

LAS MEMORIAS DEL FRENTE NACIONAL EN
TRES DOCUMENTALES COLOMBIANOS

C.S. CARLOS ANDRÉS MONTOYA PARDO

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE DERECHO Y CIENCIAS POLÍTICAS
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS
MAESTRÍA EN ESTUDIOS POLÍTICOS
MEDELLÍN

2019

Las Memorias del Frente Nacional en
Tres Documentales Colombianos

Por

C.S. Carlos Andrés Montoya Pardo

Trabajo de grado para optar al título de
Magíster en Estudios Políticos

Asesor

Carlos Alberto Builes Tobón

Doctor en Filosofía

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE DERECHO Y CIENCIAS POLÍTICAS
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS
MAESTRÍA EN ESTUDIOS POLÍTICOS
MEDELLÍN

2018

**Declaración de originalidad
(Obligatorio para postgrados)**

(Fecha)

(Nombre)

“Declaro que esta tesis (o trabajo de grado) no ha sido presentada para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o cualquier otra universidad” Art. 82 Régimen Discente de Formación Avanzada.

Firma

A handwritten signature in black ink, written over a horizontal line. The signature is stylized and appears to be a cursive name.

NOTA DE ACEPTACIÓN

Firma

Nombre

Presidente del jurado

Firma

Nombre

Presidente del jurado

Firma

Nombre

Presidente del jurado

DEDICATORIA

A la memoria de mis abuelos que siempre los tengo presentes en mi mente y me acompañan en el corazón y a mi familia que son mi motor y mi inspiración.

AGRADECIMIENTOS

La presente tesis quiero dedicarla a mi familia que siempre ha estado presente en todos los momentos de mi vida de manera incondicional y sincera, a mis sobrinos del alma, Cristóbal y Maximiliano, que son la luz y la alegría de nuestras vidas, a mis amigos, que son mis hermanos, a quienes quiero con el alma, a mi Alma Mater, la UPB, en donde me he formado y vivido grandes momentos tanto personales como intelectuales, a Dios, por ser el ser supremo con el que todos los días hablo y al cual le doy gracias por todo, a Catalina Rodríguez, por ser el apoyo incondicional, el amor de mi vida y por siempre tener un comentario acertado y agudo que enriquece nuestro intelecto y espíritu, y a Martha Prada, quién con su conocimiento y sabiduría me ayudó a tomar la mejor decisión de estudiar la Maestría en Estudios Políticos.

TABLA DE CONTENIDO

Capítulo 1. El cine como manifestación política colombiana a comienzos del siglo XX	11
1.1. Los albores del cine en Colombia. Entre realidades y ficciones	11
1.2. Del discurso en el ágora, al discurso en la pantalla	23
1.3. La segunda ola del cine colombiano. Del elitismo al socialismo	29
1.4. El cine, la política y la academia colombiana	36
Capítulo 2. La importancia del cine y de los medios de comunicación en la política nacional vistas desde la sociología histórica y política del Frente Nacional	40
2.1. Entre medios y medidas. Una mirada a la labor de los medios de comunicación en la construcción política nacional	40
2.2. Entre argumentos e imágenes. El poder del discurso visto desde el poder del cine.....	46
2.3. Del discurso orgánico al discurso filmico	48
2.4. La oposición. Un asunto que excluía a los movimientos políticos independientes.....	49
2.5. Del cine político al cine social. La transformación ideológica de un medio poco apreciado en Colombia.....	54
2.6. El cine como vitrina revolucionaria del socialismo latinoamericano.....	57
2.7. La radio, la prensa y la tv. Los “medios hermanos” del cine en la construcción política de la nación en la época del Frente Nacional	62
2.8. El cine rebelde en la época del Frente Nacional.....	64
2.9. El cine como memoria histórica en una época de contrastes y arribismos.....	66
2.10. La antidemocracia del Frente Nacional	69

2.11. La cara amable del Frente Nacional que a pocos convenció	70
2.12. El aporte político del cine independiente nacional a la construcción de un país bajo la sombra del Frente Nacional.....	75
Capítulo 3. Cine político colombiano. Análisis técnico y conceptual de los contrastes entre el oficialismo y la oposición antes, durante y después del Frente Nacional.....	76
3.1. La responsabilidad social de la interpretación histórica del cine en nuestros tiempos.....	76
3.2. De la “Patria boba” a la “Boba patria.” Lectura, análisis e interpretación audiovisual.....	78
3.3. De la realidad disfrazada del Frente Nacional al sarcasmo de la realidad del Grupo de Cali	83
3.4. Camilo Torres, entre el clérigan y la boina	90
Conclusiones	97
Referencias.....	100

RESUMEN

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo entender, desde los medios de comunicación, y en particular del cine, el proyecto de construcción de Nación propuesto por el Frente Nacional en el período 1958–1974, partiendo del análisis de referentes teóricos y filmicos para comprender el cine como manifestación política en Colombia, e identificando el papel de los medios audiovisuales en el desarrollo de la vida política a nivel nacional, así como las influencias entre ambos.

