos a los comerciantes de los pueblos, busca ser determinante para la movilidad y el trabajo de las prostitutas, su papel está centrado en perseguirlas e intimidarlas, una vez que ellas no le quieren pagar un impuesto y se van de un primer pueblo, luego este las persigue al lugar donde se trasladan, en ocasiones demuestra que tiene más influencia que el mismo gobernador. Uno de los primeros acercamientos entre ellos, el comandante y “Las Mariposas”, es cuando la dueña del hotel donde ellas trabajan al inicio de la película les quita servicios y les pide más dinero acusándolas con el comandante.

En esta representación también hay una relación estrecha entre la Iglesia, las autoridades civiles con poder económico y el ejército, pues el cura, Consuelo, quien se hace llamar “La dueña de las Mariposas” y el comandante, comparten su visión militarista sobre el tratamiento a la protesta. La película muestra un desorden administrativo porque hay una división entre las autoridades municipales y las departamentales, además la doble moral con la que actúan conlleva a la resolución violenta que ordenan, porque se niegan a hacer pública su relación y el gusto por la prostitución, ya que en privado las buscan e invitan a sus reuniones.

En estas tres películas realizadas por Kuzmanich, se tocan temas que no eran desconocidos para el cine colombiano, con un estilo duro y dramático, sumado a las representaciones de la Fuerza Pública y el Estado, donde se critica su papel en la sociedad como sujetos que estimulan la desestabilización social y el conflicto, pudieron ser los motivos que provocaran la censura por parte de los organismos de control.



Ilustración 15. Kuzmanich, D [Fotograma] Mariposas S.A. (1986)

Otro filme que tuvo dificultades en su producción y exhibición fue *Pisingaña*, adaptación de la novela *La Tormenta*, drama social sobre el conflicto que cuenta la historia de una joven llamada “Graciela” que huye del campo por el desplazamiento y llega a la ciudad a trabajar como empleada doméstica. La presencia de la Fuerza Pública en esta película se hace a través de flashbacks, donde se ve el hostigamiento vivido por la protagonista hasta que la obligó a salir de su territorio.

Las primeras imágenes de la película, cuando aún se presentan los créditos, señalan la presencia de los militares de una manera que vale la pena señalar porque es un terreno que no ha sido explorado hasta el momento en esta investigación, ya que hay planos subjetivos con cámara inestable o temblorosa, con los que se representa la perspectiva de los uniformados, los cuales se intercalan con planos fijos mientras los militares van caminando y disparando a unas gallinas.



Ilustración 16 Pinzón, L [Fotogramas] Pisingaña (1986)

Esas primeras imágenes podrían entenderse como una manera de anticipar el comportamiento inestable de estos personajes, porque durante su participación son sujetos depravados frente a la muerte y el sexo. Para intimidar a “Graciela”, los militares ponen al padre decapitado de la niña en una mula para que vaya hasta su casa, luego llegan ellos para destruir todo y abusarla sexualmente, argumentando una supuesta complicidad de esta familia con subversivos.

La representación de la Fuerza Pública en esta película se traslada a la opinión de los personajes, como la identidad de los uniformados se omite hasta el final de la película cuando la prensa revela que “Graciela” vivía en una zona de operaciones militares, se muestra que hay desconfianza hacia las autoridades pero también existe una creencia generalizada de que la violencia en el país es una historia del pasado, y que los crímenes que se les puedan atribuir a la Fuerza Pública, puedan ser parte de una estrategia de los bandoleros, que se disfrazan para confundir a las víctimas, como señala la esposa del sr “Jorge”.

Esas contradicciones en la percepción sobre la paz y la violencia señalan una división en la opinión pública referente a la Fuerza Pública, mostrando cómo se vive en un país desigual donde la violencia ha sido normalizada con un discurso evasivo frente a la responsabilidad de las autoridades en los crímenes de la guerra. Esa desigualdad, sumada a la polarización, se expresan en diferencias políticas e ideológicas entre los personajes que tienen clases sociales marcadas y a veces se muestra su posición de cercanía frente a la Fuerza Pública. Sin

embargo, esto no es un patrón que se define por la lucha de clases entre ricos y pobres, porque hay personajes que, por ejemplo, la esposa del sr “Jorge” confía en la autoridad y la inocencia de la Fuerza Pública, así ella pertenezca a un círculo social asalariado.

Esto se repite en las películas de este subcapítulo, “Canaguaro”, “El día de las Mercedes” y también en “Mariposas S.A.” con todos personajes que hacen de civiles y campesinos, de clases medias y bajas que apoyan el trabajo de policías y militares, incluso si las acciones de la Fuerza Pública los afectan a ellos mismos con el desplazamiento de tierras o la represión que ejecutan con impunidad. También sucede en comedias como “El Embajador de la India”, “Técnicas del duelo” y “La Estrategia del Caracol”, con la particularidad de que los personajes que rodean a la Fuerza Pública resultan ridiculizados con el desenlace de las historias, ya que, en la representación de la lucha entre clases sociales, los sectores bajos y asalariados resultan con algún triunfo así sea simbólico, a diferencia de las primeras cuatro películas donde el conflicto queda abierto.

Esto es importante señalarlo porque las diferencias de clase y la polarización son temas transversales a la representación de la Fuerza Pública durante este periodo (1978 – 1993), y en películas como “El Embajador de la India”, “Técnicas del Duelo” o “La estrategia del Caracol”, que se produjeron a finales de los años ochenta e inicio de la década de los noventa, cuando FOCINE entraba en su etapa final, hay una variación al mostrar que los sectores sociales reprimidos y estigmatizados consiguen pequeñas victorias frente a los abusos y comportamientos de las autoridades.

La primera de ellas es “El Embajador de la India”, que gira en torno a la figura de “Jaime Flórez”, un hombre de clase media que usa sus habilidades histriónicas para cometer un fraude al suplantar la identidad de un diplomático. En este relato, la participación de la policía Nacional es determinante ya que los uniformados son quienes capturan al impostor. Sin embargo, al ser una narración en clave de comedia, los equívocos y lo absurdo, van a ser elementos utilizados en el filme. Así, la policía, en el primer y segundo acto, se va a encargar de brindarle

seguridad al falso embajador y en cierta forma facilitarle el engaño, pero todo cambia cuando un ex compañero de colegio de Jaime lo reconoce y lo delata con el Capitán de la policía en medio de una fiesta.

La policía se representa poco asertiva en sus objetivos. La ineficacia queda expuesta al ser un ciudadano, el ex compañero del colegio del falso embajador, el encargado de resolver el embrollo. Por otra parte, el personaje que descubre el engaño también es víctima de los excesos de los policías, pues antes de que demuestre la falsedad, es golpeado por los agentes, esto ocurre fuera de cuadro.



Ilustración 17 Ribero, M [Fotogramas] El embajador de la India (1986)

En el desarrollo de la historia se muestra una sociedad marcada por las jerarquías políticas donde prevalece un sector social elitista frente a otro menos favorecido, al que a veces se le niega el acceso a reuniones y eventos con el “Embajador”. La policía protege este orden por obedecer a sus superiores, pero termina ridiculizada junto a todos aquellos que de alguna manera rodearon a “Flores” en su calidad de Embajador porque en términos generales, la película está buscando mostrar cómicamente los excesos una cultura jerarquizada y clientelista, donde, además, el sistema de justicia que involucra directamente a la policía, se niega a investigar a las autoridades políticas.

La relación de la Fuerza Pública con el aparato de justicia es común en estas comedias, al igual que en “Embajador de la India”, los procedimientos de la Fuerza

Pública en “Técnicas del duelo” y “La Estrategia del Caracol”, ambas de Sergio Cabrera, tienen una relación de dependencia con los jueces, que por lo general obedecen a un sector político y económico. La aplicación de las leyes tiende a la manipulación o a la tergiversación de su aplicación, provocando imparcialidad en los procedimientos de la Fuerza Pública.

En “Técnicas del duelo”, como ha sucedido en muchos de los otros filmes reseñados, la Fuerza Pública respalda a las élites políticas y económicas, sin importar que su proceder ponga en riesgo los derechos humanos de otros civiles. Estos hechos suceden durante la violencia bipartidista de medio siglo, haciendo el retrato de una sociedad polarizada, pero mostrando que hay un partido conservador unido frente a unos liberales divididos.

El sargento y el agente de policía obedecen al alcalde, que a su vez es el juez del pueblo y simpatizante del partido conservador, frente a una eventualidad donde dos seguidores del partido liberal se citan a un duelo a muerte en la plaza central del pueblo. Este los orienta sobre la idea de “diezmar a la oposición” por lo tanto, en medio de la antesala y durante el duelo, la Fuerza Pública se dibuja como un ente negligente y manipulado por el poder político.

En esta película la representación de la Fuerza Pública tiene dos personajes distintos, marcados por sus diferencias jerárquicas y tendiendo a la humillación del sargento hacia el agente. Este sargento se le ve gruñón y agresivo frente al agente, pero hacia el alcalde su comportamiento se tranquiliza, además la mayor parte del tiempo está tomando su tiempo de trabajo para dormir, beber licor y apostar al ganador del duelo. El “Agente Alegría” ilustra al sujeto torpe del pueblo, hace todo el trabajo difícil que pide el alcalde, por un momento detiene a un niño y lo encierra bajo sospecha de un crimen, también debe acordonar y despejar la plaza, mientras el sargento se burla de él. Finalmente, “Alegría” termina borracho y el sargento junto al alcalde aburridos porque los del duelo hacen las paces. Ocurre una situación similar a la película que se describió anteriormente, donde los uniformados terminan en una posición de ridiculización y vulnerabilidad.

Esa característica la comparte la última película de este grupo y la última comprendida dentro del periodo de estudio (1978 – 1993), “La estrategia del Caracol”, esta historia presenta a un grupo de personajes marginados y víctimas del desplazamiento forzado enfrentarse a un hombre de negocios de Bogotá por la ocupación de una vivienda en el centro de la ciudad, al ser una historia cuyo detonante es una acción legal la participación de la policía es necesaria, pues son quienes se encargan de efectuar el proceso de desalojo. Llama la atención el desarrollo de la historia en un contexto urbano, donde además la ciudad interviene en la trama, frente al desarrollo de una mayoría de historias rurales (7 películas) y a lo largo de todo el periodo investigado.

La Fuerza Pública, aparece en pantalla representada por los policías que se hacen cargo del proceso de desalojo de la casona, son el último recurso utilizado al ver la respuesta de los inquilinos frente a los comunicados que les informan de la orden judicial. “Es imprescindible la utilización de la Fuerza Pública en esta diligencia”¹⁵⁴ dice el juez. Y si bien los uniformados siguen una intrusión legal, hemos presenciado todos los chanchullos que se han dado para obtener esa orden judicial y por lo tanto el acompañamiento judicial.

“La Estrategia del Caracol”, recoge temas transversales en la representación de la Fuerza Pública en las películas con crítica social durante este periodo (1978 – 1993) y los adapta a un contexto diferente, en este sentido, hay una sociedad polarizada y unas instituciones manipuladas, así como en el resto de las películas, pero bajo otros términos y con desarrollo diferente. Los jueces y la policía llegan a resolver el caso bajo los incentivos del “Doctor Holguín”, el dueño de la casa, trabajando de manera selectiva, sobre todo en una película que enfatiza en las diferencias de clase con las excentricidades y el elitismo de ese personaje frente a la unión y el mutualismo de los inquilinos.

Por otra parte, la muerte de un niño en una confrontación entre los inquilinos y la policía plantea el agotamiento de la resistencia armada contra las autoridades,

¹⁵⁴ CABRERA, Sergio. La Estrategia del Caracol [Largometraje] 1993.

contrario a lo que sucede en “Canaguaro” o en “El día de las Mercedes”. En esta película, al igual que en “Técnicas del duelo”, se observa una reflexión sobre los métodos violentos para resolver los conflictos y se abre paso a la comprensión de la resistencia civil bajo otras modalidades no armadas, en “La Estrategia del Caracol” la gente planea y ejecuta un plan para evadir el desalojo el mayor tiempo posible, y abandonar la casa eludiendo a las autoridades de forma contestataria pero pacífica.

Se ha podido ver cómo algunas películas lograron superar los obstáculos que imponían los entes de control pese al tratamiento de temas e imágenes explícitas, como sucedió con “Colombia Connection”, “Área Maldita”, “Caín”, “El Embajador de la India”, “Técnicas del Duelo” y “María Cano”, frente a aquellas que mostraron escenas explícitas de violencia o desnudos y que tuvieron problemas con los controles de contenido durante su producción (“Pisingaña”), no se exhibieron (“El Día de las Mercedes” y “Mariposas S.A.”), o se sacaron repentinamente de cartelera (“Canaguaro”) y en algunas ocasiones fueron prohibidas (“En la Tormenta”). Llama la atención que una película como “La Estrategia del Caracol” reúna características de ambos tipos, tanto crítica social como contenido explícito pero su proyección se diera en una etapa cumbre para FOCINE.

CAPÍTULO III

DESENLACE

3. LA UNIÓN DE LOS OPUESTOS

Este capítulo tiene el objetivo de distinguir las rupturas y continuidades en la representación que han configurado el grupo de filmes descritos en el apartado anterior sobre la Fuerza Pública. Es importante mencionar que la mayoría de las películas analizadas abordan historias que se encuentran inmersas en momentos de nuestra historia reciente relacionadas con el conflicto armado. Por otra parte, la realización de muchos de estos audiovisuales contó con apoyo estatal, medida que buscaba incentivar y fortalecer la naciente filmografía colombiana.

Para tal fin, se han organizado las siguientes variables, inicialmente se contemplará el entorno donde se desarrollan las historias, espacios rurales o urbanos. Con esa referencia se observará como se presentan los procedimientos ejecutados por los miembros de la Fuerza Pública además de prestar atención a las relaciones que estos establecen con los habitantes de esos lugares.

