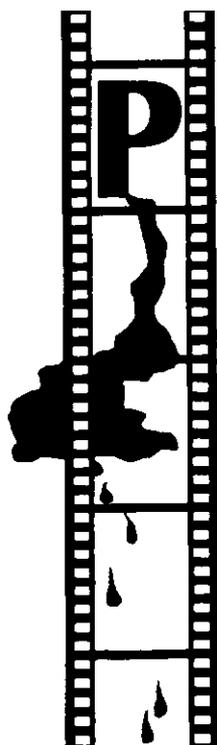


El Cine Colombiano sobre la Violencia 1946–1958*

LUISA FERNANDA ACOSTA**



Introducción

Para el año de 1941, Lucien Febvre había comenzado a hacer un llamado a sus estudiantes de la *Escuela Normal Superior* para que trascendieran las fronteras de la disciplina de la Historia. Esta petición, unida al empuje de otros grandes historiadores de la *Escuela de Los Anales* —los impulsores de la historia de la cultura y de las mentalidades— logró que las siguientes generaciones de historiadores comenzaran a renovar sus presupuestos metodológicos respecto a la investigación histórica.

Se hace una invitación a abrir la ciencia histórica, no sólo desde el objeto que se investiga, sino también desde el sujeto actuante que se reconoce; es decir, el historiador. El hombre en busca del hombre o 'La ciencia de los hombres en el tiempo' (*Combates por la Historia*, 1970), como la denominó Febvre.

La tarea del historiador es encontrar esa dimensión en la que debe situarse para encontrar el lugar exacto en que se ubican los hombres que persigue y que quiere conocer. Así, desde una dimensión humanista e interdisciplinaria, vamos a

* Ponencia presentada en el **Ciclo de Jóvenes Investigadores** organizado por la Biblioteca Luis Angel Arango en agosto de 1996.
** Profesora del Departamento de Comunicación de la Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Pontificia Universidad Javeriana.

establecer esos puentes entre el pasado y el presente. De esta forma abrimos el abanico de posibilidades tecnológicas que ofrece el mundo de hoy, el mismo que se está dejando llevar por el tornado de la revolución cibernética, y entramos a mirar hacia el cine como un testimonio auténtico del acontecer social que se comporta como una fuente popular.

De esta forma, el historiador adquiere el compromiso ineludible de entrar en la oscuridad de la sala del cine para encontrar en cada segundo de función, veinticuatro fotogramas que le pueden mostrar, con mucha fruición, ese mundo que nos rodea y que allí en la pantalla, reconocemos con más facilidad que el que enfrentamos a diario y terminamos por rechazar y guardar en la gaveta de la mesa de noche antes de dormir.

Aunque el cine se presenta como una gran fuente de conocimiento social, en Colombia los historiadores han estado un poco reticentes a dedicarle su trabajo. En mi opinión son tres los factores que han retardado este acercamiento: en primer lugar, la equivocada idea de que no existe el cine colombiano; en segundo lugar la asociación del cine con una idea estereotipada de pasatiempo superfluo (*Duro de matar I, Duro de matar II, y Duro de matar III...*); y en tercer lugar, que el cine requiere de la noción de unos elementos técnicos específicos para la construcción de conceptos valorativos desde el punto de vista histórico.

Por ello, es más frecuente encontrar, dentro de los investigadores del cine en Colombia, no a historiadores sino a periodistas, sociólogos o críticos, que desde sus presupuestos cinematográficos se han dejado seducir por el complemento histórico. Esto devela aún un poco de temor a abordar este hecho desde la disciplina histórica, aspecto que se refleja en una ausencia de enlaces entre los hechos históricos de este siglo y el cine, subestimándolo al extremo de *historizarlo* en la categoría de los pasatiempos y deportes.

El hecho cinematográfico puede ser abordado por el historiador desde dos perspectivas; primero, como testimonio de acontecimientos o procesos; y segundo, como el registro de la evolución de una perspectiva del mundo a

través de la trayectoria del cine. Las diferentes áreas de conocimiento que permean el hecho cinematográfico implican que, en términos globales, sólo pueda ser examinado a partir de una investigación interdisciplinaria. Revisaré a continuación la incidencia del cine en algunas de estas áreas para dar una idea preliminar de la dirección que asumió la investigación de *El Cine sobre la Violencia en Colombia*.

Primero, la película cinematográfica tiene las cualidades de cualquier producto que se comercializa en el mercado moderno: requiere el establecimiento de una sólida infraestructura técnica y humana, una división estricta del trabajo y una intensa estrategia de mercadeo, sustentada en una fuerte campaña publicitaria.

En segundo lugar, se puede hablar de cine como expresión artística: es un arte narrativo, que tiene un manejo particular del tiempo y el espacio, y que genera una estética propia respaldada tanto en recursos técnicos como humanos altamente especializados.

Adicionalmente a estas dos especificidades, el cine se inscribe en una dinámica de medio masivo de comunicación: el cine es un transmisor de mensajes, generalmente asociados a un grupo o fuerza social o económica que, a través de recursos especializados, emite mensajes de auto-referencia a partir de lenguajes comunes, para llegar a audiencias múltiples y heterogéneas.