Finalmente se presenta un análisis técnico y conceptual de tres documentales que tratan el entorno social y político del país antes, durante y después del Frente Nacional, y las diferentes situaciones derivadas de este modelo de gobierno, destacando la importancia histórica del cine como elemento clave en la formación de ciudadanía, así como en la construcción de identidad y del concepto de Nación.

INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de esta tesis de investigación es confrontar, desde el cine, los discursos del oficialismo y de la oposición en la época del Frente Nacional (1958–1974) partiendo del análisis de referentes teóricos y de algunos registros filmicos disponibles en la videografía colombiana, para identificar la relación entre los medios audiovisuales y el desarrollo de la vida política a nivel nacional, así como las influencias entre ambos.

La realización de esta investigación está dada en tres momentos que ayudarán al lector a comprender el papel del cine en el desarrollo político del país y viceversa. El primero de ellos es de carácter histórico y teórico, donde se aborda el rol del cine en la política y en la construcción del concepto de Nación desde diferentes referentes teóricos y filmicos.

En un segundo momento se profundiza sobre la importancia de los medios de comunicación en los hechos y acontecimientos de la vida pública durante el Frente Nacional. Debido a la capacidad de divulgación de diferentes documentales a favor y en contra de posiciones oficialistas, y a su amplia aceptación por parte de la ciudadanía, el cine terminó convirtiéndose, de alguna manera, en potencial amenaza para el Estado.

El tercer momento consiste en un análisis técnico y conceptual de tres documentales que tratan el entorno social y político del país antes, durante y después del Frente Nacional, y las diferentes situaciones derivadas de este modelo de gobierno.

En síntesis, esta investigación pretende destacar la importancia histórica del cine como elemento clave en la formación de ciudadanía, así como en la construcción de identidad y del concepto de Nación. En ella, el lector podrá reconocer la trascendencia de los medios de comunicación tanto en la conformación como en la interpretación política del país, contribuyendo a rescatar y fomentar la memoria histórica de nuestra nación y permitiéndole a la comunidad científica incorporarlo como fuente de consulta en sus procesos de generación, gestión y divulgación de conocimiento.

Capítulo 1

El cine como manifestación política colombiana a comienzos del siglo XX

“¿Por dónde pasa o se asienta la memoria de los pueblos?,
por sus imágenes fijas y en movimiento que han tenido la fortuna
de perdurar, de manera fortuita o consciente,
gracias a sus realizadores o a los archivos
donde han ido a parar voluntariamente o casual.”

Joaquín Romaguera

1.1. Los albores del cine en Colombia. Entre realidades y ficciones

Cuando se habla de cine, generalmente las personas lo conciben como una forma de entretenimiento (ver una película), que eventualmente incluye el desplazamiento a un teatro o que puede ser transmitida por una cadena de televisión. No obstante, en sus inicios el cine fue un medio de comunicación y divulgación de hechos y acontecimientos que contribuyó a marcar el rumbo del destino de muchas naciones. El cine permitió, en aquel momento, que la gente se informara, que pudiera intercambiar ideas y que el arte y la moda confluyeran sin importar la mezcla social de clases.

Decir que el cine tuvo sus orígenes propiamente en Francia no sería realmente lo más indicado. Una de las personas que, se cree, puede ser el padre del cine es Louse Le Prince ya que sus cortas obras cinematográficas (“La Escena del Jardín de Roundhay” de 1888, “El Puente de Leeds” de 1888 y “El Acordeón” de 1888) son los primeros referentes cinematográficos, propiamente dichos, de los cuales se tienen conocimiento, sin dejar de lado ni mucho menos desconocer los procesos investigativos previos al hacer que las imágenes fijas cobren movimiento producto de la invención de mecanismos que permitían este efecto, y que posteriormente sirvieron de inspiración para que otros entusiastas como Thomas Alba Edison hicieran lo propio en Estados Unidos entre 1891 y 1894 con la invención del “Kinetoscopio”¹ dando así sus primeros pasos en el mundo cinematográfico en América. Sin embargo, sí podríamos decir que es en éste país, Francia, en donde se da un mayor desarrollo de la industria cinematográfica gracias a los hermanos Lumière con lo que ellos en su momento nombraron como el “cinematógrafo”² cuya función se centraba a partir del movimiento de los objetos por medio de imágenes fijas puestas de manera sucesiva entre sí; esto llevó a que, tiempo después de su descubrimiento, se comenzara a proyectar imágenes de la vida cotidiana de los parisinos.