Otro elemento que se problematizó tiene que ver con las elecciones que toman los directores para la representación de los miembros del brazo armado del Estado. Raza, sexo, formación académica y como estos aspectos se relacionan con la cadena de mando propia de esas instituciones. Del mismo modo, también resulta pertinente rastrear la complejidad de los personajes dentro de las historias, observar si tienen motivaciones sólidas, un pasado, si queda explícita su filiación política, su vida familiar o si son construcciones planas y reduccionistas.

También resulta relevante desglosar la puesta en escena de las situaciones donde se ejecutan acciones propias de su ejercicio además de la forma como se presenta la estructura institucional y el “deber ser” propios de la Fuerza Pública. Un último punto se relaciona con la manera como se muestran las relaciones que se establecen entre la sociedad civil y los uniformados.

3.1. ESCENARIOS

Un 55% de las películas seleccionadas tienen como escenario pueblos periféricos, lo que proyecta la idea de ser una nación principalmente rural que se encuentra en medio de un contexto que presenta una gran desigualdad social y violencia, en el marco de varios conflictos que han atravesado la historia del país, como la violencia bipartidista, el conflicto armado o el narcotráfico.

Por otra parte, la ciudad es un escenario donde se observan las consecuencias o los efectos de la violencia y la desigualdad de las zonas periféricas, y eso lo podemos ver en algunos fragmentos de las películas “Colombia Connection” (1978), “Área Maldita” (1981), “Caín” (1984) y de forma más amplia en “Pisingaña” (1985), “El Embajador de la India” (1988) y “La estrategia del Caracol” (1993), filme donde la capital se muestra como metáfora de un país fragmentado y con una sociedad completamente corrompida.

Los escenarios rurales son presentados como zonas donde el conflicto armado es más crudo y cercano a la población civil, así mismo, las consecuencias de los enfrentamientos armados son palpables en contraste con lo mostrado en los relatos que ocurren en las ciudades, en los centros urbanos el conflicto se menciona, pero no se vive en las mismas dimensiones. Esta situación de tensión y violencia disimula el uso excesivo de la fuerza y el autoritarismo que en estos lugares periféricos despliegan soldados y policías.

Sin embargo, lo rural y lo urbano mantienen relaciones, películas como “Pisingaña” o “La Estrategia del Caracol” señalan las dificultades del desplazamiento forzado que sufren muchos campesinos por culpa de la violencia y cómo esto empieza a ser un problema ciudadano que se enfrenta con la represión policial, que tiene mucho que ver con intereses particulares como sucede en “La Estrategia del Caracol”

La utilización de la Fuerza Pública por parte de civiles con poder económico o político se puede ver tanto en las narraciones que se desarrollan en contextos

urbanos como rurales. Esta forma de representar a la Fuerza Pública como una institución sometida por un sistema burocrático y clientelista puede ser una expresión de la llamada “Doctrina Lleras”, formulada por el expresidente (1958-1962) Alberto Lleras Camargo, quien sostenía que las Fuerzas Armadas debían funcionar a favor del gobierno, sin deliberar políticamente: “Apartar las Fuerzas Armadas de las deliberaciones públicas no es tan solo un acierto constitucional, sino una necesidad funcional. Si las Fuerzas Armadas participan en las deliberaciones lo hacen con sus armas” (Lleras, 1976)¹⁵⁵.

Así el proceder de la Fuerza Pública es pervertido en muchas de las escenas revisadas porque obedecen arbitrariamente a las disposiciones de unos cuantos personajes relacionados con los gobiernos de turno y el poder político. No obstante, en “La Estrategia del Caracol” se expresan cambios en cuanto a las garantías constitucionales (1991), las nuevas leyes brindan herramientas para que la ciudadanía enfrente el abuso de la fuerza por parte de la policía, por ejemplo, cuando el abogado defensor, “Romero”, detiene el desalojo con un recurso de oposición que protege a los convalecientes, en este caso Don Lázaro, quien se encuentra en grave peligro de muerte si se mueve de la casa. En el resto de la filmografía analizada la relación entre la Fuerza Pública y la sociedad civil es completamente desventajosa pues se terminan imponiendo los intereses particulares apadrinados por los militares y policías, los cuales se prestan para las estratagemas planeadas por quienes buscan el usufructo de la comunidad.

“En la Tormenta”, “Mariposas S.A.”, “Técnicas de Duelo” y “El embajador de la India”, son relatos que se desarrollan en contextos rurales (con excepción de El Embajador que tiene lugar en una ciudad intermedia, Neiva, pero comparte estas características), en los que se retrata cómo los intereses políticos de los mandatarios locales determinan el proceder de los uniformados.

¹⁵⁵ NIETO, P. ¿Subordinación o autonomía? El ejército colombiano, su relación política con el gobierno civil y su configuración en la violencia, 1953-1990. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires. 2004. p, 13.

Es importante destacar un matiz en la forma como se muestra el brazo armado del Estado, los policías no se presentan de la misma manera que los militares, hay diferencias. Los miembros de la policía Nacional son desaliñados y menos hostiles ya que su contacto con los ciudadanos es más constante (con excepción de la policía chulavita en “Canaguaro”). Los militares son más violentos y reprimen directamente a los civiles, lo cual se hace más notorio en los contextos rurales.

Los miembros del ejército Nacional son provocadores y perturban la tranquilidad de los lugareños como se puede constatar en “Pisingaña”, donde el ejército provoca el desplazamiento de campesinos a Bogotá. “Canaguaro” es otro filme que da cuenta de esto cuando una promesa de amnistía es utilizada para emboscar a los subversivos desarmados, en “El día de las Mercedes” donde por orden del gobierno se designan alcaldes militares para hacer frente a una supuesta oleada de inseguridad en la región o en “María Cano”, con la persecución y detención de los opositores al gobierno, sin argumentos sólidos.

3.2. CASTING

Las características físicas de los personajes que aparecen en los distintos filmes analizados develan códigos que dan cuenta de la organización y jerarquización de la Fuerza Pública. De acuerdo con E. Goyeneche¹⁵⁶, estos son códigos de los discursos artísticos que dan cuenta de la vida social. Nuestro cine mudo de los primeros años construyó una imagen sobre la nación colombiana que privilegió a algunos sectores sociales mestizos sobre las comunidades indígenas y afrodescendientes. Esto también sucede con la representación de los uniformados, por ejemplo, los altos mandos se muestran como hombres blancos o mestizos con formación académica universitaria, ciudadanos y procedentes de familias acomodadas frente a la representación de rangos medios y menores que pueden ser hombres con la piel más oscura, con poca o nula educación y de familias pobres.

¹⁵⁶ GOYENECHÉ, E. Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. Bogotá. Palabra Clave 2012, Nro. 15. p, 402.

3.2.1. Sexo



Ilustración 18: Nieto Roa, G. [Fotogramas] El Taxista Millonario (1978)

La autoridad armada es presentada a partir de la figura masculina, de tal manera que en las películas seleccionadas no aparecen mujeres que hagan parte de la Fuerza Pública. Por otra parte, es importante aclarar que los personajes femeninos en el cine colombiano estuvieron sujetos a estereotipos ligados a la idea del sexo débil o la atención del hogar, durante mucho tiempo. Para encontrar la participación femenina en los filmes revisados, hay que aludir a la película “El Taxista Millonario” (1978), de Gustavo Nieto Roa, donde aparece una mujer como policía de tránsito. Este personaje es mostrado con carácter autoritario y al ser una comedia, es además caricaturesco.

En otra película del mismo director, “Colombia Connection”, se presenta una situación en la cual la mujer (Rosita), quien es el interés romántico del protagonista (Florentino), resulta ser pieza fundamental para solucionar el caso que se investiga, con la particularidad de no ser parte de la institución policial. En una escena de la película “Rosita” conversa con “Florentino” en un boliche y le dice que a las mujeres no las dejan demostrar lo que pueden hacer, la respuesta de él es contrastante, prefiere mujeres como su mamá que siempre están en la casa, frente a esto ella afirma que las cosas ya no son así. Este filme trasgrede las representaciones arquetípicas de los miembros de la Fuerza Pública ya que

“Florentino Pérez”, interpretado por el Gordo Benjumea, no corresponde con el ideal atlético y sagaz de la policía, por el contrario, es un sujeto torpe quien tiene que hacer frente a otros policías que se presentan más agresivos y autoritarios.

El cine colombiano del periodo estudiado presenta algunos síntomas de cambio con respecto a la asignación de roles femeninos, así como la presencia de personajes homosexuales en las narraciones. Si bien no hay presencia de las mujeres al interior del brazo armado del Estado, podemos observarlas ocupando posiciones de poder o ejerciendo tareas que no están ligadas a la visión tradicional sobre sus roles en la sociedad.

Por ejemplo, películas como “Colombia Connection”, “Mariposas S.A.” o “María Cano” muestran personajes femeninos con injerencia en el relato, más allá de ser el interés romántico del protagonista. Vemos mujeres que logran movilizar a la población a través de las ideas o que son sujetos políticos activos frente a las decisiones gubernamentales:

Al romper el estereotipo de la mujer sumisa que presentaban los medios de comunicación de la época, sobre todo la televisión, y que había sido replicado igualmente por un cine más costumbrista (el de ficción de los años cuarenta y cincuenta), el cine producido por FOCINE dio cuenta de una serie de cambios en el panorama político nacional, que posibilitó la discusión sobre la violencia en Colombia y permitió la aparición y reconocimiento de la mujer como un personaje determinante para los argumentos de las películas ya sea porque estas tuvieron un referente realista, en el caso de los biopic – Cóncores no entierran todos los días y María Cano– o desde la creación de personajes femeninos liberales, transgresores y agenciados en su condición de personajes protagónicos –Confesión a Laura y Pura sangre–.¹⁵⁷

La presencia de personajes homosexuales se puede ver en los filmes “Mariposas S.A.” y “La Estrategia del Caracol”, y aunque no estamos afirmando que sean las primeras películas nacionales donde aparezcan personajes con esa orientación sexual, si es importante remarcar que en este caso no son personajes

¹⁵⁷ GUITIERREZ, Diana. PIEDRAS, Pablo. La representación de la mujer en la cinematografía colombiana de los años '80: Las transformaciones tras la aparición del discurso sobre la violencia. Tesis de maestría. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y letras. 2016. p, 156. (consultado el 11 de marzo de 2021).

caricaturescos. Esto es un precedente importante, ya que se incluyen estas representaciones dando como resultado una sociedad con diversidad sexual, lo cual no se contemplaba en el cine colombiano previo a FOCINE¹⁵⁸.

Ahora bien, la participación de las mujeres en la Fuerza Pública ha sido escasa. En 1953¹⁵⁹ se creó la policía femenina, sin embargo, sus funciones se relacionaban más con el cuidado y la protección, verbos ligados a los femenino. Las mujeres policías se dedicarían entonces a la protección de ancianos y niños, posteriormente realizaron actividades de vigilancia y control del tránsito. La poca presencia femenina se traduce en la poca visibilidad que han tenido dentro de la cúpula militar o policial. Luz Marina Bustos fue la primera mujer en alcanzar el grado de General y solo fue hasta 1960.

Representaciones más complejas de mujeres al interior de la Fuerza Pública las encontraremos en filmes realizados en el siglo XXI. “San Andresito”, película del año 2012, incluye una mujer policía, con algunas características particulares como el liderazgo y empoderamiento en determinadas situaciones, como dirigir operativos o encarar a sus superiores, pero sin dejar desligarse de ser presentada como el interés romántico y sexual de sus contrapartes masculinas. Por otra parte, no deja de ser relevante que solo uno de los filmes revisados es dirigido por una mujer: “María Cano” de Camila Loboguerrero.

¹⁵⁸ Hay que señalar que el desarrollo de estos personajes no es tan profundo y que su construcción está basada especialmente en roles sexuales.



Ilustración 19: Angulo, A [Fotogramas] San Andresito (2012)

3.2.2. Color de piel

A pesar de que la mayoría de los personajes de los filmes analizados son mestizos es importante señalar que algunos tienen la piel más oscura y esta particularidad funciona para marcar diferencias económicas y sociales entre los personajes. Así, la mayoría de las representaciones que se construyen sobre la Fuerza Pública en este periodo (1978 – 1993) se encuentran ligadas a una concepción jerárquica establecida a partir del color de la piel, los personajes que tienen un color de piel más oscura son soldados y policías, mientras que los actores con la piel más clara son quienes ocupan cargos superiores en la Fuerza Pública o hacen parte de las clases sociales privilegiadas del país.

De acuerdo con Stuar Hall¹⁶⁰, las representaciones de raza responden a oposiciones binarias, donde blancos y negros se dividen entre buenos/malos dando como resultado una sociedad que se comprende bajo el marco de las concepciones de civilización/barbarie, esta problematización sobre lo racial se evidencia en filmes como “Colombia Connection”, “Canaguaro”, “Caín” y “El día de las Mercedes”, en estos relatos podemos establecer diferencias entre los personajes basados en su color de piel.

¹⁶⁰ HALL, S. El espectáculo del otro. En: Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales: Stuar Hall. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores). Ecuador, Perú y Colombia: Envió Editores, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar. Universidad Javeriana, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. 2010. p, 426. Primera edición. ISBN: 978-958-99438-2-3 [Consultado: 11 de Marzo de 2021]. Disponible en http://www.ram-wan.net/restrepo/documentos/sin_garantias.pdf .

Un tratamiento similar lo podemos encontrar en otros actores sociales que son mostrados en pantalla: la guerrilla y los campesinos. En el filme “Canaguaro”, guerrilleros y policías chulavitas tienen un color de piel oscuro en oposición a los dirigentes liberales, en otras palabras, quienes pelean en los llanos orientales del país pertenecen a un grupo racial muy diferente del que está en el poder dirigiendo el destino del conflicto.