Por último podemos anotar que el cine es, aparte de un factor de diversión y transmisor de conocimientos, un testimonio social; en este sentido, el cine se ubica como un agente que ha evolucionado tan rápidamente como la civilización que lo creó, hasta el punto de registrar y devolver miradas críticas al ámbito público casi instantáneamente. Como toda fuente de datos históricos, la película cinematográfica requiere de un proceso metodológico que desentrañe su valor de registro fuera de su lenguaje y posición específicas; podemos acercarnos al cine diseñando un método de análisis que nos permita obtener datos representativos y útiles en el momento de hacer la evaluación de un episodio de la historia.

De esta forma, este trabajo es el comienzo —y en esta medida una muestra— de lo que se puede lograr desde dos disciplinas aparentemente independientes, el cine y la Historia; y en este caso específico, la violencia de mediados de siglo en Colombia y su registro en el cine nacional.

Metodología y fuentes

La investigación se desarrolló en seis fases:

- Una revisión historiográfica exhaustiva que nos llevó a recopilar información suficiente para determinar versiones sobre factores como periodización, personajes, causas del conflicto, ejes del conflicto, perspectivas, enfoques temáticos, ambientes y escenarios, que se convirtieron en instrumentos de análisis. Son diez las categorías con las que se examinó posteriormente el material cinematográfico.
- Verificación, preparación y consulta de aproximadamente 216.000 pies de película para delimitar la muestra. De aproximadamente treinta y cinco películas argumentales se tomó una muestra de dieciocho. Doce largometrajes y seis medios.
- Elaboración de un archivo particular para cada película: artículos de prensa, dossier de producción, reacción de la crítica, entre otros.
- Revisión bibliográfica teórica sobre el cine en su dimensión sociológica y como medio masivo de comunicación, para darle un soporte teórico que fuera lo menos complejo posible.
- Entrevista con cada equipo de realización de las películas de la muestra para recoger experiencias del trabajo, problemas, motivaciones, fuentes, y otros aspectos relacionados.
- Cruce de información entre las categorías de análisis recogidas de la historiografía y las películas. Con estos datos se elaboró una tabla de la que

se extrajo el grueso de la información que proporcionaría el material de análisis.

Cine de temática social y violencia política

Al término de la primera mitad de este siglo, dos aspectos quedan claros respecto del cine nacional: tuvo una fuerte influencia del cine latinoamericano desarrollado en la cultura popular (México) y, adicionalmente, se comenzó a trabajar en un cine de autorreflexión. Sólo hasta la década de los sesenta se presenta una búsqueda de nuevas formas de producción que intentan relacionarse y comprometerse con la situación extrema de violencia que soportaba el país. Los directores colombianos comenzaron a evaluar los resultados obtenidos por este tipo de cine en otros países latinoamericanos como Argentina, Brasil, Chile, Bolivia y Venezuela.

Directores como Fernando Birri y Fernando Solanas de Argentina, Glauber Rocha de Brasil, Jorge Sanjinés de Bolivia, Miguel Littin de Chile y Tomás Gutiérrez Alea de Cuba, tienen una profunda incidencia en las perspectivas de los directores colombianos que se ven seducidos por el gran proyecto del *Nuevo Cine Latinoamericano*; proyecto que buscaba, principalmente, la identidad de los pueblos latinos por sobre el monopolio cultural norteamericano a través de la configuración de un cine que rescatara la identidad y el ámbito cultural propios de nuestras gentes y que, ciertamente, reconociera a la sociedad servil, dependiente, explotada y marginada que hacía parte de un fenómeno general para los países latinoamericanos.

La pintura, el teatro y, en general, la actividad cultural se iba sensibilizando cada vez más hacia fenómenos de carácter social y político. En Colombia, el cine también se aproximó a esta nueva línea. Una tendencia que comenzó a mediados de la década de los años cincuenta con un replanteamiento en cuanto a construcción cinematográfica y creación de personajes, y que abrió su abanico de pluralidades en los años setenta. Estos personajes son ubicados en situaciones características, es decir, en relación a su contexto. Esta

nueva corriente sale del encuentro provinciano con los paisajes sin relación aparente con sus actores para convertir las situaciones y el ambiente en partícipes de la narración. Ahora, los personajes se interiorizan, se les mira con la necesidad de mostrar una manera de asumir un vínculo, aunque fuera lejano, con una problemática social o política.

Dentro de este contexto se habla de una nueva generación de cine. El comienzo de este movimiento lo constituyó el medimetro *La Langosta Azul* de Alvaro Cepeda Samudio en 1954, que realiza una mirada a la vida de un poblado de la Costa Atlántica a través de un personaje que va en busca de la langosta azul, un intento surreal e innovador para su momento. A esta le sigue el largometraje *El Milagro de la Sal*, dirigida en 1958 por el mexicano Luis Moya, quien se involucra en la vida cotidiana de los mineros de la sal, en medio de un drama amoroso.

Gonzalo Canal Ramírez es quien hace la primera película con referentes específicos sobre la Violencia de mediados de siglo; *Esta fue mi vereda*, realizada en 1959 y estrenada en 1960. Un medimetro de aproximadamente veinticinco minutos que intenta mostrar el impacto a que se ve sometida una población con la llegada de un grupo armado. Una producción técnicamente deficiente que intenta mostrar cómo se desgarró la vida campesina, en el escenario del 9 de abril de 1948, sin evidenciar ningún esfuerzo de interpretación o análisis del fenómeno. Se limita a mostrar los hechos sufridos por un grupo de campesinos sin entrar en explicaciones de antecedentes o en adhesiones de tipo político.