Con la llegada del siglo XX, y el despertar intelectual que dejó la revolución industrial con sus descubrimientos, teorías, cambios de paradigmas y demás, el cine comenzó a tomar forma lentamente y fue penetrando en la mente de las nuevas generaciones, especialmente de artistas, que vieron en él una oportunidad de trascender, no sólo en el arte mismo y la historia, sino

¹ Proyector cinematográfico de madera inventado por Thomas Alva Edison en 1880 el cual estaba compuesto por una serie de mecanismos y por una bombilla en su interior que permitían observar, al accionar el mecanismo, una sucesión de imágenes que estaban montadas en una cinta la cual generaba movimiento a estas por un tiempo determinado.

² El cinematógrafo fue una invención de los hermanos Lumière el cual permitía grabar y también proyectar las imágenes filmadas en el telón de un teatro. A diferencia con el Kinetoscopio, el Cinematógrafo se proyectaba de manera colectiva mientras que el Kinetoscopio era de uso individual en donde la persona, al depositar una moneda para accionar el mecanismo, podía ver la película que estaba en su interior de manera individual.

también en la toma de conciencia y cambios en la forma de pensar de las personas. Una de esas personas pioneras, por mencionar sólo uno de ellos, en el desarrollo, cambio, progreso y revolución en el cine fue George Méliès con su muy bien recordada obra “Viaje a la Luna” (1902) con la cual se dio un salto importante en la industria cinematográfica ya que se comienzan a tener en cuenta aspectos tan importantes, y por demás relevantes, en la producción de una película como lo son: el guion, la dirección de arte, la escenografía, el vestuario, los efectos especiales, entre otros. Todos estos aspectos entraron a formar parte importante y trascendental, que gracias a Méliès, dieron pie a la evolución y al desarrollo de la industria cinematográfica.

El cine permitió también a artistas clásicos como Charles Chaplin³ (Británico) y Buster Keaton⁴ (Estadounidense), por mencionar sólo dos de los más representativos, aprovechar al máximo el poder y la magia de narrar historias diferentes. Algunas de sus obras estaban cargadas de un *humor blanco*⁵, fino, refinado y sin malicia, que pretendían hacer una crítica respecto a las diferencias y desigualdades de tipo social que en ese momento atravesaba la sociedad producto de la depresión económica mundial⁶.

En sus inicios el cine fue mudo⁷ (silente o silencioso) lo cual no se desconoce la ausencia total de sonido ya que en los teatros en donde estos eran proyectados, por lo general, habían

³ Reconocido actor británico precursor del cine mudo (silente). Sus obras más destacadas en el cine fueron: *The Kid* (1921), *Tiempos modernos* (1936), *El Gran Dictador* (1940).

⁴ Reconocido actor americano cuya principal característica actoral era la de hacer grandes acrobacias en las películas que él mismo interpretaba. Una de sus características era que mientras se ejecutaban estas escenas su rostro se mantenía inexpresivo. Algunas de sus más reconocidas películas fueron: *Las tres edades* (1923), *El moderno Sherlock Holmes* (1924), *El maquinista de la General* (1927)

⁵ Hace referencia al humor que nos es sátiro ni sarcástico. Es un humor que es para el disfrute general sin ningún tipo de censura.

⁶ Período económico comprendido entre 1929 y 1933 en el cual las economías de los países industrializados, particularmente el americano, presentaron una caída en su economía ocasionando desempleo y pobreza en la nación afectando a otras economías mundiales.