Ilustración 20: Kuzmanich, D. [Fotogramas] Canaguaro (1981)

Algo similar ocurre en el filme Colombia Connection, en este, los habitantes de las comunidades marginales de La Marimba son personajes afrodescendientes, mientras que las autoridades y los narcotraficantes que llegan de la ciudad al pueblo son sujetos que tienen la piel blanca o son mestizos.



Ilustración 21: Nieto Roa, G. [Fotogramas] Colombia Connection (1979)

Otra película que también da cuenta de este aspecto es “Caín”, en este relato se puede observar la forma como el color de la piel termina siendo determinante no solo en la Fuerza Pública, sino en los grupos sociales donde transcurren las acciones. Primero, “Abel” es el hermano privilegiado, asiste a la Escuela Militar y hace una carrera como oficial del ejército nacional, en contraste con “Martín”, el otro hermano, que debe prestar el servicio militar obligatorio después de lo cual regresa a seguir trabajando en la hacienda de su padre. Lo anterior deja en evidencia que la mayoría de los directores de las películas analizadas ponen en escena a los personajes de tez blanca ocupando los puestos de poder, sea en la Fuerza Pública o en los cargos administrativos del Estado. Son quienes conforman las familias prestantes y pueden acceder al poder y se presentan como autores intelectuales del conflicto.

Algo muy interesante que muestra el filme se observa cuando “Martín”, en medio del servicio militar conoce a “Pedro Palos”, un joven que luego será guerrillero y que también está siendo adiestrado, así comprendemos que en medio de esa formación obligatoria por la que deben pasar los jóvenes colombianos y que es financiada por el Estado, sirva para que otros grupos armados tengan entrenamiento.



Ilustración 22 Nieto Roa, G [Fotogramas] Caín (1984)

El único personaje afrocolombiano de la Fuerza Pública que aparece en las películas seleccionadas se encuentra en “El Día de las Mercedes”. En otros filmes aparecen, pero son extras o personajes sin diálogos. “Medina”, como se nombra al personaje, es un soldado del ejército Nacional que aparece en una escena corta donde es reconocido como el mejor jugador de fútbol de la tropa, reforzando el estereotipo basado en la relación de los personajes afro con la destreza física. Relacionar el color de piel de “Medina” con la destreza deportiva y la fuerza física es una constante que se le atribuye a los afrodescendientes dentro de esa visión binaria sobre la realidad, una reproducción de la concepción de la civilización/blanca frente a la barbarie/étnica.



Ilustración 23: Kuzmanich, D [Fotogramas] El Día de las Mercedes (1985)

En el cine colombiano más reciente podemos reconocer una mayor inclusión racial en la representación de la Fuerza Pública, por ejemplo, en filmes como “Soñar no cuesta nada” (2006) donde hay un soldado, y en “Todos tus muertos” (2011), donde hay un agente de policía, sin embargo, aunque estos personajes tienen mayor importancia en la narración, se mantiene la constante de mostrarlos como parte de los rangos más bajos de la Fuerza Pública.



Ilustración 24: Triana, R [Fotogramas] Soñar no cuesta nada (2006)



Ilustración 25 Moreno, C. [Fotogramas] Todos tus muertos (2011)

La escasa diversidad racial presente en las cúpulas de la Fuerza Pública que muestran los filmes analizados refleja una situación real. Desde sus inicios, el brazo armado del Estado incorporó soldados afrodescendientes e indígenas, pero estos no lograron ocupar lugares importantes dentro de la institución. Solo a partir del año 1993 se crean centros de instrucción militar especializados para las comunidades indígenas, estos espacios permitieron la incorporación de los primeros 4 nativos a la institución con posibilidades de ascenso en la carrera militar. En el 2005 se replica la iniciativa esta vez dirigida hacia las comunidades afrodescendientes.

Finalmente, solo hasta el año 2000 se nombró al primer General afrodescendiente, Luis Alberto Moore. Algo similar ocurre con los indígenas. En las películas reseñadas, no aparecen miembros de estas comunidades como integrantes con voz de mando dentro de la Fuerza Pública. En general, la autoridad se concibe con un color de piel claro, lo que de alguna forma podemos rastrear como una continuidad en la imagen de nación que ha construido la cinematografía colombiana, como se ha observado desde el cine mudo de los años veinte¹⁶¹.

Por otra parte, hay que tener en cuenta la influencia que pudo ejercer la cinematografía internacional, puesto que muchas veces, las producciones extranjeras sirvieron como arquetipos para la construcción de las historias y los personajes. Los filmes hollywoodenses del periodo estudiado, si bien visibilizan a las comunidades negras, estas siguen siendo representadas como grupos secundarios los cuales están a merced de las acciones que ejecutan los blancos. Un ejemplo de esto lo podemos observar en cine de terror o de acción de esa época. En esos relatos de género, el negro es el primer sacrificado y el personaje blanco termina siendo el salvador.

También es pertinente preguntarse por la formación actoral que existía en nuestro país y si a ella podían acceder las comunidades afrodescendientes o indígenas.

¹⁶¹ LÓPEZ, N. Miradas esquivas a una nación fragmentada: reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad. Alcaldía Mayor de Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo-Cinemateca Distrital. 2006. p, 23.

De igual forma, resulta importante conocer si la creación de FOCINE sirvió para propiciar una mayor inclusión racial dentro de los relatos cinematográficos, pues en el caso de la representación femenina en el cine, hemos visto que durante su existencia se realizaron películas con protagonistas femeninos y que además fue una entidad administrada por mujeres en varias ocasiones.

Es pertinente mencionar que en esta representación planteada en los filmes sobre la Fuerza Pública hemos detectado una escasa presencia de otras razas en los altos mandos del cuerpo armado, lo que también sucede con las autoridades políticas o eclesiásticas, y reflejo no difiere de las producciones realizadas de forma independiente o de las que cuentan con financiamiento por parte del Estado a través de FOCINE.

La cinematografía referenciada presenta a la Fuerza Pública como una extensión que refleja la cultura moralista y conservadora de nuestro país, algo que resulta muy lógico si asumimos que uno de sus roles es mantener el orden a partir del uso de la fuerza, herramienta con la cual mantiene y legitima la estructura social vigente y el aparato estatal. No obstante, las producciones cinematográficas más recientes han intentado modificar esas imágenes canónicas que se han dado entorno a este ente armado, pero no podemos desconocer que nuestra realidad sigue evidenciando que las jerarquías al interior de la policía y ejército Nacional continúan excluyendo a las comunidades.

3.3. EVOLUCIÓN DEL PERSONAJE

La representación de la Fuerza Pública en la pantalla no implica el análisis exclusivo de la fisionomía de los personajes que hacen parte de las instituciones que la componen. El actuar de los personajes dentro de los filmes debería estar enmarcado con el cumplimiento del deber, por lo tanto, resulta necesario prestar atención al comportamiento privado y a su proceder en medio de las situaciones públicas en que intervienen.

3.3.1. Principios y valores

Los relatos cinematográficos permiten que los espectadores puedan acceder al mundo íntimo y a la cotidianidad de los personajes, ese aspecto es particularmente interesante ya que a partir de ahí los directores pueden generar conductas muy expresivas en contextos particulares. En el caso que nos ocupa, pese a que las conductas de los miembros de la Fuerza Pública son descritas de forma simplista en la mayoría de los casos, por lo general, se representan como sujetos activos, con emociones fuertes relacionadas con las estructuras sociales y políticas que defienden.

En estas representaciones se alcanza a apreciar cómo estos sujetos se muestran como hombres con un estilo de vida conservador, católicos y casados, sin embargo, en la mayoría de los casos no tienen pasado ni se problematiza su actuar. Alrededor de este tipo de sujeto conservador se pueden observar características de la representación de la vida íntima y cotidiana de estos personajes y cómo estos expresan su relación con las creencias e ideologías que defienden en su papel de autoridades armadas, por medio de algunas situaciones, símbolos y analogías que los realizadores crean en sus filmes para expresar el carácter religioso de la representación de la Fuerza Pública.

Su relación con la religión católica está ligada a la familia tradicional, a la veneración de símbolos y ritos, por otra parte, su relación con las estructuras políticas, generalmente de corte conservador, está relacionado a la represión y a la violencia, pero también con el consumo de drogas y el apetito sexual.

La Iglesia se presenta como una institución con un fuerte peso político, simbólico y que tiene relaciones cercanas con el grueso de la sociedad, las cuales se estrechan a partir de la relevancia económica o social e influye en la representación de la Fuerza Pública. Los sacerdotes impactan a la comunidad, incitan a la violencia, justifican el cobro de impuestos, pero también sugieren la conformación de alianzas y matrimonios. La religión es un elemento importante en

el Estado. La defensa de la cristiandad se presenta como un factor que agudiza los conflictos y que incentiva el proceder de los uniformados.

Un ejemplo del peso político de la Iglesia se puede ver a lo largo de “Mariposas S.A.” En una escena el teniente Morales le sugiere a una de las representantes del grupo de prostitutas que, para poder trabajar en el pueblo, deben contar con la aprobación del alcalde y así obtener aprobación política, como del sacerdote para tener la bendición social. Para lograr eso tienen que pagar impuestos adicionales y soportar un alza de precios en el mercado consensuado entre el alcalde, el cura, la policía y los comerciantes, y cuando alguno de estos últimos cuestiona la conspiración, se le acusa de pecador. Finalmente, al no efectuar esos pagos, las prostitutas son perseguidas y reprimidas por la Fuerza Pública. Ahí queda clara la doble moral con la que se imparte la ley y también la forma en la que influye el discurso religioso para manipular una situación que requiere un análisis más profundo en el marco del trabajo sexual, la manifestación y los derechos humanos.

La dependencia a la Iglesia por la aprobación social se aprecia diferente en otros filmes y en ocasiones con matices entre los personajes y sus rituales, incluso si no se relacionan directamente con los uniformados. En “El Día de las Mercedes” el sacerdote asiste al partido de fútbol que organiza el alcalde militar, pero en los funerales de los campesinos muertos solo hay velas encendidas y señoras rezando, en “En la Tormenta”, el cura acompaña a los dirigentes conservadores en un automóvil y los obliga a rezar, mientras son escoltados por el ejército. En contraste la gente del pueblo viaja por la misma carretera en una chiva y rezan asustados ante la presencia de grupos armados en el camino. En “Técnicas del duelo” uno de los dos liberales que se enfrentan en un duelo a muerte se une a la cofradía de la Iglesia el mismo día que es posible que muera.

Frente al trabajo sexual hay dos posiciones diferentes, que se expresan desde lugares diferentes, atendiendo a las necesidades del cura rural “En Mariposas S.A.”, mientras que en “La Estrategia del Caracol”, que se desarrolla en la capital del país, el padre llega al punto de dejarse seducir por una trabajadora.

Tanto en “Técnicas del Duelo” como en “La Estrategia del Caracol”, dos películas de Sergio Cabrera, la relación entre la Iglesia y la Fuerza Pública toma un poco de distancia ya que se involucran más con los protagonistas defendiendo sus derechos y no tanto los de la clase política, en la primera película, el cura le da algo de tranquilidad al duelista que espera la muerte, y en la segunda, el padre ayuda a los habitantes de la Pajarera a ejecutar su Estrategia y sostener su dignidad, como expresan al final de la película.

Por su parte, en “Caín”, vemos cómo el cura del pueblo interviene a la hora de aprobar matrimonios y hacer alianzas familiares, la familia tradicional, entendida como la estructura de madre y padre, con roles definidos, e hijos, y que, en este caso, contiene integrantes de la Fuerza Pública, se reproduce en películas como “Colombian Connection”, “Área Maldita” y “Caín”. En “Área Maldita” y “Caín”, podemos apreciar cómo se reproduce la estructura familiar convencional, los hombres trabajan como policías o militares, las mujeres se encargan de los quehaceres del hogar y la crianza de los hijos. En “Caín” a lo anterior se agrega la importancia de los apellidos los cuales tienen peso por la herencia económica y social que conllevan.

En “Colombia Connection”, el protagonista de la historia es un hombre confundido con la independencia e inteligencia de su pareja romántica, “Rosita”, quien desde su punto de vista debería estar en el hogar encargándose de las labores de la casa y no haciendo cosas de hombres, podemos ver en el personaje de “El gordo” un policía de rango medio, este personaje tiene un desarrollo cómico en el cual se involucra en diferentes situaciones mundanas, expresando con más amplitud y mayores matices los rasgos de su personalidad y sus ideas, puesto que así como logra imponerse y cumplir con sus objetivos al final de la película, en su desarrollo es torpe y vulnerable.

En diez películas de las doce seleccionadas¹⁶², la Fuerza Pública está compuesta por hombres con una forma de proceder cuestionable. Estos sujetos, soldados, agentes de policías y oficiales rompen continuamente los principios morales a los cuales están adscritos por ser católicos. Hay escenas donde se muestran consumiendo drogas alucinógenas, alcoholizados o relacionándose con prostitutas, mientras se encuentran en servicio y visten sus ropas oficiales, esto es interesante ya que son presentados como personas que se encuentran por encima de la ley, por ejemplo, el comandante “Quiñonez” de la película “Mariposas S.A.” aparece en un par de escenas esnifando la pólvora que extrae de las balas de su pistola y bebiendo, mientras acusa de inmorales y comunistas a las prostitutas.