La producción *Chambú*, de la que se tiene información muy fragmentada, fue también concebida al final de esta década pero rodada en 1961. El guión y la dirección estuvieron a cargo de Alejandro Kerk, quien se detuvo en un instante de la vida, del escenario y de los personajes de las canteras de piedra de Bocanegra en el departamento de Nariño. Esta simple preocupación ya la hace parte del comienzo que estamos mencionando y, aunque muy pocos fueron testigos de su proyección, no podemos omitirla.

La década de los años sesenta viene con fuerza, orientada en tres direcciones claras: primero, una institucional, en la

que se realizó cine comercial y no comercial, y está representada por los llamados 'maestros'¹ como José María Arzuaga, Julio Luzardo, Alberto Mejía, Mario López, Guillermo Sánchez, Francisco Norden, Ciro Durán y Luis Alfredo Sánchez, entre otros, quienes intentaron, desde diferentes perspectivas, una mirada a temas sociales, jugando dentro de estructuras argumentales y documentales buscando lograr elementos para la construcción de un lenguaje propio. Desafortunadamente dicho camino comenzó a desdibujarse hacia el final de la década.

Segundo, una corriente independiente que empieza a mirar desde dos posiciones claras: una política, inaugurada por Diego León Giraldo con *Camilo Torres*, en 1967, Carlos Mayolo y Luis Ospina con *Oiga Vea*; y el inicio de lo que se comenzó a llamar 'cine marginal', que fue el comienzo del trabajo de Marta Rodríguez y Jorge Silva con *Chircales*.

Es importante anotar que ante la fuerza que tomó el cine de tema social, la Junta de Censura del Ministerio de Comunicaciones prohibió la exhibición de películas como *Raíces de Piedra* —solo para mencionar un caso— que tuvieran relación alguna con la problemática social o política del país, lo que, a su vez, desmotivó enormemente la producción nacional.

En ese momento el tratamiento documental comienza a tomar fuerza en la medida en que el tema político se aborda con mayor decisión y autonomía, al punto de que comienza, inclusive, a hacerle cuestionamientos a su público a través de diferentes recursos técnicos. Vale la pena anotar que este auge momentáneo coincide con la disminución de producciones que a finales de los sesenta comienza a mostrar el cine argumental de tipo social iniciado por José M. Arzuaga, Julio Luzardo y Guillermo Sánchez. Continúan trabajando en esta misma línea marginal Carlos Álvarez y Julia de Álvarez en *Asalto*, *Qué es la democracia* y *Un día yo pregunté*, y Alberto Mejía con *Bolívar, dónde estás que no te*

¹ Porque hacían parte de un grupo de cineastas que habían logrado adelantar sus estudios cinematográficos en el exterior.

veo, *Caravalbo* y *28 de febrero de 1970*. Además, surge una nueva generación de jóvenes realizadores entre los que vale la pena mencionar a Andrés Caicedo.

Una tercera corriente que se mantuvo durante esos diez años, con trabajos de directores que podían haber incursionado en alguna de las anteriores corrientes, fue el cine de temas comerciales y publicitarios, casi siempre financiado por la empresa privada, para efectos promocionales y turísticos. En este campo se formaron directores como Francisco Norden, Julio Lizardo, Jorge Pinto, Guillermo Angulo, Lizardo Díaz y Héctor Acebes, entre otros.

Vale la pena mencionar también que el índice de coproducciones con otros países fue alto entre los años 1963 y 1967. En este segmento se ubica la película *Aquileo Venganza* dirigida por Ciro Durán en 1967, una coproducción con Venezuela que hace un acercamiento dinámico, del tipo *western*, a la vida de un bandolero.

Es importante anotar que tanto los productores como la prensa y en general la crítica especializada, consideraron que los principales problemas del cine en esta década habían sido:

- a. Económico, por falta de apoyo en términos de consecución de recursos.
- b. Ante los diferentes obstáculos que tuvo que afrontar el largometraje —censura y costos, entre otros—, se afianza el documental.
- c. Ante la falta de técnicos especializados las condiciones de realización fueron rudimentarias, lo que repercutió notablemente en la calidad del resultado final.
- d. Evidente falta de interés de la empresa privada y falta de apoyo del gobierno.
- e. En cuanto a la difusión, se llegó a conclusiones como las mencionadas por Martínez Pardo: el público es frío con respecto al cine nacional, en la medida en que las películas resultan ser la demostración de

teorías de salón que al público general nada le inquietan. De esta forma, se continúa responsabilizando al cine extranjero y al gobierno, sin reflexionar, salvo casos aislados, sobre la base real del problema: las preferencias y en general la vida del espectador. Por eso es importante hablar en concreto del papel del cine en la vida cotidiana colombiana.

- f. Ante los anteriores problemas, el realizador colombiano ve cada vez más lejano el proyecto de consolidar un mercado amplio tanto nacional como extranjero.