⁷ Es aquel cine en donde hay ausencia sonora en el dialogo de los personajes mas no de sonoridad en el ambiente del teatro en donde se proyectaban las películas la cual se daba a través de la recreación musical o sonora de personas

grupos musicales o personas que ambientaban en parte las diferentes situaciones que en cada escena se proyectaba al igual que intérpretes para aquellas personas analfabetas. La idea era que el cine fuera, en cierto modo, “incluyente” y aunque ocasionalmente aparecían diálogos o textos en la pantalla, estos eran prácticamente innecesarios para las personas debido a que la claridad de las escenas permitía interpretar lo que la película iba narrando, es decir que la película en si misma se bastaba. Poco tiempo después, entre 1927 y 1930, producto de la investigación, la curiosidad y el deseo de hacer del cine un medio más atractivo, el sonido se incorporó, no de manera teatral como sucedía en los teatros, sino mezclado en la cinta filmica y de manera sincronizada con la imagen (lip sync)⁸, logrando así generar un mayor impacto en las audiencias y permitiendo el acceso a más público. Un claro ejemplo de ello es “*El cantante de jazz*” (1927), de Alan Crosland, considerada la primera película en incluir sonido a la par con la imagen. Sin duda, este avance tecnológico logró captar la atención de todos los espectadores viendo en este adelanto una clara oportunidad de beneficio económico en una industria que apenas surgía.

Con el tiempo el cine se convirtió en un medio de divulgación informativa y una herramienta constructora de identidades en las sociedades. A la luz de este enunciado, Puerta (2015) indica que “Al entender la producción cinematográfica como parte del patrimonio colectivo, se refuerza la concepción del cine como parte de la identidad nacional, y se le da un valor de bien común a este material” (p. 15).

Si bien el cine, al igual que los otros medios de comunicación, ayudó a apalancar el desarrollo político, social y económico de la sociedad a comienzos del siglo XX; fue, quizás, el único medio presencial masivo de divulgación, gracias a su portabilidad y facilidad en el

encargadas para ello. Los diálogos de los artistas que intervenían en las escenas se presentaban entre acto y acto con un breve texto el cual era leído por los asistentes lo cual les permitía comprender el normal flujo de la historia.

⁸ Lip sync, traducido al español es sincronía de labios, hace referencia a la sincronía exacta que hay de los diálogos con la imagen en un film.

transporte, montaje y uso, diferente de la prensa y la radio, que llegaba a las audiencias con una propuesta diferente. El cine fungió como alternativa de consolidación de ideas y argumentos, de orden social y político, que de a poco fue tomando fuerza con el paso de los años ganándose también el cariño y el gusto de la gente por este medio. Poco a poco se afianzó como un medio de difusión (por lo menos distinto a los ya existentes), con una alta dosis de credibilidad gracias a la combinación de imágenes y narraciones emotivas que hacían estremecer a las audiencias. Es allí en donde se comienzan también a dar los primeros noticieros informativos producto de la guerra, la I y II Guerra Mundial, en donde, si bien, ya la BBC hacía sus transmisiones por televisión (1927), en América la divulgación de la información por este medio, la TV, no era de tan alta difusión e interés para la sociedad como sí lo fue el cine en su momento.

El cine tiene como responsabilidad sensibilizar, puesto que él permite integrar a todas las clases sociales, bien sean como protagonistas de una historia o como expectantes de la misma. Es claro que a comienzos del siglo XX los procesos de exclusión y de racismo se dieran, y aún persisten, producto de las intenciones que desde las clases burguesas se tenían en contra de las clases trabajadoras y minorías, un ejemplo de ellos es la película *“El nacimiento de una nación”* de D.W. Griffith de 1915 en donde es evidente el tema racial y burgués que tanta polémica sigue generando en nuestro medio. Sin embargo, se podría considerar que la película, a la luz de su director, más que incentivar a la sociedad en reforzar los conceptos radicales de racismo y de segregación, lo que pretendía era generar una conciencia colectiva sobre lo que la sociedad americana estaba viviendo aún después de que Abraham Lincoln aboliera la esclavitud en su país en 1862 y así vivir en una sociedad más justa y equitativa, sin embargo, el efecto en la mentalidad colectiva fue lo contrario; por eso es que el cine, como todo arte, es interpretativo de

acuerdo a lo que la sociedad y los espectadores comprenden de él. A la luz de este postulado se observa que:

Esa cualidad del cine como medio identitario conlleva también a una responsabilidad y un margen de maniobra que, bajo el poder de intereses particulares, puede ser direccionado a un empobrecimiento cultural, en vez del enriquecimiento que desde las imágenes se hace posible. (Puerta, 2015, p.16)

A comienzos del siglo XX el cine llega a Colombia con algo llamado “Cinematógrafo” (invención de los Lumière) de la mano de los hermanos y empresarios italianos del cine Francesco y Vincenzo Di Doménico⁹. Con ello lo que buscaban los hermanos era producir piezas filmicas que ayudaran a resaltar y a generar un arraigo más especial por la identidad del país resaltando los buenos valores y las costumbres de la élite colombiana representados en grupos minoritarios, ricos, excluyentes, alfabetizados y poderosos, que contrastaban con el mayor grupo de población, cuya principal condición era la pobreza, el analfabetismo, la exclusión y el sometimiento. Esta propuesta de cine traía consigo aires de civilización europea, los cuales influenciaron, de manera exponencial, las ya emergentes sociedades burócratas.