Entre los roles definidos y la estrecha relación con el “deber ser” moral e institucional que tienen los uniformados, se presentan situaciones particulares que se contradicen con aquellos discursos públicos, es por eso, que en situaciones mundanas se puede ver a los uniformados realizando otro tipo de actividades. El consumo de alcohol de los uniformados es frecuente, en “Colombia Connection” (1978), “Área Maldita” (1980), “Canaguaro” (1981), “El día de las Mercedes” (1985), “Mariposas S.A.” (1986), “El Embajador de la India” (1986) y “Técnicas del duelo” (1988), hay múltiples escenas donde podemos apreciar cómo se alcoholizan, en algunos casos dentro de instalaciones oficiales mientras apuestan al hombre que va a sobrevivir en un duelo a muerte, en cantinas con prostitutas o en situaciones formales como cocteles. En “Canaguaro”, hay una escena donde un sargento bebe con los hombres bajo su mando acompañados por prostitutas mientras canta el tango “Ahora no me conocés” de Angel D’Agostino. El gusto por la compañía de prostitutas es algo que también se reproduce en el filme “Mariposas S.A.”

Los miembros de la Fuerza Pública son presentados como hombres con un gran apetito sexual, el cual es casi incontrolable, aspecto que sumado al poder que ostentan en pueblos olvidados por el Estado, los convierte en un problema para la

¹⁶² En la Tormenta, Canaguaro, Caín, Pisingaña, El día de las Mercedes, Mariposas S.A., El Embajador de la India, Técnicas del Duelo, María Cano y La Estrategia del Caracol.

población civil, sobre todo para las mujeres pues para saciar esos impulsos no se privan de utilizar la fuerza como se aprecia en los filmes “Canaguaro” y “Pisingaña”. En otras escenas se puede apreciar la normalidad con la que los miembros de la policía o el ejército torturan y asesinan, dando a entender que estas acciones son parte de su quehacer.

Así, estos sujetos interponen sus caprichos frente a las necesidades de la sociedad civil, sin pensar en la legislación vigente, que en muchas ocasiones permite la persecución y las agresiones que incitan a la violencia. Esto no solo se percibe con lo mencionado en el párrafo anterior, sino que lo podemos ver en una escena de la película “El día de las Mercedes”, en ella el teniente ordena detener a las personas que organizan un partido de fútbol sin haber cometido un delito, pone impuestos por beber en la cantina o dictamina toques de queda a partir de su simple intuición.

Además de la representación de estas situaciones, los directores construyen analogías alrededor de la violencia que expresan el carácter religioso, o la influencia de las estructuras religiosas, en la violencia nacional. En “Canaguaro” se observa cómo se establecen vínculos entre los policías chulavitas y la Iglesia católica. Durante una escena los guerrilleros pasan mientras se ofrece una misa a las afueras de la parroquia, en ese momento feligreses les pasan panfletos llamando a la paz. El cura sin salir de la ceremonia les pide que se aparten de las armas y regresen a la fe. El director con planos cerrados muestra las caras de los guerrilleros leyendo el papel, el sacerdote empieza cantar una canción sobre amor y paz, la voz en off de “Canaguaro” advierte que el “curita” casi los convence. La Iglesia, cómplice o no, colabora con los intereses oficialistas, que por lo general agudizaron el conflicto.

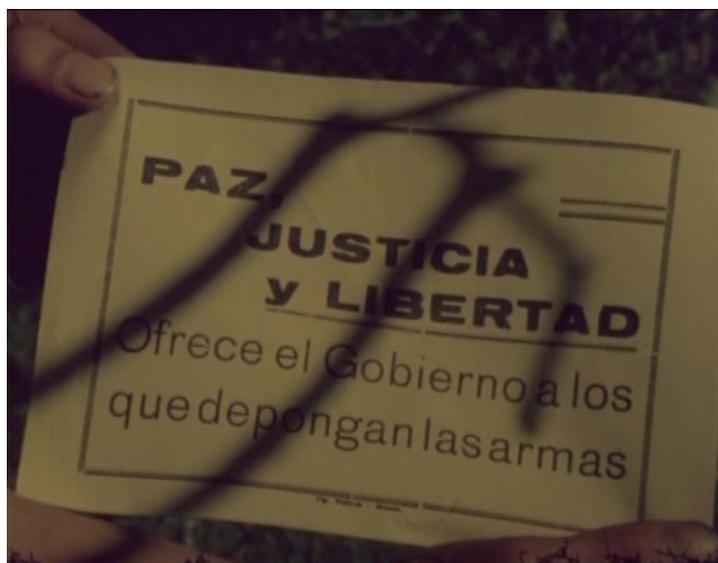


Ilustración 26 Kuzmanich, D [Fotograma] Canaguaro (1981)

Llama la atención que el único plano donde se ve el panfleto esté atravesado por una sombra en forma de tridente que altera la visión de este, y más adelante quienes creen en la paz serán traicionados y asesinados desarmados. Además de lo descrito, en el mismo filme, hay escenas donde simbología religiosa aparece en medio de las atrocidades cometidas por los policías chulavitas, como cantar a la Virgen María acallando los alaridos de los campesinos que salen en medio del pueblo en llamas, o robar los cuadros y los crucifijos que guardan los lugareños en sus casas antes de violar y asesinar.

Por su parte, “Caín” es un filme que se basa en el relato bíblico donde dos hermanos se pelean por envidia, Caín y Abel son hermanos con características diferentes, en la historia relatada en Génesis de la Biblia, se menciona que Abel pastoreaba ovejas y su hermano, Caín, se dedicaba a la agricultura. En determinado momento deben darle una ofrenda a Dios, entonces Caín la hace con frutas y verduras mientras que Abel sacrificó algunas de sus ovejas, cosa que agrada más a Dios, suscitando la envidia y los celos de Caín, que luego enloquece y asesina a Abel. En la película, “Martín”, que sería el equivalente a Caín, se presenta como un campesino, domador de caballos, sin educación formal, luego se vuelve guerrillero, por otro lado, “Abel”, se muestra como un sujeto educado, trabaja en las instituciones del Estado, y además cuenta con la aprobación y cobijo

de su padre “Don Polo”, que no reconoce a “Martín” públicamente como su hijo. Más adelante llega “Margarita” a hospedarse en la hacienda de “Don Polo” entonces los dos hermanos se enamoran de ella y “Martín” asesina a “Abel”.

En “Área Maldita”, filme con tintes fantásticos donde se ponen en pantalla hechos sobrenaturales, los cuales se enmarcan en medio de una trama que involucra una maldición que toma presencialidad en forma de una serpiente venenosa que habita un terreno lleno de cultivos de marihuana que son propiedad de unos narcotraficantes. El cura del pueblo advierte que esta maldición solo llegará a su fin cuando un alma inocente termine con la serpiente. Esa liberación será llevada a cabo por un bebé, hijo del policía secreto encargado de resolver el caso. El filme finalmente tiene un mensaje aleccionador sobre el consumo de marihuana y en el mismo la Fuerza Pública cumple su función al detener este flagelo.

De modo que, la influencia de la religión católica y las estructuras políticas tradicionales son factores necesarios para comprender la representación de la Fuerza Pública, que dado su carácter represivo de su proceder, se observan como profundas contradicciones con los principios morales que defienden, ya que sus abusos de fuerza se interponen a la seguridad de la población.

3.3.2 Deberes institucionales

Las labores institucionales de la Fuerza Pública se muestran en pantalla y es a partir de esas puestas en escena que podemos analizar la forma como se presentan y los aspectos que se acentúan esas acciones. Esto permite revisar los procedimientos adelantados en cada filme por parte de los uniformados y detallar la exactitud con la que se construyen esas imágenes, así mismo, reconocer si existen lineamientos que atiendan al “deber ser” institucional.

Un aspecto que llama la atención es que estas representaciones están ligadas a la misma representación del Estado, el cual a su vez financiaba y autorizaba la realización de la mayoría de las películas que se incluyen en esta investigación.

Se busca comprender hasta qué punto el mismo Estado permitió la visibilización de situaciones y personajes que dejaban una mala imagen de la Fuerza Pública.

En “Colombian Connection” y “Área Maldita”, los protagonistas generan empatía con el espectador, son representantes de la autoridad, cumplen con sus obligaciones, acaban con la delincuencia, el narcotráfico y reestablecen el orden social pero estas narraciones están construidas en clave de género lo que provoca que el relato se encuentre codificado con las convenciones estéticas y narrativas de la comedia y el terror.

Estas historias se realizaron antes de la creación de FOCINE y fueron filmes contruidos para el entretenimiento del público, pese a esto, incluían el tema del narcotráfico en el relato. En medio de las situaciones cómicas o terroríficas van apareciendo las críticas al consumo de psicoactivos, la problemática que enmarca el comercio de ese tipo de sustancias y la forma como se afectan las regiones donde se produce.

En los años que se exhiben estas películas (1979 y 1980) en la Costa Caribe colombiana se gestaba la bonanza marimbera (1975–1985) fue cercada con la política intervencionista y la guerra contra las drogas promulgada por los Estados Unidos, iniciada en el gobierno de Richard Nixon a inicios de los setenta, y continuada por el presidente Ronald Reagan, con estas se enfatizó que la producción de drogas en los países latinoamericanos se consideraba un problema de seguridad para los Estados Unidos.¹⁶³ El narcotráfico entendido como un problema internacional es el tema central de “Colombia Connection”, ahí vemos la cooperación gubernamental para enfrentar la problemática lo que se traduce en la relación entre el espía estadounidense y un policía colombiano quienes deben acabar con una banda de traficantes que tiene azotada una región denominada “La Marimba”.

¹⁶³ Rosen, J. D. y Zepeda Martínez, R. (2016). La Guerra contra las Drogas y la Cooperación internacional: el caso de Colombia. Revista CS, no. 18, pp. 63-84. Cali, Colombia: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Icesi.

Señor embajador, comprendemos muy bien el problema, y nuestros países han hecho todo lo posible para impedir ese tráfico maléfico de droga, pero si ustedes que son el país más poderoso, no han podido impedir que aviones norteamericanos vengan a nuestros países a transportar la droga, mucho menos podemos hacer nosotros con nuestra economía tan pobre.¹⁶⁴

Mientras que en “Colombia Connection” se plantea la colaboración internacional para combatir el narcotráfico, en “Área Maldita” vemos un relato fantástico que relaciona la marihuana, una maldición ancestral y una serpiente venenosa. Esta mirada esotérica al problema tiene tintes moralista además de hacer referencia a la destrucción social presentada con el asesinato del sacerdote a manos de los narcotraficantes.

Estas dos películas introducen un nuevo problema que debe enfrentar la Fuerza Pública y el cual se arraiga en las regiones donde es notoria la ausencia del Estado y por lo tanto más difícil el control de las bandas criminales. El brazo armado del Estado aparece en ese contexto imponiéndose sobre los delincuentes, quienes han sometido a los pobladores indefensos, por lo cual, las dos películas se plantean como dos relatos favorables respecto a la imagen de la Fuerza Pública.

Es importante mencionar que para la realización de “Área Maldita” durante su rodaje se contó con colaboración de la policía. Además, el director, Jairo Pinilla, acudió a FOCINE, que se encontraba en una etapa preliminar, pero al no contar con el capital para sustentar la deuda tuvo que producirla de forma independiente¹⁶⁵. Por otra parte, esto nos permite argumentar que el hecho de dejar bien parada a las instituciones estatales no era garantía para obtener el visto bueno para obtener la financiación del gobierno porque las escenas de violencia explícitas pudieron generar inconformidad en las autoridades como sucedió años más tarde con otras películas.

¹⁶⁴ NIETO, Gustavo. Colombian Connection [Largometraje] (1978).

¹⁶⁵ Cuadernos de cine colombiano: Jairo Pinilla. Bogotá: Cinemateca distrital. Diciembre, 1982. Nro 8.

En otras películas, la representación de la Fuerza Pública se configura como parte de un Estado disfuncional y esto se traduce en la construcción de personajes secundarios e incidentales que se convierten en obstáculos para los protagonistas. Con ese panorama queda claro que los uniformados solo están para proteger a los políticos, empresarios y terratenientes. Hacen cumplir las políticas de Estado con actitudes represivas y ayudan a forjar una sociedad colombiana determinada por las clases sociales. “María Cano”, “Técnicas del duelo”, “En la Tormenta”, “Caín”, “El Embajador de la india”, y “La Estrategia del Caracol” muestran como la Fuerza Pública protege a las clases dominantes, las cuales varían de acuerdo a la época del relato. También queda claro que la intervención de la Fuerza Pública no siempre es legítima puesto que su accionar va en contra de los intereses de los protagonistas, mostrando en muchos casos la participación en política.

Las historias de los filmes “Técnicas del duelo” y “En la tormenta” se acercan a la violencia bipartidista de medio siglo, lo que permite que los directores presenten cómo fue el accionar de estos en ese contexto convulsionado. A partir de esos relatos se establece que tanto policías como militares aparecen confabulados con los dirigentes conservadores para aniquilar las ideas liberales, pasando por encima de la normatividad, que exigía que la Fuerza Pública se fuera apolítica.¹⁶⁶ Así, el “deber ser” de la Fuerza Pública se pone en escena completamente deteriorado por las relaciones de poder y el clientelismo que existe al interior de esas instituciones, incapaces de brindar seguridad a la población en general.

En el primer caso, la Fuerza Pública presencia un duelo a muerte entre dos liberales, su intervención consiste en despejar la plaza de los curiosos, tomar trago y apostar entre ellos, esperando la muerte de ambos para así disminuir a los integrantes de la oposición, además la negligencia, las malas decisiones y la obediencia incuestionable al alcalde son parte de su representación.

¹⁶⁶ GMH. ¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Bogotá: Imprenta Nacional, 2013. p, 112.