Ante esta situación se comenzaron a exponer soluciones de diversa índole:

- Ley de apoyo (Decreto 879 de 1971/Resolución 315 de 1972: Sobreprecio² en la boleta)
- Creación de un instituto (Decreto 1244 de 1978 que constituye la sociedad/ Decreto 3137 de 1979 que aprueba el Acuerdo 001 de Focine³)
- Relación diferente con el público

A nuestro criterio, el planteamiento del lenguaje cinematográfico se había desviado. El papel del cine en la sociedad es claro, como hemos visto arriba³. En este momento todo era propicio para establecer un puente entre el cine político y la realidad social:

•El descontento popular venía manifestándose con creciente beligerancia desde 1960 de cuatro formas: con el surgimiento de grupos y movimientos radicales (Moec,

² El 'sobreprecio' era un valor incluido en el precio de la boleta pagada por el espectador destinado a la producción de cortometrajes que debían ser exhibidos antes del largometraje. La ganancia fue para los exhibidores, quienes cambiaron las reglas, pusieron sus propias condiciones para exhibir los cortometrajes y llegaron a imponer un valor fijo, inferior al estipulado por la ley, que perjudicaba al realizador.

³ Compañía de Fomento Cinematográfico, adscrita al Ministerio de Comunicaciones. Hoy, desaparecida. (N.del E.)

³ Función social asociada a dos elementos: apropiación de la realidad y la conciencia del espectador.

EPL, Muar, Arco, ELN, PCC y Frente Unido), con el auge de partidos y disidencias políticas de oposición (Marl, Anapo), con el aumento progresivo de huelgas y movimientos estudiantiles y con la abstención electoral que en 1968 llegó a su mayor nivel alcanzado, el 69.19%. La tensión creció con las medidas represivas de los gobiernos en cuanto a legislación laboral y al orden público y con la integración del MRL al liberalismo en 1967⁴.

Esto significó que las condiciones sociales y políticas estaban dadas, como sucedió en otros países de América Latina, para la consolidación de un cine que reflejara la situación del país, un cine nacional. Fue una época en la cual surgieron nuevas formas de organización popular y con ellas personajes que se convertirían en símbolos de la lucha popular: Camilo Torres, Fidel Castro y el Ché Guevara. Por otro lado, los acontecimientos de mayo de 1968 en Francia propiciaron un despertar de la juventud que se extendió a Latinoamérica y al que siguió una violenta ola represiva que terminó por encarcelar a varios directores y realizadores de cine colombianos hacia 1972, bajo la acusación de hacer parte de un organismo urbano del *Ejército de Liberación Nacional*, entre ellos Carlos Alvarez, su esposa Julia y Gabriela Samper. Sin embargo, entramos a la década de los años setenta no sólo esperando los grandes cambios, sino tratando de buscar justificaciones o culpando a cualquiera por su terrible demora.

Los años setenta

Al entrar en la década de los años setenta las posiciones de los directores siguen bifurcadas; unos, intentan mostrar la realidad y otros, la evaden. Se debe añadir que la simple imitación de los modelos argentino y cubano de narración fílmica no fue suficiente para que nuestro público se sintiera identificado con los conceptos y exposiciones que allí se hicieron. Se entra entonces a esta década con un gran obstáculo: la ausencia de un público que se compenetrara con las historias narradas. En la mayoría de los casos, la

respuesta en términos de asistencia y receptividad fue contraria a las intenciones iniciales de sus realizadores, lo que provocó rechazo y desinterés.

Vale la pena destacar cuatro aspectos que configuran la producción de este cine. En primer lugar, las producciones del tipo social continúan su camino militante y radical sosteniendo la línea marginal que comenzó desde la década anterior. Segundo, se inició una nueva tendencia de trabajo, la comedia, en la que se intentó un acercamiento mayor con el público. Tercero, la implantación del sobreprecio y la creación de Focine, que incentivaron y promovieron económicamente la producción, aspecto que había sido sugerido desde tiempo atrás por los directores y productores; y cuarto, los cortometrajes y cuñas publicitarias continuaron siendo la producción más constante de todo el ámbito cinematográfico nacional.

Los resultados esperados a partir de la implantación del sobreprecio no superaron las expectativas. Entre 1971 y 1973 tan sólo se produjeron veintiséis cortometrajes. Por su parte, el capital privado no mostró ningún interés en impulsar la consolidación de una industria cinematográfica, en parte porque no había condiciones ni garantías para la conformación de un mercado. Los exhibidores y los distribuidores fueron los únicos beneficiados y los que finalmente aseguraron la entrada del capital obligatorio. De todas formas para 1974 la producción creció en relación a los años anteriores: 41 cortos y un largometraje.

Si en términos cuantitativos el sistema no logró sus objetivos: producir trescientos metros mensuales de película expuesta, en términos cualitativos el problema se hizo aún más crítico: comenzó la proliferación de 'productores' que, sin reparos en el aspecto de calidad, introdujeron en el 'mercado' cortometrajes de pésima factura. A esto se sumó que los distribuidores comenzaron a romper los pactos de contribución, encargándose ellos mismos de producir sus propios cortos de sobreprecio. El gobierno, a petición de un gremio de cineastas, creó la Junta de Calidad con el ánimo de controlar esta serie de irregularidades; sin embargo, las decisiones adoptadas por dicha junta comenzaron a generar controversia, en tanto no se llegó a una unificación de criterios.