Hacia el año de 1915, los hermanos Di Doménico hicieron público un documental titulado *El drama del 15 de octubre*, que develó hechos sobre el asesinato del General Rafael Uribe Uribe quien batalló ferozmente en Santander y posteriormente participó en varias reformas políticas al interior del gobierno, hecho que ocasionó su muerte a manos de campesinos. El documental recreó los momentos del funeral del General Uribe, no obstante, y por demanda de las prestantes y boyantes familias capitalinas de aquel entonces, este registro filmico fue censurado y posteriormente arrojado en el olvido perdiéndose gran parte de su contenido.

⁹ Los hermanos Francisco y Vincenzo Di Doménico fueron pioneros en el cine colombiano, recordados por proyectar películas en el conocido Salón Olimpia de Bogotá (1912–1927). Su obra más recordada es *El drama del 15 de octubre*.

Respecto a esta obra, las reacciones no se hicieron esperar, tal como se observa en el siguiente apartado:

El heroísmo que identificó a Rafael Uribe Uribe durante la Guerra de Los Mil Días (1899–1901) y el homenaje que intentaron los Di Doménico al año de cometerse el magnicidio de Uribe, fue visto de manera recelosa, sintiéndose vulnerados los idólatras del General por la imposible reunión de su estatura titánica con el invento del cine que despertaba censuras. (Valderrama, 2006, p. 33)

Al cabo de los años se lograron recuperar ciertos fragmentos de esta pieza histórica en donde se muestra la magnífica pompa del cortejo fúnebre que desfilaba por las calles capitalinas honrando la memoria del General Uribe Uribe.

De este modo, y por azar del destino, el cine de los Di Doménico dio un paso importante en la construcción de la memoria política y social del país ya que este documental fue una pieza histórica que develó los estilos, costumbres y formas de vida de los ciudadanos de una nación joven, próspera y en proceso de construcción.

Posteriormente, y tras la separación entre Panamá y Colombia, bajo el auspicio de los Estados Unidos de Norteamérica, el cine colombiano comenzó a experimentar otra forma de narración política, una película que contenía un tinte de esa naturaleza fue “*Garras de Oro*” de P.P. Jambrina de 1926 en donde se recreó, de manera teatral, lo sucedido en aquel entonces con la independencia del itismo de Colombia. Esta obra permitió entrever la crítica de las élites a la falta de efectividad y gobernabilidad por parte del Presidente Conservador Pedro Nel Ospina Vásquez¹⁰.

¹⁰ Presidente de la República de Colombia (1922–1926), también fue Gobernador de Antioquia (1918–1920).

El cine, como los demás medios de comunicación, ha cumplido un papel preponderante en la construcción de la historia de la humanidad, no solo sirve al entretenimiento y el disfrute; sino que también funge como un medio, una herramienta, un vehículo que ha permitido al espectador enterarse y comprender lo que sucede en otras latitudes, conocer otras culturas, otras costumbres, adoptar o proponer estilos y formas de vida, de pensar, de cambiar paradigmas, de impactar, de enseñar, de aprender y de construir; así como de destruir.

En Colombia, el contenido del cine en sus inicios tenía un carácter conservador, buscaba resaltar las costumbres cotidianas de cada región a la que fue llegando y que fueron contadas, de manera espontánea o planeada, por los primeros cineastas de la época. Algunas de las películas que pueden dar cuenta de ello y que tratan el tema de la construcción y la preservación de una sociedad conservadora en Colombia fueron: “*Bajo el cielo antioqueño*” de Arturo Acevedo Vallarino de 1926, “*Alma provinciana*” de Félix Joaquín Rodríguez de 1926, “*El Amor, el Deber y El Crimen*” de Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Doménico de 1925 son algunas de las películas representativas de la época que marcan el estilo único de lo que se pretendía, desde el cine, en aquel entonces en Colombia.

Hacia 1930, y después de un largo período en el poder por parte del partido Conservador, Enrique Olaya Herrera¹¹, miembro de partido Liberal llegó a la Presidencia de la República por elección popular. El nuevo mandatario vio en el cine a un gran y poderoso aliado en materia de divulgación de la información, por lo que se puso en contacto con la familia Acevedo¹², grandes pioneros del cine colombiano a igual que los hermanos Di Doménico. Su intención era

¹¹ Presidente de la República de Colombia (1930–1934). Su periodo presidencial se caracterizó por fortalecer, luego de la gran depresión económica, la industria, la educación, la creación de más líneas férreas, el fomento al crédito para la adquisición de vivienda, la explotación de petróleo, entre otros.