Los militares de “En la tormenta”, con algo de autonomía, protegen a los dirigentes conservadores pero dejan a la gente de la chiva a merced de los bandoleros, en un acto servil y contradictorio con sus funciones, ya que después de quitarle un revolver al único sujeto que va armado en la chiva, le dicen que para defenderlo está la Fuerza Pública, sin embargo, eso no sucede y los militares se van escoltando al automóvil con los conservadores y luego la chiva se encuentra con unos bandoleros asesinan a todos los conservadores que se transportaban allí.

Las dos películas se sitúan entre los años cuarenta y cincuenta, generando un relato sobre la Fuerza Pública, que no es parcial ni apolítica como debía ser, sino que acompaña a determinado sector político, representando una de varias dificultades que la sociedad colombiana debe superar en un contexto de guerra e injusticia social. Implementando sus funciones e imponiendo su autoridad con el señalamiento del Estado de sitio, la turbación del orden público, las requisas, escolta y vigilancia, de manera parcializada defendiendo los intereses del partido conservador, pero cumplimiento constitucionalmente con sus labores.

Estas películas buscan reflejar el estrecho vínculo que hubo en la época entre dirigentes conservadores, la Fuerza Pública, desde dos formas de narrar distintas, el humor y el drama social, con diferentes propuestas estéticas. Hay que tener en cuenta que “Técnicas del duelo”, fue realizada por ICAIC y Fotogramas, de Cuba, y FOCINE, y “En la Tormenta”, por su parte, fue producida por CONACITE DOS, de México, y fue censurada en Colombia. Los dos largometrajes son muy críticos desde los diálogos, pero “En la Tormenta”, enfatiza en las escenas de violencia impartidas por conservadores y liberales, con complicidad y negligencia por parte de la Fuerza Pública.

La complicidad en la que opera la Fuerza Pública con las autoridades civiles es una tendencia a lo largo de la investigación, y se ha visto que esto es un reflejo de lo que sucede en la realidad nacional, vale la pena preguntarse por qué la doctrina militar está muy ligada a las necesidades partidistas y económicas de la elite tradicional, especialmente, al momento de señalar de subversivo cualquier intento de oposición.

Términos como “oposición”, “subversión” o “bandoleros” son usados en las películas para justificar las acciones de los uniformados. En “Caín” y “María Cano”, la Fuerza Pública actúa en complicidad con autoridades civiles, como políticos, terratenientes y empresarios estadounidenses, frente a campesinos y personajes sin poder político. El factor económico empieza a mostrarse importante a la hora de establecer relaciones con los uniformados. Con recursos cinematográficos complementarios a los diálogos, como el fuera de campo y las transiciones con fundido a negro, se sustituyen escenas de violencia, donde los uniformados protegen a las autoridades y reprimen la gente del común injustamente.

Estas películas se ubican temporalmente distantes, desde los años veinte en “María Cano” y a los años cincuenta y sesenta, en “Caín”. “María Cano” se desarrolla en una época en que el sindicalismo tiende a aparecer y crecer en el país frente a algunas iniciativas de industrialización, que eran insostenibles frente a la desigualdad social y la decadencia del gobierno conservador que se mantenía desde 1886, entonces, frente a los reclamos de los sindicatos, la Fuerza Pública busca criminalizar y silenciar a los manifestantes, que se enfrentan a un ministro y a una multinacional.

“Caín” se desarrolla en un periodo de tiempo que comprende tanto la Violencia como el conflicto armado, se ve cómo los movimientos sociales han recurrido a las armas como alternativa para hacer frente a la injusticia social y la pobreza, de la que gobernantes, empresarios y terratenientes, no ofrecen soluciones diplomáticas, sino que usan a la Fuerza Pública para combatirlos como un fenómeno de bandolerismo y delincuencia común.

Tanto en “María Cano” como en “Caín”, a pesar de disponer del aparato estatal como una manera de neutralizar a los manifestantes y tener un tratamiento militar con la subversión, este se utiliza dependiendo de un factor económico muy importante, ya que tanto las multinacionales extranjeras como la influencia de un terrateniente y senador, son esenciales a la hora de comprender la participación de la Fuerza Pública y darle una justificación a su proceder en las películas.

En “María Cano”, la Fuerza Pública participa represivamente, los uniformados atacan directamente a la población, y sus acciones solo se justifican por relaciones con políticos y empresas estadounidenses, el papel de los uniformados se deslegitima en la adaptación histórica de los hechos, pero cabe señalar que no llegan a escenas demasiado violentas, se utiliza el fuera de campo y las transiciones para las golpizas y los asesinatos. Se observan persiguiendo líderes sindicales en los pueblos, en una ocasión un gobernador ordena sacarlos de su territorio, también hay intimidaciones e insultos a la gente, y en una representación de la masacre de las bananeras donde los uniformados golpean, disparan y recogen los cuerpos de los manifestantes.

Observando las normativas de la época, la Fuerza Pública, atiende a unas políticas de Estado que se consolidaron con el decreto de Alta policía de 1927 o la Ley Heroica de 1928, que llegaron a permitir el uso de armas contra malhechores, los cuales eran entendidos como cualquier persona que alterara el orden público, se prohibía hacer reuniones de más de tres personas y tener ideas subversivas. Esto es evidente en la película, pues María Cano era abiertamente socialista, crítica del gobierno y los empresarios, y buscaba mejores condiciones laborales, salud y educación:

En esta situación, el gobierno trató de responder a la agitación obrera y de izquierda utilizando fórmulas represivas. Haciendo uso del llamado decreto de Alta policía, aprobado en abril de 1927 hizo detener a casi todos los delegados a la Convención Nacional del PSR que tuvo lugar en septiembre de ese año; los partidarios de este grupo eran hostilizados y apresados con frecuencia por las autoridades.¹⁶⁷

El papel de los militares en la Masacre de las Bananeras, ligado a la protección de la United Fruit Company, no se nombra en la película, pero aparece ligada a un sujeto llamado “Mr Jackson”, que aparece del lado de un militar, el mismo que dice a los trabajadores y a “María Cano” que “aquí la gente comía mierda antes de que

¹⁶⁷ MELO, Jorge Orlando. La ley heroica de 1928: A propósito del estatuto de seguridad de 1928. [En línea] Colombia es un tema, Jorge Orlando Melo. Bogotá. [Consultado: 16 de marzo de 2021]. Disponible en: <http://www.jorgeorlandomelo.com/leyheroica.htm>

llegaran los americanos”¹⁶⁸ y es el que ordena en un primer momento la dispersión de los manifestantes de la zona bananera.



Ilustración 27: Loboguerrero, M [Fotogramas] María Cano (1990)

En “Caín” hay un componente militar que va unido a las relaciones que se sostienen entre terratenientes y dirigentes políticos. Las jerarquías, las órdenes y la obediencia aparecen intervenidas por las demostraciones de su poder político y económico, antes que demostrar las razones legítimas de su proceder. Por lo tanto, la Fuerza Pública es una herramienta que usa la fuerza y la violencia para neutralizar a los enemigos de “Don Polo”, es decir a la guerrilla, la cual les supera varias veces y tiene maneras de neutralizar al ejército y la policía, como atacar de sorpresa y en la noche, o tener rehenes.¹⁶⁹

Esta película está relacionada con la vigencia de una cultura de gamonales, que se extendió desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX, donde personajes del campesinado emergieron como nuevos grupos de comerciantes, además se consolidaron social y políticamente dentro de la población y se hicieron parte de

¹⁶⁸ LOBOGUERRERO, C. María Cano [Largometraje] (1990).

¹⁶⁹ Hay que señalar que esta película es de 1984 y está basada en un libro escrito en 1962, y que en el marco del conflicto armado, la toma de rehenes ha sido una práctica agregada a la guerrilla desde los años setenta y la toma de pueblos desde 1965. Centro Nacional de Memoria Histórica. Una sociedad secuestrada. Bogotá: Imprenta Nacional, 2013; Centro Nacional de Memoria Histórica (2016), Tomas y ataques guerrilleros (1965 - 2013), CNMH – IEPRI, Bogotá.

una nueva élite política que en muchas ocasiones se apersonaban de lo público.¹⁷⁰ Así pasa con Don Polo, que es un referente político y social en su comunidad, desde su percepción paternalista de la política, utiliza las instituciones del Estado para suplir sus necesidades y exhibe sus relaciones personales con ministros y el presidente para amedrentar a los funcionarios del ejército y que le atiendan sus problemas con urgencia.

Esto en contraposición de los fenómenos de pobreza e ilegalidad en el que está sumergido el retrato de país que busca ser esta película, teniendo a Don Polo como uno de aquellos usurpadores y aprovechadores del desalojo de tierras durante la violencia bipartidista, buscando reflejar la situación que vivieron muchos campesinos.

La Violencia sacudió las estructuras de la propiedad agraria y transformó la vocación predominantemente rural de Colombia en el siglo XX (...) Las tierras cambiaron de manos, algunas veces pasaron a ser de un terrateniente de la zona o de un campesino del bando contrario. A partir de estos fenómenos surgieron nuevas capas de comerciantes, ganaderos, algodóneros y cafeteros, entre otros, conocidos como “aprovechadores” que se consolidaron como una clase comerciante-terratiente gracias a los negocios turbios que se dieron durante la violencia bipartidista.¹⁷¹

En ese contexto se representa a la Fuerza Pública como una oposición a la guerrilla, marcando diferencias de clase entre ricos y pobres, justificando la toma de las armas, por la pobreza y necesidad de buscar sustento, y por honor o privilegio. También por ideología ya que hay un personaje en la guerrilla que aparece como un comunista idealizado, sin embargo, es muy superficial y es especialmente una parodia de su fanatismo, al final muere.

La Fuerza Pública se representa como parte de los privilegios que tiene “Abel” sobre “Martín”, él va a la Escuela Militar después tiene puestos de Capitán y Teniente, mientras que “Martín” debe prestar servicio y volver a la hacienda a

¹⁷⁰ Ibarra, Hernán. Gamonalismo y dominación en los Andes. Iconos. Revista de Ciencias Sociales. 2002; (14):137-147. [Fecha de Consulta 17 de Marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=509/50901413>

¹⁷¹ Centro Nacional de Memoria Histórica. Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia, Bogotá, CNMH - UARIV, 2015. p, 43.

trabajar, por lo tanto, se puede entender esta representación en torno a la formación militar, dentro de unos privilegios sociales, que están estrechamente ligados a las élites políticas, sin la autonomía que requiere el organismo de control sobre la fuerza y la violencia. Esta situación refleja la realidad de la política militar de ese momento que se sostenía bajo la Doctrina Lleras, que se ha mencionado antes, donde las fuerzas armadas se separan de las deliberaciones políticas y se convierten en un instrumento de los gobernantes de turno.

Este tipo de políticas sustentan el comportamiento de la Fuerza Pública en estas películas, quienes obedecen ciegamente a las órdenes de los políticos, sin tener en cuenta que los intereses de estos últimos han sido personales. Por ejemplo, en “El Embajador de la India”, inspirado en un suceso de 1962, parodia el proceso legal de la captura y condena del personaje que acusa al falso Embajador. El alcalde junto al juez decide el castigo, libertad condicional, pero con la prohibición de acercarse al Embajador. Sumado a eso los policías le dan una golpiza. Ante esa situación el delator debe buscar las pruebas por su cuenta para revelar la identidad real de Jaime Flórez, quien luego confiesa por la presión de la policía y los políticos.

Esta es una comedia coproducida por Interimagen, CineTV y FOCINE, en ella la policía desarrolla un papel irregular de sus funciones, pero no se muestra ya que cuando entran a ajusticiar al acusador del fraude, que además está borracho, lo hacen por fuera de campo y nos enteramos que le han dado una paliza por los morados que tiene en el rostro en una escena posterior.

Por eso se puede decir que en momentos de abuso de la fuerza o escenas que deberían ser explícitamente violentas, hay elipsis de contenido¹⁷², que técnicamente se reflejan en transiciones y acciones que suceden en fuera de campo, en “María Cano”, cuando ocurre la matanza de la Ciénaga de Magdalena, por un corto momento vemos al ejército llegar a disolver una manifestación, luego

¹⁷² Son saltos en el relato usados para omitir contenido explícito, como escenas de sexo o violencia.

se escuchan tiros y pasamos a un fundido a negro, plano seguido hay unos militares recogiendo los cuerpos de la gente o en “Caín”, cuando “Don Polo” va donde una campesina y abusa de ella.

También hay que tener en cuenta que sus historias desarrollan historias de romance que se alimentan de su contexto social y político, por ejemplo, la relación bíblica entre “Martín” y “Abel” (Caín y Abel) y su amante, la de “María Cano” e “Ignacio Torres Giraldo” y las aventuras que pretende tener “El Embajador de la India” con las muchachas del pueblo y la promoción de fachadas de edificaciones y sitios turísticos como Neiva y San Agustín, Huila.

A lo largo de la investigación hemos visto cómo el cine ha representado el cambio de la sociedad colombiana y sus estructuras políticas en el paso del campo a las ciudades, vistas en un principio como el lugar donde está el orden y el progreso frente al caos que se vive en el campo, sin embargo, en La Estrategia del Caracol se observa que ese discurso ha evolucionado ante los evidentes problemas de desigualdad que se vive en las ciudades. Así mismo, ha cambiado el papel de la Fuerza Pública, ya que la policía empieza a tener mayor relevancia frente al ejército y quien esté acusado tiene garantías jurídicas, hay mayor intermediación de los jueces, caso contrario donde políticos y militares daban órdenes.

Se observa cómo la Fuerza Pública tiende a estrechar sus vínculos con las élites civiles, pero estas ahora tienen un carácter económico más fuerte, es decir que su poder adquisitivo les dará influencia política y no tanto su nombre y apellido o afiliación política. Además, con un sistema jurídico que les permite avanzar sobre la gente del común, a pesar de la importancia política del “Juez Díaz”.