⁴ MARTÍNEZ PARDO, Hernando. *Op Cit.* pp. 322-323.

A pesar de las dificultades, para 1975 el número de producciones aumentó de setenta y nueve cortometrajes realizados en 1974, a ochenta y cinco. Aún así la producción de largos seguía estancada y los productores continuaron quejándose de la falta de apoyo estatal, desinterés en la inversión de capital y ausencia de equipo técnico y humano.

Ante esta situación, en mayo de 1976 el gobierno expidió el decreto 950, que derogó el 879 de 1971 y todas las disposiciones contrarias existentes, mediante el cual se hacía cargo del desarrollo cinematográfico nacional, asistiendo legalmente la conformación de una infraestructura para provocar el impulso inicial mediante un Fondo de Fomento. Por otra parte obligaba a los distribuidores a exhibir películas colombianas (cuota de pantalla), y además compartía la responsabilidad de los costos que implicaban el inicio de una industria cinematográfica nacional. No es de nuestro interés entrar en detalle al análisis de la legislación expedida, aunque vale la pena resaltar tres aspectos importantes que cita Martínez Pardo⁵ respecto los efectos que generó al interior de productores y realizadores:

- Al comienzo son los interesados en hacer cine los que ejercen presión para que al final sea el Decreto 950 el que presiona al cine y a los cineastas. Un decreto acabó definiendo el momento, la forma y la calidad del próximo paso del cine colombiano: el largometraje.
- La obligatoriedad de producir trescientos metros mensuales de película terminada (Decreto 879 de 1971) con director y productor colombianos (Resolución 073 de 1974) queda eliminada en el Decreto 950. También se elimina la obligación que impuso la Resolución 246 a las casas productoras de presentar anualmente un programa de producciones, el derecho a un tratamiento igual al del cine extranjero en la distribución y exhibición (definido en el Decreto

879 de 1971), la posibilidad de beneficiarse de los certificados de abono tributario (definida en el 879), la exención de impuestos de aduana para la importación de película virgen y químicos (definida en la Ley 9 y en el 879), y la obligación a los distribuidores y exhibidores de invertir parte de su participación a través del sobreprecio.

- Ninguno de los decretos y resoluciones contempló la exención o disminución de impuestos de aduana para la importación de equipos, ni trató el punto de la reciprocidad de compra de cine colombiano por parte de las productoras extranjeras que explotan en el país sus películas.

En resumen, lo que se implantó fue una legislación en la que se estableció la protección oficial, dictada por el gobierno y el cumplimiento de la Ley 9 de 1942, que nunca había sido objeto de reglamentación. Así, como se vio antes, se aplican medidas muy puntuales que van siendo reforzadas por otras, de mayor cobertura, y que finalmente terminan con la instauración del sobreprecio como una salida aparente a los problemas enunciados por los realizadores. En teoría, mientras se producían cortos, se entrenarían técnicamente los equipos humanos, se producirían estilos, se lograría organizar un capital mínimo y se impulsaría la producción para permitir la conformación de una industria cinematográfica.

Para 1976, la producción de cortometrajes se elevó notablemente: ciento tres aparecía como una cifra inimaginable. Sin embargo, para 1977 la producción alcanzó tan solo la cifra de sesenta. Esta situación refleja la crisis en que entró el proyecto del sobreprecio sin que de ninguna manera se llegaran a cumplir los objetivos propuestos; por el contrario, se desvirtuó por completo el sistema y, en consecuencia, los grandes perdedores resultaron ser en principio los realizadores, pero principalmente el público y el cine.

Se continuó trabajando con exiguos recursos privados, y se evidenció un problema que con el tiempo se hizo mayor: las películas realizadas no recuperaban la inversión y mucho menos generaban ganancias. Esto hizo que la

⁵ MARTÍNEZ PARDO, Hernando. *Op. Cit.* pp. 339-340.

empresa privada decididamente olvidara sus inversiones en el campo del cine.

Tal es la situación que pretendía resolver la creación de Focine. El último intento que se hizo por impulsar el cine en Colombia y cuyas producciones aparecieron en la década de los ochenta.

Los años ochenta y noventa

La cinematografía entra a la década de los ochenta con los directores y realizadores que lograron, mediante la experiencia del sobrepago, un buen nivel técnico y que pudieron acumular pequeños capitales para poder incursionar, también con el respaldo financiero que pudiera dar Focine, en el campo del largometraje. Aparecieron nuevos géneros, actores y directores que salieron de los escenarios del teatro y la televisión, aspectos que enriquecieron la labor cinematográfica.

Las temáticas de esta cinematografía continuaron con la violencia política y social. Dunav Kuzmanich comenzó esta labor con su producciones *Canaguaro* en 1981 y *El día de las Mercedes* en 1985. Vale la pena anotar que Kuzmanich había diseñado un ambicioso proyecto en el que tenía intenciones de abordar los diferentes tipos de violencia que se venían generando en el país hasta ese momento, tales como la violencia política, la delincuencia común y el narcotráfico, entre otros. Sin embargo, no logró concluir por completo su objetivo y sólo pudo realizar un número reducido de producciones que tuvieron muy poca acogida del público debido entre otras cosas, a la censura que cayó sobre ellas.