¹² La Familia Acevedo fue un grupo de cuatro hermanos pioneros del cine en Colombia. Arturo Acevedo Vallarino fue quien más se destacó en este campo poniendo en el escenario público películas tradicionales como *Bajo el cielo antioqueño* (1924–1925)

que se iniciara con divulgación de información de interés general, y también propaganda, sobre el gobierno para que el pueblo se enterara del acontecer nacional. En relación con lo anterior, se observa que:

Este veterano de la guerra de los Mil Días, Don Arturo, no solo hizo ficción; también registró con entusiasmo los acontecimientos cotidianos del país, que presentaba en su *Noticiero Nacional*, grato acompañante de las funciones. Presentar al público las carreras de caballos en el hipódromo de la calle 53 -importante punto de encuentro de la sociedad bogotana-, la inauguración del aeropuerto de Honda (Tolima), y las manifestaciones de destacadas figuras políticas, entre ellas el presidente liberal, se constituyó en una magnífica estrategia para que los ciudadanos se sintieran cercanos a sus mandatarios. (Rincón, 2017, p. 19)

En este aspecto el cine colombiano, de la mano de la familia Acevedo, y por solicitud del gobierno de Olaya Herrera, devela una vez más la importancia que este medio tuvo en la construcción ideológica y política del país en sus primeros años.

El cine es memoria y como tal permite la construcción y la reconciliación de las sociedades, en este sentido, se observa que:

La memoria histórica es un ejercicio fundamental, no solo para confrontar el pasado y, en el caso colombiano, poner en evidencia los hechos ocurridos durante más de cincuenta años, sino también para preparar el camino hacia la reconciliación y generar un ambiente favorable a la paz. Ahora bien, aunque hacer memoria suele ser un tema sensible y difícil, que duele a muchos grupos, es necesario para la convivencia futura de la sociedad. (Gehring, 2016, p. 5)

En ese orden de ideas y en relación con lo antes descrito, el cine, al igual que los demás medios de comunicación, ayudan a mantener vivo el legado histórico de una nación, con una característica y un diferenciador que la radio, la televisión y la prensa difícilmente logran

transmitir. Ante esto, Puerta (2015) expresa que “el cine es patrimonial: en él se contienen fragmentos de la memoria histórica, evidencia de los vencedores y de los vencidos, de la pugna entre la libertad y la dominación, entre el mito y la ilustración” (p. 13).

Continuando con algunos datos históricos relevantes para la construcción de la historia del cine en Colombia, es importante resaltar que posterior al mandato presidencial del Liberal Alfonso López Pumarejo (1934-1938) y (1942-1945), quién renunció a su segundo período de mandato debido a un golpe de estado perpetrado por el Partido Conservador, el cine vivió nuevamente un periodo de apatía estatal debido a que los conservadores no aprobaban su uso como medio de difusión de información y entretenimiento de masas. Frente a esto, se observa que:

Considerado en las décadas de 1910 y 1920 como escuela del crimen, templo de dudosa sensualidad y causa de perversión para almas candorosas que podían sufrir trastornos irreparables en el abismo de sus instintos, el cine resultaba inadmisibile, si no francamente obsceno, para conciliar los términos entre la Historia y la pantalla que entonces no era otra cosa, para las buenas conciencias, que una expresión mundana capaz de evidenciar el truco de criticar en público lo que se disfruta en privado. (Valderrama, 2006, p. 33)

El cine ha sido uno de los bastiones más influyentes para el desarrollo social, es decir, ha sido un medio de comunicación que ha influenciado, movido y motivado las masas de acuerdo con la intención que cada director hace de su película y de la interpretación que la sociedad hace de ellas. Ha servido como herramienta en la construcción de una identidad propia de país, pero también ha sido usado, de manera errada y amañada para distorsionar información de acuerdo con los intereses, tanto económicos como particulares y políticos, de algunos grupos minoritarios. A lo largo de su historia, este ha sufrido grandes tropiezos que lo han llevado casi a la extinción y al olvido, esto debido principalmente a los intereses políticos que se manejaron

casi desde el inicio del conflicto armado entre liberales y conservadores, quienes, en su lucha por alcanzar el poder lo utilizaron como una estrategia para ocultar la realidad a una sociedad olvidada, empobrecida y sumida en el caos.