Sin embargo, no se alude de manera pragmática a la labor de la policía, ya que de su ataque a los habitantes de la pajarera resulta un niño muerto, se los ve persiguiendo e intimidando a los civiles. Estas acciones deslegitiman su papel a pesar de que sus actos estén justificados por la presencia del juez, ya que él está siendo presionado por el “Doctor Holguín”.

Esta película expresa algunas diferencias sociales y económicas para la gente de ese tránsito del campo a las ciudades, por un lado, los habitantes de “La Pajarera”, la mayoría desplazados de la violencia, llegaron a las ciudades y se acomodaron como pudieron, y por el otro, está el “Doctor Holguín” con suficientes comodidades, servicios seguridad privada, abogados, jueces, Fuerza Pública, propiedades y artículos de tecnología de punta.

En ese contexto se presentan confrontaciones entre la Fuerza Pública y los habitantes de “La Pajarera”, quienes desplazados ahora internamente, deben ir a ocupar zonas deshabitadas al margen de la ciudad. Esta película sirve como un ejemplo de la migración forzada del campo a las ciudades y la migración interna de poblaciones del centro hacia zonas marginales. Donde la policía se ofrece como una solución armada frente a un fenómeno social que afectó a Colombia durante la segunda mitad del siglo XX,¹⁷³ y que colabora con las clases sociales privilegiadas, deslegitimando su papel frente a personajes pobres y faltos de oportunidades.

En “Canaguaro”, “Pisingaña”, “El día de las Mercedes” y “Mariposas S.A.” se representan las actitudes más violentas de la Fuerza Pública, son los antagonistas principales de las películas, y generalmente tienen como objetivo buscar subversivos y el reestablecer el orden, sin embargo, en ese proceso abusan física, psicológica y sexualmente a la población campesina, generando problemas más graves que los que dicen enfrentar, como el desplazamiento de tierras, protestas y respuestas armadas por parte de las comunidades. Estos personajes tienen actitudes autoritarias, tienen poder político y militar, están muy asociados al sistema judicial, y se desarrollan en contextos regionales donde la figura del Estado es difusa y sus funciones son poco claras.

¹⁷³ RUIZ R. El desplazamiento forzado en Colombia: una revisión histórica y demográfica. Estudios demográficos urbanos [online]. 2011, vol.26, n.1 [Fecha de consulta: 28 de marzo de 2021] p, 141-177. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0186-72102011000100141&lng=es&nrm=iso

De ese modo los personajes de la Fuerza Pública pierden legitimidad frente al espectador, que nota cómo desde la autonomía militar en zonas alejadas permite que los campesinos estén expuestos a constantes maltratos, que, no obstante, son producto de la presión que ejercen algunos sectores políticos y económicos que tienen autoridad sobre la Fuerza Pública, que atiende a un discurso de antisubversivo, para resolver problemas en torno a la propiedad de la tierra y la permanencia en ella.

Es decir, así como en “Canaguaro” los chulavitas buscan que sus contrarios políticos (Cachiporros) vendan sus propiedades a los grandes terratenientes, en “Pisingaña” y en “El día de Las Mercedes” buscan subversivos, pero hostigan a la gente para que abandone el territorio, y en “Mariposas S.A.”, apenas la situación de orden público se sale de control, el comandante del ejército empieza a señalar de comunistas a todos los manifestantes (prostitutas, músicos y prensa alternativa), porque estos en un principio se negaban a pagar impuestos por trabajar en ese territorio y empiezan a manifestarse para poder trabajar en paz.

Estas películas representan a la Fuerza Pública en una faceta mucho más cruel, especialmente con los campesinos, y los llena de argumentos para agudizar la guerra, consiguiendo el efecto contrario al que se busca que es neutralizar y acabar con la violencia.

Ese comportamiento es una constante en la historia de Colombia de la segunda mitad del siglo XX, se ha mencionado cómo grupos económicos y políticos usaron a la Fuerza Pública para desplazar campesinos de sus tierras y aprovechar el vacío de propiedad para autodenominarse como los dueños, también que la violencia entre grupos políticos dejaba víctimas inocentes, y que en medio de los conflictos, se ha documentado cómo la Fuerza Pública, utilizó instrumentos de tortura, violencia física, psicológica y sexual, para manipular a la población:

La confrontación política bipartidista se radicalizó y se degradó a tal punto que las agrupaciones armadas cometieron masacres, actos violentos con sevicia, crímenes sexuales, despojo de bienes y otros hechos violentos con los cuales “castigaban” al adversario. Rituales macabros, como el descuartizamiento de hombres vivos, las exhibiciones de cabezas cortadas y la dispersión de partes

de cuerpos por los caminos rurales, que aún perviven en la memoria de la población colombiana.¹⁷⁴

En este grupo de películas, llama la atención, la actitud brutal con la que actúa la Fuerza Pública, por lo que es interesante observar cuáles fueron las condiciones en torno a la subordinación que tenía con los poderes civiles. Dos momentos particulares en materia de seguridad nacional, enmarcaron a la oposición política en el control del orden público y son importantes en el desarrollo de las películas. Primero, la prohibición del comunismo durante el gobierno de Rojas Pinilla y segundo, el Estatuto de Seguridad del gobierno de Turbay Ayala (1978 – 1982), ya que discriminaron sectores sociales en por hacer oposición al gobierno, en el marco de protestas en las ciudades e incursiones de las guerrillas en los pueblos y su posterior traslado a la zona urbana.

El Estatuto de Seguridad Nacional aumentó las penas por los delitos de secuestro, extorsión y ataque armado; permitió que tribunales militares juzgaran a civiles, y extendió la categoría de “subversión” a la propaganda agitadora, la incitación a la revuelta y la desobediencia a las autoridades.¹⁷⁵

En ese orden de ideas, el proceder de la Fuerza Pública tuvo libertades amplias cuando se trataba de controlar el orden público y enfrentar al enemigo interno, como sucede en “Pisingaña” y “El día de las Mercedes” o la subversión comunista en “Canaguaro” y “Mariposas”, por lo cual, su actuación está justificada por las políticas de seguridad implementadas por los gobiernos nacionales durante la segunda mitad del siglo XX, llevando la imagen de los uniformados a niveles profundos de degradación y justificando las acciones que los civiles puedan cometer contra ellos, por actuar deliberadamente y acomodar la ley a su gusto.

Estas películas han estado ligadas a FOCINE, sin embargo, todas tuvieron dificultades durante cualquier etapa de producción. “Canaguaro” fue retirada de las salas, a “Pisingaña” le dificultaron la presentación en algunas salas de cine, y “El día de las Mercedes” y “Mariposas S.A.”, tardaron muchos años para que un público general pudiera verlas.

¹⁷⁴ GMH. ¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Bogotá: Imprenta Nacional, 2013. p, 112.

¹⁷⁵ GMH. p, 133.

Las escenas explícitas de sexo y violencia, marcan una distancia clave con las posibilidades y el flujo con el que una película sale a la luz pública, en estas películas, la Fuerza Pública ataca civiles, masacra, tortura, viola mujeres, cobra impuestos e imparte penas injustificadamente, materializando el horror de los conflictos nacionales en las imágenes, FOCINE, como agencia oficial, no compartía con estas películas, ni con “En la Tormenta”, su visión de la historia de Colombia y las alejaba del público nacional. Además, a través de esta representación brutal de la Fuerza Pública, aparecen técnicas cinematográficas innovadoras para la época dentro del cine colombiano, por ejemplo, el plano subjetivo para ilustrar la locura con la que actúan los militares en “Pisingaña”.

Por lo tanto, la relación entre la representación de la Fuerza Pública y el contenido explícito de sexo y violencia fue un factor importante para permitir su distribución. En las películas “Colombia Connection” y “Área Maldita” las cuales no fueron producidas por FOCINE, el quehacer de los miembros de la Fuerza Pública se presenta de forma positiva en el marco de la guerra contra las drogas de los años setenta y ochenta. En contraste, filmes como “Caín”, “El embajador de la India”, “Técnicas del Duelo”, “María Cano” y “La Estrategia del Caracol”, son producciones que cuestionan el proceder de las autoridades, sin embargo, las escenas donde se explicitaban esas situaciones, suceden fuera de cuadro o se referencian a través de los diálogos de los personajes. Este grupo de filmes fueron financiados por FOCINE, lo que deja en evidencia que el tamiz para decidir la inversión monetaria en los proyectos no estaba atravesado por la forma negativa como se mostraban los personajes que hacían parte del brazo armado del Estado.

Pero existen unos filmes que fueron estigmatizados por FOCINE y tuvieron dificultades para llegar a la exhibición en salas, uno de los factores para censurar estas películas podía ser la crítica al mal proceder de los uniformados y las escenas de violencia explícita que tienen los filmes, tal como sucede en “En La Tormenta” “Canaguaro”, “El día de las Mercedes”, “Pisingaña” y “Mariposas S.A.”

En los filmes vistos los uniformados tienen varios objetivos, el restablecimiento del orden público, la liberación de los ciudadanos que han sido secuestrados, la

eliminación de la subversión, encarcelamiento de los delincuentes, apoyar los procedimientos legales como el desalojo de los invasores de las propiedades privadas y enfrentar el problema del narcotráfico, estas problemáticas que enfrentan los uniformados en las películas seleccionadas son extraídas de la realidad colombiana a lo largo del siglo XX aunque los filmes no sean una recreación de un momento histórico en específico.

3.4. ARCO DE TRANSFORMACIÓN

A pesar de que en los apartados anteriores se describen las características físicas que conforman la imagen de la Fuerza Pública y cómo esta ha cambiado muy poco durante el periodo estudiado, llama la atención que las formas usadas para referirse a los uniformados si hayan cambiado. Es interesante notar la aparición de los insultos vulgares en el cine colombiano de ese periodo, los cuales son proferidos, en su mayoría, en contra de los miembros de la Fuerza Pública.

De acuerdo con Oscar Iván Montoya, quien rastrea las groserías en el cine colombiano¹⁷⁶, la primera vez que se escuchó una grosería en un largometraje de ficción colombiano se pronuncia en “El taxista millonario” (1978) lo que significó la apertura a un cine abierto a las posibilidades del lenguaje y a la representación cruda o vulgar de la realidad. La aparición de las groserías en el cine colombiano durante los años setenta y ochenta, dejaron perplejo a un público que se exacerbaba al escuchar palabras como pendejo, imbécil o desgraciado. No obstante, el lenguaje se mantuvo respetuoso hacia la Fuerza Pública hasta la película “Rodrigo D: No Futuro” (1990).

Desde esta perspectiva la representación de la Fuerza Pública sufrió una transformación en el cine colombiano al observar cómo los valores del cine costumbrista e idealizado de los primeros años e incluso hasta los años ochenta, se transgreden para referirse a las autoridades. Es común que se use el nombre,

¹⁷⁶ MONTTOYA, O. Hijueputazos en cartelera. En: Universo Centro: Cualquier cosa, menos quietos. Medellín. Septiembre 2017. [Consultado: 20 de abril de 2021]. Disponible en: <https://www.universocentro.com/NUMERO90/Hijueputazosencartelera.aspx>

el apellido o el rango que tienen los uniformados, sin embargo, poco a poco se van refiriendo a los mismos de otras formas las cuales pueden ser más ofensivas si no están en escena.

“Colombia Connection” y “Área Maldita”, comparten algunas características en este aspecto puesto que la forma en la que se nombran a los personajes de la Fuerza Pública es por su cargo o por el nombre. Hay una salvedad con el personaje de “Florentino Pérez” al que se refieren como “El Gordo”, en “Colombia Connection”, pero esta es una particularidad, ya que el actor que interpreta a ese personaje es reconocido popularmente como El Gordo Benjumea.

Películas como “Canaguaro” y “En la Tormenta” fueron explícitas gráficamente en la manera como se presenta la violencia y en los niveles de crueldad que alcanzaron las distintas facciones políticas que tomaron las armas. Sin embargo, estas denuncias y transgresiones no están presentes en el lenguaje de forma tan contundente sino que se relatan a través de dichos populares, por ejemplo, en “Canaguaro”, un campesino que se reúne con los guerrilleros acusa a “los del gobierno” de llevarse todo lo que él tenía, y en otra escena suena una canción donde aluden a un asesinato de la policía.

Un día se enredó y Oliva
ay sin saberlo en los brazos de la violencia,
siendo amante y confidente
de hombres y botas que ni siquiera entendía,
cayó en manos del gobierno,
ya se acabó la asesinó la policía,
yo que la quise como la quisieron tantos,
vi turbecer en silencio para gozar sus encantos
pero te juro por este sol que me alumbra
y habrá paz sobre su tumba.¹⁷⁷

En la película “En la tormenta”, un pasajero de la chiva expresa su falta de confianza en la Fuerza Pública “Vivir peligrosamente dijo el poeta, me gustaría

¹⁷⁷ KUZMANICH, Dunav. Canaguaro [Largometraje] 1981.

verlo por estas carreteras sacándole el cuerpo a los baches, a los precipicios, al ejército, a la policía, a los bandoleros”¹⁷⁸.

En “Caín”, se observan varias maneras para referirse a la Fuerza Pública. Los personajes que tienen alguna relación con las instituciones oficiales llaman a los uniformados por su cargo y apellido, en ocasiones, sobre todo los campesinos y trabajadores, agregan un adjetivo posesivo. Una campesina le llama Señor oficial, así como los soldados o Don Polo, los designan por su cargo, sin embargo, los soldados como subordinados le agregan un “mi” como “mi mayor” o “mi teniente”. En la radio dicen el cargo y el nombre completo: teniente Abel Rodríguez. En un momento de desesperación, una campesina que va a ser capturada arbitrariamente por un sargento empieza a llamar al militar marcando su superioridad e incluso elevándola: "Su mercé" "Su excelencia" "Señor General". Por otro lado, la guerrilla les llama "teniente Rodríguez" o "ejército opresor".