Posteriormente fue Carlos Mayolo, en 1983, quien entró en este terreno temático de cine y violencia con su largometraje *Carne de tu carne*; una película que intentó mirar las instituciones colombianas de forma crítica, ubicando temporalmente su historia en uno de los acontecimientos más notables de la Violencia: en 1956, bajo la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla, estalló en pleno centro de Cali un camión cargado de dinamita. A partir de este hecho, como

detonante dramático, la narración gira en torno a la relación incestuosa entre dos hermanos, relación que Mayolo maneja con virtuosismo para construir parábolas y metáforas sobre la historia política nacional y sentar una posición frente a la absurda violencia que vivió el país.

En 1984 Leopoldo Pinzón realizó *Pisingaña*, un largometraje que se acerca a las secuelas socioeconómicas de la Violencia. Narra la tragedia de una adolescente desde el momento en que su casa es asaltada por una tropa del ejército, su padre asesinado, ella víctima de una brutal violación y su casa destruida. Su éxodo a la ciudad y los conflictos que tiene que afrontar al encontrar una sociedad en completa decadencia, la llevan finalmente a una decisión desesperada. Es una mirada urbana del conflicto, narrado desde el punto de vista de un personaje rural.

En este mismo año Francisco Norden termina *Cóndores no entierran todos los días*; un retrato de León María Lozano, famoso personaje de la Violencia en el Valle de los años cincuenta, que intenta mostrar el miedo sobrecogedor al que estuvo sometida la región durante este período. Una película que se acerca mucho a los más diversos estados de tensión generados por ese proceso violento y que fue envolviendo paulatinamente a toda la población.

También en 1984, Gustavo Nieto Roa se lanza con *Caimán*, un largometraje que se centra en un episodio familiar rural de odio entre dos hermanos, en el cual un movimiento guerrillero de extrema izquierda cumple un papel definitivo.

En 1986 y 1988 respectivamente, se realizó *Visa U.S.A.*, de Lisandro Duque, y *Rodrigo D* de Víctor Gaviria. Dos películas que persisten en sostener un cine de línea social, que de alguna forma pretende continuar sensibilizando al auditorio.

Técnicas de duelo de Sergio Cabrera es la última película de la década cuya temática está asociada a la dinámica de la violencia política de mitad de siglo. Una historia ligera, pero muy peculiar, sobre dos duelistas del mismo bando político, que resulta ser una muy buena sátira del tipo de contradicciones que se enfrentaron en ese momento. Esta película tiene la particularidad de que en el año de 1994 fue

complementada con nuevas secuencias y exhibida en las salas con un nuevo nombre: *Aguilas no cazan moscas*. La variación fundamental de la narración es el punto de vista con que se cuenta la historia, sin embargo, la formulación del conflicto y su desarrollo permanecen intactos.

En 1990, Camila Loboguerrero hizo una incursión en la biografía con el largometraje *María Cano*; una débil narración hecha con base en la vida de esta figura política de la primera mitad de siglo. Por su parte, en este mismo año Jaime Osorio realiza *Confesión a Laura*, un largometraje ubicado temporalmente en el 9 de abril de 1948, en donde se desarrolla una situación amorosa que cambiará la vida de tres personajes.

En cuanto a medimetrajes, la producción se mantuvo. Podemos citar los siguientes trabajos sobre violencia: *El Potro chusmero* de Luis Alfredo Sánchez (1985), *Aroma de muerte* de Heriberto Fiorillo (1985), *El hombre de acero* de Carlos Duplat (1986), *La Mejor de mis navajas* de Carl West (1986), *Reputado* de Silvia Amaya (1986), *La baja* de Gonzalo Mejía (1987), y *De vida o muerte* de Jaime Osorio (1987). Respecto a los cortometrajes la producción durante ésta y la siguiente década fue poco productiva y prácticamente inexistente.

Dos películas realizadas en esta década merecen una mención especial, teniendo en cuenta las condiciones de producción y su estrecha relación con el tema que estamos tratando: la Violencia. Son éstas *En la tormenta* (1985) y *Crónica roja* (1987), películas del realizador colombiano Fernando Vallejo con auspicio del gobierno mexicano.

•La violencia de *Crónica roja* es una violencia urbana, ya que ocurre todo en Bogotá mientras que la violencia de *En la tormenta* es campesina, porque ocurre todo en una carretera.⁶

La historia de *Crónica Roja* está basada en los últimos días de la vida de los hermanos Barragán. Para la realización de este guión, Vallejo se documentó de la prensa, el proceso que se levantó en su contra y testimonios de algunos familiares que para ese momento, 1978, aún estaban vivos. *En la tormenta* es una película sobre un bus escalera que tiene que atravesar una zona de violencia: La Línea. La historia transcurre en cinco horas que dura el recorrido del bus donde van personajes típicos de un pueblo.