Un hecho histórico de relevancia, que se desarrolló en medio de la lucha política en el país, fue en Bogotá el 9 de abril de 1948, cuando fue asesinado el dirigente político Liberal Jorge Eliecer Gaitán¹³. Mismo día en que la ciudad celebraba la IX Conferencia Panamericana¹⁴ y que por su grado de interés contaba con el cubrimiento de varios medios de comunicación. Este magnicidio generó situaciones de violencia y vandalismo en la ciudad, hechos que quedaron registrados por las cámaras inicialmente dedicadas al cubrimiento de la Conferencia.

Los registros filmicos del momento dan cuenta de la tensión política, el dolor, la tristeza y el inconformismo social que se estaba viviendo en aquel momento bajo el gobierno de Mariano Ospina Pérez¹⁵, a quién le exigieron la renuncia inmediata como resultado de los acontecimientos del 9 de abril de 1948. Posterior a esta fecha, el país vivió -una vez más- una guerra descarnada entre liberales y conservadores, siendo el cine testigo, de nuevo, de los hechos aberrantes y de los vejámenes ocurridos en contra de la dignidad humana. Este fue un periodo político oscuro que la nación vivió y el cual es recordado como *La Violencia*.¹⁶ Ante esta barbarie política y:

¹³ Candidato a la Presidencia de la República de Colombia. Muere en Bogotá el 9 de abril de 1948, a la salida de su oficina a las 12 del día, de tres disparos propinados, presuntamente, por Juan Roa Sierra. Este crimen desencadenó actos de violencia, saqueo y anarquía en la capital del país conocida como el *Bogotazo*.

¹⁴ Por medio de la cual se crea en 1948, en los días en que es asesinado Gaitán, y con el Bogotazo, la Organización de los Estados Americanos OEA.

¹⁵ Presidente de la República de Colombia (1946–1950). Su Mandato se caracterizó por haber inaugurado el Instituto de Seguros Sociales (ISS) en 1946, la Flota Mercante Grancolombiana en 1947, al igual que Telecom. Su mandato es recordado también por el famoso Bogotazo producto del asesinato de Gaitán a las afueras de su oficina en el centro de la Capital. De corriente conservadora, Mariano Ospina Pérez ordena cerrar el Congreso de la República en 1949 para evitar un juicio político por parte de los liberales producto de la inconformidad con su gobierno lo que ocasionó una década de violencia extrema entre miembros de ambos partidos.

¹⁶ Es el periodo comprendido entre 1948 y 1958 en donde los miembros de los partidos liberal y conservador entran en conflicto ideológico por llegar al poder.

En medio del caos, los intelectuales se sintieron en el deber de hablar con las multitudes que inundaban las calles para incitar a la revolución. En el Bogotazo, el escritor y político Jorge Zalamea, junto a otros intelectuales, como el poeta Jorge Gaitán Durán, acudieron a los estudios de la Radiodifusora Nacional de Colombia. “A través de los micrófonos, G. Durán denuncia el asesinato de Gaitán e incita a los liberales de Colombia a tomarse el poder. Se acusa al gobierno del conservador, al Presidente Mariano Ospina Pérez, y se anuncia que la policía y el ejército están con las revueltas de los liberales revolucionarios: “Debe desencadenarse una revolución sin par en la historia del país”, dice el poeta con entusiasmo. El audio termina con un enérgico y gaitanista: “¡A la carga!”, “¡A la carga!”, “¡A la carga!”. (Rincón, 2017, p. 19)

Frente a este suceso de violencia que duró una década, también se indica que:

[...] aquellos vientos de modernidad industrial no se acompañaron de modernidad política. Más de 200.000 colombianos muertos en el conflicto hicieron de aquella década el espacio de una guerra fratricida que había sido declarada en tribunas y púlpitos por los partidos liberal y conservador que, en nombre de Dios y de la patria, escribieron una de las páginas más sangrientas de la historia colombiana. (Builes, 2013, p. 96)

No se puede concebir, ni mucho menos construir una sociedad justa e incluyente si no se tiene clara la historia que la precede. Como plataforma política en nuestra sociedad, el cine ha sido fundamental en este aspecto, no sólo por la representación y puesta en escena de acontecimientos históricos, sino también por la inserción, como aguja, en la conciencia y en la memoria de la sociedad. Puerta (2015), expresa que “el cine es el marco, como producto cultural patrimonial, desde el que buscó generar la interlocución, sin pretender agotar los contenidos de las obras trabajadas ni su relación con la historia” (p. 21).