En “El día de Las Mercedes” tras la muerte del dueño del teatro, los lugareños se pronuncian, una señora dice que la gente del pueblo vio cómo el ejército sacó de su casa al maestro, lo molieron a palos y lo chuzaron con las bayonetas. Los improperios no se hacen esperar: “abusivos”, “descarados”, “violentos”, “asesinos” e “hijuepadres”.

“Pisingaña” es la historia de “Graciela”, una adolescente campesina es violada por militares y obligada a desplazarse a la ciudad, donde consigue trabajar como empleada de servicio en una casa de familia. Cuando estos comentan lo que le ha pasado a “Graciela”, la patrona afirma que solo eran bandoleros “disfrazados de autoridad”. En otra conversación “Don Jorge”, el patrón, les cuenta a sus amigos lo que le sucedió a “Graciela”, uno de ellos responde “Hola pero qué hijueputas”. Las palabras empiezan a señalar los abusos de la Fuerza Pública.

Hay que señalar una película como “Rodrigo D, No Futuro” (1990) de Víctor Gaviria, la cual a pesar de que no forma parte de la investigación se trae a

¹⁷⁸ VALLEJO, Fernando. En la Tormenta [Largometraje] 1982.

colación en este punto ya que el lenguaje utilizado por los jóvenes de los barrios periféricos que habitan la narración acude al insulto de forma constante, algo característico del realismo sucio con el cual este director retrata a la Medellín de los inicios de la década de los ochenta. El apelativo “Tombo” es recurrente para identificar a los policías de igual forma una canción de punk incluida en el filme, es toda una declaración de odio hacia la institución:

Cerdo policía
policía hijueputa
policía hijueputa
Cerdo policía
Cerdo político
Cerdo narcotraficante
Cerdo policía
Cerde sociedad
Hija de puta
Cerdo policía ¹⁷⁹

Esa transformación en la manera como se nombra a la Fuerza Pública evidencia cómo el cine colombiano fue trasgrediendo fronteras narrativas y estéticas, sin embargo, no es una contravención contra la imagen que hemos visto se ha cultivado en los diferentes filmes observados.

¹⁷⁹ Gaviria, V. Rodrigo D: No Futuro [Largometraje] 1990.

CONCLUSIONES

Al efectuar un desglose sobre los filmes estudiados surgen estos datos: el 83% de las películas seleccionadas (10)¹⁸⁰ incluyen escenas donde se construye una imagen desfavorable de la Fuerza Pública, mientras que en el 17% restante (2)¹⁸¹ logran generar una percepción favorable. Así mismo, FOCINE intervino en la producción del 75% de las películas analizadas, es decir 9 largometrajes¹⁸², en los cuales la presencia de los uniformados se construye tomando como referencia la figura del antagonista.

Por otra parte, dentro del 25% restante, hay tres películas, por un lado, “Colombia Connection” y “Área Maldita”, configuran personajes que dan cuenta de un comportamiento cercano al deber ser de los uniformados, son los protagonistas de estos filmes y logran restablecer el orden. Sin embargo, dentro este porcentaje de historias realizadas de forma independiente se encuentra “En la Tormenta”, filme muy crítico de la sociedad colombiana, afectada por el clientelismo del cual los uniformados no pueden escapar.

Las películas seleccionadas para esta investigación fueron realizadas entre los años 1978 y 1993, periodo que coincide con la aparición de FOCINE, entidad encargada de incentivar la producción fílmica nacional y de la cual podemos sugerir que tuvo injerencia en los filmes analizados al incumplir con los desembolsos de dinero, recomendando la prohibición de la exhibición de algunos filmes o sacándolos de la cartelera rápidamente.

Vale la pena señalar que el apoyo estatal fue un vehículo que permitió la producción tanto de expresiones alternativas como oficiales, sin dejar de lado que hubo dificultades para la exhibición de determinados proyectos, como por ejemplo

¹⁸⁰ En la Tormenta, Canaguaro, Caín, Pisingaña, El día de las Mercedes, Mariposas S.A., El Embajador de la India, Técnicas del Duelo, María Cano y La Estrategia del Caracol.

¹⁸¹ Colombia Connection y Área Maldita.

¹⁸² Canaguaro, Caín, Pisingaña, El día de las Mercedes, Mariposas S.A., El Embajador de la India, Técnicas del Duelo, María Cano y La Estrategia del Caracol.

la película “En la Tormenta” (1982), de Fernando Vallejo, realizada en otro país y censurada en Colombia.

Otras películas también tuvieron que afrontar algún obstáculo interpuesto por FOCINE fueron las realizadas por Dunav Kuzmanich, “Canaguaro”, sacada de las salas rápidamente, aunque contara con la aceptación del público y con “El día de las Mercedes”, de la cual el director no pudo supervisar el revelado de la película y la primera copia salió defectuosa, posteriormente FOCINE no le permitió efectuar correcciones. En el caso de “Mariposas S.A.”, la producción se afectó por un cambio en la dirección de FOCINE lo que retrasó el desembolso que se necesitaba para su estreno, lo que dio como resultado que el filme quedara archivado y solo se estrenara en 2014 mediante la Fundación Patrimonio Fílmico. Igualmente, “Pisingaña”, película producida por FOCINE no contó con el mismo para su distribución y tuvo problemas para ser exhibida en festivales locales.

Además de los inconvenientes sufridos por los filmes mencionados estas películas comparten características como las escenas de violencia explícita, la crítica social y la denuncia, es decir que podíamos suponer que existieron mecanismos de presión frente a películas que realizaban críticas sobre el papel del Estado y las autoridades que lo representan, entre las que podemos incluir a los miembros de la Fuerza Pública. Sin embargo, es importante señalar que la intervención de FOCINE en las películas no determinó que la representación de la Fuerza Pública fuera positiva porque hubo películas como “Caín”, “El Embajador de la India”, “Técnicas del Duelo”, “María Cano” y “La Estrategia del Caracol”, de las cuales se puede hacer una lectura crítica sobre los uniformados.

Por otra parte, no se puede afirmar que la producción realizada sin el apoyo estatal planteara relatos que pusieran en tela de juicio al Estado y sus entes de control, por el contrario asistimos a historias convencionales, realizadas por directores como Gustavo Nieto Roa (“Colombia Connection”) y Jairo Pinilla (“Área Maldita”), enmarcadas en el cine de género (comedia y terror), lo que les permitía a los realizadores generar ganancias en la taquilla, recuperar el dinero de los inversores así como tener el respaldo del público.

Lo que se plantea en el párrafo anterior, resulta interesante más allá de la preocupación por la taquilla. Dentro de los filmes escogidos podemos identificar dos vertientes, una de ellas articulada con narrativas más convencionales y otra direccionada con relatos más reflexivos y autorales.

En las primeras, personajes como “El gordo” de “Colombia Connection” u “Oscar” de “Área Maldita” los podemos conocer desde su vulnerabilidad en algún momento de las películas, especialmente al gordo, ya que su tipo de personaje jocoso y la cantidad de situaciones que enfrenta nos permite aproximarnos a su cotidianidad o a su vida familiar, generando matices y mostrando otras facetas que contrastan con el resto de las representaciones que se pudieron ver en las películas de este periodo, ya que son personajes susceptibles a emociones relacionadas con el romance y la tristeza pero también a la valentía y la fortaleza que les exige su profesión.

Por otra parte, en las películas que desarrollaron relatos más reflexivos, los personajes se observan más atados a su condición de antagonistas y no se exploran los matices de la personalidad o se muestran sus motivaciones más allá de hacer el mal y disfrutar de placeres mundanos. Estos personajes tienden a ser reducidos a estereotipos o caricaturas que generan conflictos para el desarrollo de la historia, es decir, así como vemos uniformados en las películas de Dunav Kuzmanich relacionados al estereotipo del tirano, o del uniformado sumiso y obediente en “Caín” o “En la Tormenta”, también hay personajes caricaturizados como el sargento del pueblo que es perezoso y altanero y el agente de policía torpe y lento como pasa en “Técnicas del Duelo”, o el policía psicorrígido de películas como “El Embajador de la India”, “La Estrategia del Caracol” y “María Cano”.

Estas representaciones antagónicas no se construyen de forma compleja, en la mayoría de los casos desconocemos su pasado, su vida familiar, o sus motivaciones más allá de su papel de uniformados o algunos placeres mundanos que disfrutaban en medio de su servicio. Frente a esto es importante señalar que la representación de la Fuerza Pública se realiza bajo la lupa de prejuicios y

estereotipos de clase, raza y sexo alusivas a personajes conservadores, católicos, de clase alta, de piel blanca, masculinos con roles definidos frente a la familia y la Iglesia y doble moralistas. No hay que desconocer que de alguna manera esto podría ser un reflejo cómo la Fuerza Pública se proyecta ante la sociedad, sin embargo, esta forma de representar tiene una limitación al no indagar en aspectos íntimos de su personalidad, como sus relaciones familiares, su pasado, su vida privada o sus pensamientos, para comprender al uniformado tanto en su papel como funcionario como en su humanidad.

A través de los filmes se puede analizar cómo las instituciones de gobierno, en este caso FOCINE, que a su vez estuvo ligado al Ministerio de Comunicaciones, intervienen en la conformación de una industria cinematográfica nacional, ya que se han manifestado desde las posibilidades para aumentar la cantidad de películas por año, como por las dificultades para exhibir películas con contenido social y político que crearan una imagen negativa de la Fuerza Pública. Una vez aparecieron y se fueron estableciendo formas alternativas a las tradicionales y oficiales para mostrar a la sociedad mediante la representación de situaciones que denuncian o señalan los abusos y la corrupción de las instituciones gubernamentales, se implementaron mecanismos de presión que impidieron el libre flujo de información.

Situación equiparable a la represión y silenciamiento por parte de las autoridades a sectores de oposición que se observa en varias de las películas que se han analizado a lo largo de esta investigación, donde a través del Estado se utilizan mecanismos para controlar a la sociedad, y que en este caso, se busca que las representaciones que denuncian, cuestionan o denigran a las autoridades no sean expuestas porque puede que no exista interés por configurar o negociar las formas de gobernar a la sociedad puesto que muchas veces el actuar de los uniformados estuvo relacionado con la legislación vigente.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, Carlos. Sobre cine colombiano y latinoamericano. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 1989. 181p.

ÁLVAREZ, Luis Alberto. Reflexiones sobre el cine en Colombia con FOCINE al fondo. [En línea]. 2018. (Fecha de consulta 28 de Abril de 2018) Disponible en: <http://geografiavirtual.com/2018/04/cine-colombiano-focine/>

ATEHORTÚA CRUZ, Adolfo. Las Fuerzas Militares en Colombia: De sus orígenes al Frente Nacional. *Historia y Espacio*, (2001); p. 134-166.

___ Los estudios acerca de las Fuerzas Armadas en Colombia: Balance y desafíos. *Análisis Político*, N 51, (2001); p. 14-24.

___ El cuartelazo de Pasto. *Historia Crítica*, (2009); p. 148-169.

___ El golpe de Rojas y el poder de los militares. *Folios*, (2010.); p. 33-48.

ÁVILA GÓMEZ, Andrés, & MONTAÑO BELLO, Alfredo. Salas de cine en Bogotá (1897-1940): la arquitectura como símbolo de modernización del espacio urbano [En línea]. 23 de Junio de 2015 (Fecha de consulta 29 de Enero de 2020) Disponible en: <https://journals.openedition.org/alhim/5230#ftn20>

BECERRA, Dayana. Historia de la policía en Colombia: Actor social, político y partidista. *Diálogos de saberes*, (2011); p. 253-270.

BERNAL, Augusto. Pisingaña de Leopoldo Pinzón: La intolerable realidad. *Arcadia: Va al cine*, (1986); p. 9 - 19.

BLAIR TRUJILLO, Elsa. Las Fuerzas Armadas. Una mirada civil. Bogotá: CINEP. 1999. 200p.

___ Conflicto armado y militares en Colombia: cultos, símbolos e imaginarios. Medellín.: Universidad de Antioquia. 1999. 238p.

BUENO, Carlos. Los chilenos hablamos como payasos. [En línea]. 5 de junio de 2020. (Fecha de consulta 8 de agosto de 2020) Disponible en: <https://cronicas.roomly.ca/los-chilenos-hablamos-como-payasos/>

CÁCERES, Sergio. El cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombiana 1934 - 1942. En: *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, No 16, (2011); p. 195 – 220.