•Los principales son el boticario liberal y el peluquero conservador. Van hablando de política todo el tiempo, sin embargo, son amigos. El camión es asaltado en la noche por una cuadrilla liberal comandada por *Sangrenegra*, quien viene acompañado de un 'señalador', que era el que indicaba quién era liberal y quién conservador. Este delata al peluquero pero el boticario se interpone para evitar su asesinato y muere. Así, uno a uno matan a todos los conservadores, incendian el bus y finalmente dejan libres a los liberales. El mensaje de la película es que la discusión de los liberales y conservadores es absurda, es incomprensible, es irracional y por esa palabrería va la vida detrás. Es el retrato de Colombia en ese momento.⁷

Categorías de análisis y películas de muestra

La selección de estas categorías se hizo de acuerdo con los criterios de revisión historiográfica: se miran los hechos ubicados en un tiempo histórico y se organizan de acuerdo a las preocupaciones de sus autores: el fenómeno mismo, su causalidad, el carácter del conflicto que está describiendo, la ubicación espacio-temporal, entre otros; aspectos que nos acercan al ejercicio mismo de la escritura de la historia. Un juego donde las posibilidades de combinación de objetos y tiempos particulares nos conmina a entramar, desde diferentes disciplinas de pensamiento, un tejido

⁶ Entrevista con Fernando Vallejo. Bogotá, marzo 29 de 1994.

⁷ Entrevista con Fernando Vallejo. Bogotá, marzo 29 de 1994.

donde necesariamente el cine colombiano de la Violencia tiene un espacio asegurado.

Esto puede acercarnos, de alguna manera, a la definición de cultura que adoptó Clifford Geertz y que se resume como

«un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes con respecto a esta»⁸.

En este sentido, mirar el cine como un agente de la cultura, nos amplía el horizonte de análisis historiográfico, pues la incorporación al mismo de fuentes cinematográficas produce un enriquecimiento mutuo del conocimiento formal que tenemos de ambos lenguajes.

No se trata sencillamente de colocar al cine como un elemento de la estructura cultural, para enfrentarlo a la historia, que conlleva una estructura social, y extraer resultados lineales, descriptivos y elementales que no van a enriquecer en absoluto el debate dentro de la disciplina de la historia del cine. Por el contrario, se trata de mirar los aportes que desde allí se hacen a las concepciones tradicionales de este período de la historia.

Es importante anotar que la validez de este procedimiento está apoyada en la necesidad prioritaria de mirar en las producciones cinematográficas las diferentes maneras de asumir el período seleccionado. Evento que necesariamente nos remitió a la historiografía y que nos determinó unas formas específicas de explicación, que pueden orientar en gran medida la mirada al cine.

Las categorías son las siguientes:

- *El narrador*, se refiere a quien cuenta la historia. El punto de vista de este agente resulta definitivo en el

manejo argumental de la narración. En este sentido, determinar si quien cuenta la historia es un sujeto colectivo o individual nos evidencia el carácter del conflicto narrado.

- *Actitud del narrador dentro de la historia*. Esta categoría nos ubica la posición del narrador y nos indica el tono con que se está contando la historia. Puede haber una misma película dentro de varias categorías.
- *Escenario*. Categoría que determina el espacio en que ocurre la historia, el escenario de los hechos. Resulta de gran importancia revisar si la narración se desarrolla en una zona rural o en una zona urbana porque ello determina el tipo de conflicto y sus personajes.
- *Período*. Determina qué momento de la Violencia está registrando la película y de acuerdo a ello se establecen las dinámicas y características del conflicto. Puede haber películas que abarquen un período muy extenso, por lo que se ubicaron en varias fechas a la vez, y además, existen películas que no están claramente ubicadas en un tiempo, pero que caracterizan un hecho típico o un personaje, y que se ubicaron en la categoría atemporal.
- *Perspectiva*. El punto de vista temático de la narración que puede estar asociado a problemas específicos de tipo político, social, económico o cultural.
- *Énfasis temático*. Está destinado a explicitar la orientación del tema y el tipo de conflicto dramático expuesto en la narración, de acuerdo a tres líneas posibles: terror oficial, movilización campesina y barbarie.
- *Actores sociales*. Nos determina el grupo social a que pertenecen los personajes involucrados en la narración. Esto facilita el análisis del tipo de conflicto y nos confirma, haciendo una mirada general de todo el material, la orientación temática del grupo de películas.

⁸ GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1987. p. 91.

- *Personajes presentes en la narración.* Está referida específicamente al tipo de personajes involucrados en el conflicto.
- *Factores presentes en la narración.* Una categoría que intenta ubicar el contexto de las películas y que resulta de gran utilidad para los lectores que no conocen las narraciones a que se hace referencia. En este punto se confirman aspectos relacionados con el tipo de conflicto y ciertas características de los personajes que antes no se habían mencionado.
- *Conclusiones.* Es una categoría en la que se intenta recoger el clima general de la narración a partir del conflicto mismo, de sus personajes y de la historia que se planteó. Se lee como una conclusión porque se asocia a la impresión que deja la película en el auditorio, y porque en términos dramáticos vemos cómo la resolución del conflicto planteado nos lleva a determinar de qué forma fueron afectados los personajes por nuestra preocupación central, que es la Violencia.

Las películas fueron seleccionadas con un criterio claro: hacen alusión a conflictos asociados a violencia política ubicados temporalmente entre 1948 y 1956. Sin embargo, por carencia física de algunos títulos que resultaban importantes, tuvimos que abstenernos de incluir parte del material.

La selección final es la siguiente:

Largometrajes

1. *Raíces de Piedra:* José María Arzuaga, 1961.
2. *El río de las tumbas:* Julio Luzardo, 1964.
3. *Aquileo Venganza:* Ciro Durán, 1967.
4. *Canaguaro:* Dunav Kuzmanich, 1981.
5. *Carne de tu carne:* Carlos Mayolo, 1983.
6. *Crónica Roja.* Fernando Vallejo, 1983.
7. *Cóndores no entierran todos los días.* Francisco Norden, 1984.
8. *Pisingaña:* Leopoldo Pinzón, 1984.
9. *El día de las Mercedes:* Dunav Kuzmanich, 1985.
10. *En la tormenta:* Fernando Vallejo, 1985.
11. *Técnicas de duelo-Aguilas no cazan moscas:* Sergio Cabrera, 88/94.
12. *Confesión a Laura:* Jaime Osorio, 1990.

Medios y Cortometrajes

13. *Esta fue mi vereda:* Gonzalo Canal Ramírez, 1959.
14. *Cadáveres para el alba:* Carlos Sánchez, 1975.
15. *El potro chusmero:* Luis A. Sánchez, 1985.
16. *La mejor de mi navajas:* Carl West, 1986.
17. *El hombre de acero:* Carlos Duplat, 1986.
18. *Reputado:* Silvia Amaya, 1986.

Conclusiones

El cine colombiano sobre La Violencia de mediados de siglo está pensando en el campo, en la violencia rural que fue la más cruel y que resintió a un mayor número de personas. Respecto a los temas, en general, vemos una gran preferencia por desenterrar la barbarie a la que fue sometida la población y la perspectiva cultural como una herramienta indispensable que le dio cuerpo a los conflictos. La mirada de este cine atrapa muchos de los aspectos que la historiografía deja de lado. El cine en la perspectiva de la historia de la Violencia se mira desde adentro hacia afuera, sin teorías, con tan sólo una pretensión que es la de abonar información al imaginario colombiano.

Las conclusiones generales del trabajo, estrictamente frente al fenómeno de la violencia, se encuentran relacionadas dentro de la categoría *Conclusiones*. Ésta se encuentra desagregada en cinco variantes que pretenden hacer una valoración de la propuesta dramática frente al tema y, en gran medida, dichas variantes están asociadas a grandes conclusiones que la historiografía ha dejado como punto de partida para reflexiones y debates posteriores.

Dos de las cinco variantes no se manifestaron en la muestra, éstas fueron 'reinstauración' de la 'normalidad democrática y victoria de los partidos regionales'. La variante 'victoria del poder central' se registró en dos películas *Canaguaro* y *Cóndores no entierran todos los días*; la variante 'entrada

triumfal del Capitalismo' se registró únicamente en la película *Raíces de piedra*.

La variante que casi se colocó como constante en toda la muestra fue 'violencia permanente'. De la muestra conformada por dieciocho películas, dieciséis se ubicaron dentro de este indicador. Esto nos muestra una preocupación fuerte del cine por recrear ese ánimo pesimista que se percibe en los colombianos al recordar este período, teniendo en cuenta que se asocia como una más de la serie interminable de guerras inútiles que se han venido sucediendo en toda la historia de Colombia.

Esta situación se transmite en cada película cuando el mismo desarrollo de la historia, o alguno de sus personajes, trata de dar una razón a la situación de guerra y conflicto que está soportando. Los antecedentes que se aluden casi siempre se relacionan con la Guerra de los Mil Días, con el enfrentamiento bipartidista que se inició en 1930, con la salida de los liberales del gobierno en 1946, o simplemente se habla con resignación de 'esa guerra' como una situación de la que nunca se han podido escapar.

De la misma forma encontramos que los desenlaces de las historias en ningún caso sugieren el fin del enfrentamiento y, por el contrario, nos muestran historias circulares donde todo el conflicto baja de intensidad pero se reinicia nuevamente, ya sea por condiciones generacionales, por influencia de corrientes ideológicas extranjeras o por la misma dinámica de guerra que parece reincidir y aparece como una cadena interminable de guerra.

Esta evaluación nos demuestra cómo el cine colombiano sobre la Violencia ha venido alimentando y reforzando ese gran imaginario cultural que tenemos sobre este período de la historia de Colombia. Se ha convertido con el tiempo en un agudo proceso comunicativo donde se proyectan altos niveles de abstracción que se amalgaman en un terreno simbólico. Dicho terreno, como sabemos, funciona como una estructura, un nivel de elaboración de la realidad en el que se seleccionan y ordenan elementos para establecer nuevas relaciones entre ellos. Es decir, el cine de la Violencia ha logrado crear un orden simbólico propio que maneja códigos y referentes extraídos de la historia, pero que han sido estructurados de una nueva manera y con un sentido auténtico, en un mundo simbólico original.

De esta forma podemos entender esa 'universalidad' del cine en el manejo de la violencia, en la medida en que ese nuevo orden simbólico está construido a partir de referencias culturales que responden a una misma realidad.

En este punto, podemos anotar que el cine ha abonado el terreno del universo simbólico de la Violencia, y desde un punto de vista cultural más amplio, ha enriquecido el imaginario de la Violencia, al llenar vacíos que aquel universo no había colmado. Debemos reconocer, entonces, que la producción cinematográfica nacional involucrada con esta temática ha trascendido ese choque entre el universo simbólico y el real, para consolidar definitivamente un imaginario que adquiere cada vez nuevos elementos discursivos.