- CAJAS SARRIA, Mario. El derecho contra el comunismo en Colombia, 1920 - 1956. Izquierdas, No 49, (Ene, 2020); p. 1 – 20.
- CASTAÑEDA, Liliana. Agentes del sector cinematográfico y la diversidad cultural en Colombia. En: Comunicación y Sociedad, No 15, (Ene - Jun de 2011); p. 143 - 168.
- CELY MUÑOZ, Nicolás. La primera edad del cine en Bogotá. En: Virajes, (2016); p. 181-215.
- CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. Una sociedad secuestrada. Bogotá. Imprenta Nacional, 2013.
- ___ Una nación desplazada: Informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia. Bogotá. Imprenta Nacional, 2015.
- CHAPARRO VALDERRAMA, Hugo. Cine colombiano: 1915 - 1933. La historia, el melodrama y su histeria. En: Revista de Estudios Sociales, (2006); p. 33-37.
- CHAPARRO, Hugo. Álbum de sagrado corazón del cine colombiano. Cien años de largometraje en Colombia. Bogotá. Semana Libros, 2016.
- CINEMATECA DISTRITAL. Gustavo Nieto Roa. En: Cuadernos de cine colombiano, No 6, (junio de 1982); p. 1 – 28.
- CONCHA HENAO, Álvaro. Historia social del cine en Colombia: los orígenes, la hegemonía del cine francés e italiano, el incipiente cine nacional, Tomo 1, 1897-1929. Bogotá. Publicaciones Black Maria Escuela de Cine, Edición Augusto Bernal. 2014.
- CRISTANCHO, José. La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política. Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, (2014); p. 45-66.
- El Colombiano. Que no desaparezca FOCINE. [En Línea]. 11 de enero de 1993. (Consultado el 3 de agosto de 2020). Disponible en: <https://www.elcolombiano.com/blogs/casillero-de-letras/que-no-desaparezca-focine/25103>
- GRAJALES, Daniel. El profe Duni: Un maestro del cine. [En línea] agosto de 30 de 2014. (Fecha de consulta 15 de agosto de 2020). Disponible en: <https://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=242232>

- El Tiempo. FOCINE: La toma final. [En línea]. 17 de enero de 1993. (Fecha de consulta 10 de agosto de 2020). Disponible en:
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-16866>
- El Tiempo. Leopoldo Pinzón regresa después de Pisingaña. [En línea]. 8 de octubre de 2009. (Fecha de consulta 10 de agosto de 2020). Disponible en:
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3661904>
- GRUPO DE MEMORIA HISTÓRICA. ¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Bogotá. Imprenta Nacional, 2013.
- GUTIERREZ, Diana; PIEDRAS, Pablo. La representación de la mujer en la cinematografía colombiana de los años 80: Las transformaciones tras la aparición del discurso sobre la violencia. Buenos Aires, 2016, 169 p. Tesis de maestría. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.
- HALL, Stuar. El espectáculo del otro. En: Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales: Stuar Hall. Ecuador, Perú y Colombia: Envión Editores, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, Universidad Javeriana, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador. 2010. 622 p.
- HELG, Aline. El desarrollo de la instrucción militar en Colombia durante los años 20. En: Universidad Pedagógica Nacional, No 18. (junio 1986); p. 1 – 18.
- HERING TORRES, Max. Sujetos Perniciosos. Antropometría, detectivismo y policía Judicial en Colombia, 1910 - 1930. En: Anuario Colombiano de Historia Social y de la Ciencia ACHSC. Vol. 46, No 2 (jul – dic 2019); p. 117-153.
- HIGUITA, Ana María. El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972 - 1978. En: Historia y Sociedad. No 25, (jul – dic 2013); p. 107-135.
- IBARRA, Hernán. Gamonalismo y dominación en los Andes. En: Iconos Revista de Ciencias Sociales, No 14, (agosto 2002); p. 137 - 147.
- LOPEZ RAMÓN, F. Historia y derecho en la configuración de la Fuerza Pública colombiana. Revista Aragonesa de Administración Pública, No 49 – 50, (2017); p. 196 - 229.
- LOPEZ, Nazly. Miradas esquivas a una nación fragmentada: reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la

colombianidad. Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo-Cinemateca Distrital. 2006. 89 p.

MARTÍNEZ PARDO, Hernando. Historia del cine colombiano. Bogotá: América Latina. 1978. 467 p.

MELO, Jorge Orlando. Historiografía colombiana: Realidades y perspectivas. [En línea]. (Fecha de consulta 10 de agosto de 2020) Disponible en: <http://www.jorgeorlandomelo.com/historiografia.htm>

MELO, Jorge Orlando. La Ley Heróica de 1928: A propósito del Estatuto de Seguridad de 1978. [En línea]. septiembre 1978. (Fecha de consulta 16 de marzo de 2021). Disponible en: <http://www.jorgeorlandomelo.com/leyheroica.htm>

MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA. Compendio de Políticas Culturales. BOGOTÁ. 2010.

MINISTERIO DE HACIENDA. Decreto 1869. Bogotá, 12 de Septiembre de 1988.

MONTOYA, Oscar. Hijueputazos en cartelera. [En línea] septiembre de 2017 (Fecha de consulta 20 de abril de 2021). Disponible en: <https://www.universocentro.com/NUMERO90/Hijueputazosencartelera.aspx>

MORENO MANCERA, José. Conflicto Armado e identidad militar en Colombia 1964 - 2010. En: Revista de Análisis Internacional, (Junio de 2012); p. 55-74.

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. ¡Acción! Cine en Colombia. Bogotá: Ministerio de Cultura. Dirección de Cinematografía, Museo Nacional de Colombia, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. 2008. 129 p.

NIETO ORTÍZ, Pablo. ¿Subordinación o autonomía? El ejército colombiano, su relación política con el gobierno civil y su configuración en la violencia, 1953-1990. Buenos Aires, 2004, 34 p. Informe de trabajo. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

NIETO ORTÍZ, Pablo. El plan “lazo” y el ataque a la “república independiente” de Marquetalia: la puesta en marcha de la doctrina contrainsurgente del ejército de Colombia, 1962-1961. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2004, 29p.

ORDOÑEZ, Luisa. Luis Ospina. [En línea] (Fecha de consulta 30 de Enero de 2020) Disponible en: <https://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>

- OSORIO, Osorio. Dunav Kuzmanich: El compromiso, la valentía y el puro cine. [En línea]. 2014. (Fecha de consulta 15 de agosto de 2020) Disponible en: <https://www.cinefagos.net/index.php/cine-colombiano/articulos-y-ensayos/1094-dunav-kuzmanich.html>
- OSORIO, Osorio. Del cine político a lo políticamente correcto. [En línea] Disponible en: <https://www.cinefagos.net/index.php/cine-colombiano/articulos-y-ensayos/41-del-cine-polco-a-lo-polcamente-correcto.html>
- PINEDA, Gloria; BUITRAGO, Juan Camilo. Una aproximación histórica a la concreción de una postura ideológica en el cine político marginal de los años 60s y 70s en Colombia. En: *Convergencias y Configuraciones*. (May 2012); p. 110-131.
- PRADO, Luis. Los avatares de la educación militar en Nueva Granada (1820 - 1855). En: *Historia y Memoria*. (2018); p. 317-343.
- PUERTA, Simón. Cine, nación y negociación identitaria en Colombia. Medellín: Universidad de Antioquia, Fondo Editorial FCSH. 2015. 243 p.
- Puzlo. Lisandro Meza dice que fue uno de los 'favoritos' del extinto Pablo Escobar. [En línea]. 30 de abril de 2017. (Fecha de consulta 8 de agosto de 2020) Disponible en: <https://www.puzlo.com/entretenimiento/amistad-lisandro-meza-con-pablo-escobar-PP259275>
- QUIROGA, Sebastián. Reinventar un héroe. Narrativas sobre los soldados rasos de la guerra de Corea. Bogotá: Universidad del Rosario, 2015. 216 p.
- RESTREPO, Isabel. La Sociedad Católica de Medellín contra la exhibición de La Dolce Vitta: Crónica de una batalla perdida. En: *Pensar Historia*, (jul – dic 2013); p. 7-22.
- RIVERA, Jerónimo. El viaje del protagonista en el cine colombiano: contexto, gobierno e industria en una narrativa antiheroica. Pamplona, 2018, 456 p. Tesis de doctorado. Universidad de Navarra, Facultad de Comunicación.
- ROJAS ESPITIA, Adriana. De la bella y triste historia de un chileno que quiso contarnos. [En línea]. (Fecha de consulta 14 de agosto de 2020) Disponible en: <https://amrec.com.co/dunav-kuzmanich/>
- ROMERIO RÍOS, Herbert. La inteligencia en Colombia. De la oscuridad a la institucionalidad. Bogotá, 2016, 42 p. Trabajo de grado para la especialización en Alta gerencia de Seguridad y Defensa. Universidad

Militar Nueva Granada. Facultad de Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad.

Rosen, Jonathan; Zepeda, Roberto. La guerra contra las drogas y la cooperación internacional: El caso de Colombia. En: Revista CS, No 18, (2016); p. 63-84.

RUIZ, Nubia. El desplazamiento forzado en Colombia: Una revisión histórica y demográfica. En: Estudios demográficos urbanos, Vol. 26, No 1, (2010); p. 141 – 177.

SILVA, Liliana; POVEDA, Mauricio. La construcción discursiva de un genocidio en Colombia: Una aproximación a la versión de las Fuerzas Militares en el caso de la Unión Patriótica. En: Campos, Vol. 1, No 2, (2013); p. 279-298.

SILVA, Juan. La seguridad nacional en Colombia, *respice pollum*, militarización de lo civil y enemigo interno. En: Criterios - Cuadernos de Ciencias jurídicas y Política internacional, Vol. 2, No 2,(2009); p. 283-312.

SUÁREZ, Juana. *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Grupo Editorial Universidad del Vall, 2009. 218 p.

SUÁREZ, Mario. *Legislación del cine en Colombia*. Bogotá: Cámara de Comercio de Bogotá, 1988. 501 p.

TAMAYO, Camilo. *Hacia una arqueología de nuestra imagen: Cine y modernidad en Colombia (1900-1960)*. En: Signo y pensamiento, Vol. 25, No 48, (ene – jun 2006); p. 38-53.

VALENCIA TOVAR, Álvaro. *Historia de las Fuerzas Militares de Colombia*. Bogotá. Planeta.1993. 409 p.

VELEZ, María Antonia. *Cine colombiano de ficción, 1941-1945: Encrucijadas de una industria nacional*. Bogotá, 2008, 143 p. Trabajo de grado para la maestría en Historia y Teoría del Arte, La Arquitectura y La Ciudad. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes.

VELEZ, Maria Antonia. *En busca del público: Patria Films y los primeros años del cine sonoro en Colombia*. En: ZULUAGA, P. *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano*. Investigaciones recientes: Museo Nacional, Fundación Patrimonio Fílmico, 2008. p. 180 - 218.

VILLEGAS, Andrés. *Reseña: Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia de Simón Puerta Dominguez*. En: Universitas Humanística, No 83, (ene – jun 2017); p. 413-418.

ZULUAGA, Pedro. Un escritorio y tres navarros: Conversación con Alberto Navarro. [En línea]. 2011. (consultado el 5 de agosto del 2020), Disponible en: <http://geografiavirtual.com/2017/05/focine-navarro/>

ZULUAGA, Pedro. Cine colombiano. Cánones y discursos dominantes. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, Cinemateca Distrital, 2013. 114 p.

FILMOGRAFÍA

EL AMOR, EL DEBER Y EL CRIMEN (1924) dir. Pedro Moreno, Vincenzo di Domenico.

ALMA PROVINCIANA (1926) dir. Felix Joaquín Rodríguez.

BAJO EL CIELO ANTIOQUEÑO (1926) dir. Arturo Acevedo.

ALLÁ EN EL TRAPICHE (1941) dir. Roberto Saa Silva.

SENDERO DE LUZ (1945) dir. Emilio Álvarez Correa.

EL CASTIGO DEL FANFARRÓN (1945) dir. Máximo Calvo, Roberto González.

EL MILAGRO DE LA SAL (1958) dir. Luis Moya Sarmiento.

RAÍCES DE PIEDRA (1963) dir. José María Arzuaga.

SEMÁFORO EN ROJO (1964) dir. Julián Soler.

RÍO DE LAS TUMBAS (1965) dir. Julio Luzardo.

AQUILEO VENGANZA (1968) dir. Ciro Durán.

EL TACITURNO (1971) dir. Jorge Gaitán Gómez.

KARLA CONTRA LOS JAGUARES (1974) dir. Juan Manuel Herrera.

LOS JAGUARES CONTRA EL INVASOR MISTERIOSO (1975) dir. Juan Manuel Herrera.

CRÓNICA ROJA (1978) dir. Fernando Vallejo.

EL CRÁTER (1978) dir. José Ángel Carbonell.

EL TAXISTA MILLONARIO (1978) dir. Gustavo Nieto Roa.

COLOMBIA CONECTION (1979) dir. Gustavo Nieto Roa.

ÁREA MALDITA (1980) dir. Jairo Pinilla.

CANAGUARO (1981) dir. Dunav Kuzmanich.

AHORA MIS PISTOLAS HABLAN dir. Rómulo Gallego.

EN LA TORMENTA (1982) dir. Fernando Vallejo.

LA VIRGEN Y EL FOTÓGRAFO (1982) dir. Luis Alfredo Sánchez.

CARNE DE TU CARNE (1983) dir. Carlos Mayolo.

AJUSTE DE CUENTAS (1984) dir. Dunav Kuzmanich.

CAÍN (1984) dir. Gustavo Nieto Roa.

CÓNDORES NO SE ENTIERRAN TODOS LOS DÍAS (1984) dir. Francisco Norden.

EL DÍA DE LAS MERCEDES (1985) dir. Dunav Kuzmanich.

PISINGAÑA (1986) dir. Leopoldo Pinzón.

TIEMPO DE MORIR (1985) dir. Jorge Alí Triana.

CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA (1986) dir. Francesco Rosi.

MARIPOSAS S.A (1986) dir. Dunav Kuzmanich.

EL EMBAJADOR DE LA INDIA (1986) dir. Mario Ribero.

TÉCNICAS DEL DUELO (1988) dir. Sergio Cabrera.

LA MUJER DE FUEGO (1989) dir. Mario Mitrotti.

RODRIGO D, NO FUTURO (1990) dir. Víctor Gaviria.

MARÍA CANO (1990) dir. Camila Loboguerrero.

LA PEQUEÑA MALDICIÓN DE TENER ESTE CUERPO (1993) dir. Juan Fernando Devis.

LA ESTRATEGIA DEL CARACOL (1993) dir. Sergio Cabrera.

SOÑAR NO CUESTA NADA (2006) dir. Rodrigo Triana.

TODOS TUS MUERTOS (2011) dir. Carlos Moreno.

SAN ANDRESITO (2012) dir. Alessandro Angulo.