El cine es ciencia y arte y como tal debe ser plataforma de pensamiento crítico y objetivo, fuente de análisis, de investigación, de observación tanto en retrospectiva como en prospectiva.

Es conciencia viva que ayuda a labrar el futuro de una sociedad a partir del reconocimiento de los errores cometidos en el pasado, que busca generar aprendizajes que permitan la aplicación de mejoras en la construcción de una sociedad más justa y equilibrada, incluyente y compasiva, a partir de la comprensión de aquellos elementos tanto implícitos como explícitos que aparecen en su discurso.

1.2. Del discurso en el ágora, al discurso en la pantalla.

Para que un discurso tenga el efecto deseado, no basta con unir frases unas con otras sin sentido alguno, el discurso esta conformado por letras que forman palabras, palabras que forman frases, frases que forman ideas, ideas que forman ideologías y de las ideologías salen los simpatizantes y los dirigentes políticos. Todas estas son herramientas que todos como individuos, pero particularmente los políticos, usan para entablar relaciones y conexiones con sus semejantes. Esos discursos son el alimento de pueblo y el insumo del orador, las palabras son la promesa fiel y abnegada de aquel que sigue a su lider a toda costa.

Sin embargo, el discurso no es solo gramatical o verbal, también existen otros tipos de discursos que ayudan a reforzar las ideas que, aunque pueden no percibirse de inmediato como se quisiera, están allí de manera sutil, delicada y precisa. El cine es otra ágora, es otra plaza pública en donde existen otros tipos de elementos que ayudan a reforzar los discursos a los que se hacen referencia desde los diferentes planos visuales, la ambientación de una época, los sonidos, los colores, los idiomas, las culturas que se entremezclan, entre otros; que ayudan a determinar la intensidad, el fragor, el clímax de un momento de efervescencia en donde la multitud aclama a su líder producto de un discurso magistral el cual fue, de manera prodigiosa, bien ejecutado tal y

como se ha dejado en evidencia en los diferentes archivos filmicos de la nación con los discursos de Gaitán los cuales no sólo estan de manera sonora sino también filmica.

En nuestro contexto, el discurso político colombiano tiene su propia configuración producto de los conflictos independentistas y civiles que le preceden. Con el final de la guerra de los mil días y el periodo posterior a una época de -relativa calma y convivencia cordial conservadora- se comenzó a gestar el rumbo del país en aras de hacerlo más competitivo y atractivo, no sólo entre las regiones, sino también en el campo internacional.

Ya en aquel entonces, el país había sido el centro de atención política en el campo internacional, primero con la intervención de los Estados Unidos de Norteamérica al apoyar la independencia entre Panamá y Colombia (1903) y luego, años más tarde, debido a la guerra territorial con Perú (1932 – 1933). Estos son algunos de los acontecimientos que quedaron marcados en las consciencias de sus protagonistas y que sirvieron de argumento para llevar a la pantalla grande de un teatro, como elemento discursivo y argumento político, el estilo de gobierno de la época.

Esta serie de hechos y de acontecimientos políticos que sacudieron al país, le dieron fuerza a los pensamientos e ideologías políticas amarrados al discurso, de carácter popular, crítico y punzante de Jorge Eliecer Gaitán por quien las minorías, es decir, la gran mayoría de los ciudadanos, se sentían representados, y que significaban una amenaza para los ricos, las élites y los partidos políticos de la época.

En este orden de ideas, y con el objetivo de comenzar a reconocer los personajes relevantes de la política nacional, los discursos y la influencia que tuvo en el cine El Frente Nacional, se observa que:

La presentación de lo irreconocible sea así misma en paisajes o en hechos o personajes, también hace parte de la construcción de nación, en su posibilidad de presentar lo

opacado en la realidad establecida y la posibilidad de pensar y considerar aquello que no ha sido tomado en cuenta, al generar un cuestionamiento y una reflexividad en el espectador. (Puerta, 2015, p. 38)

El poder del discurso en el cine no tiene comparación, es el lugar donde los argumentos toman más fuerza porque los espectadores solo se centran en un objetivo único y común, y en el cual el orador se soporta para transmitir con más fuerza y ahínco su ideología. Ante esto, se observa que:

El cine enseña cómo puede albergarse lo más tenebroso de un poder desgarrador, no sólo el soberano del Estado y que niega cualquier limitación a favor de las libertades humanas, sino también de otras variables de poder que se apropian de la subjetividad humana. (Agudelo, 2016, p. 63)

De esta manera, el análisis de la relación entre el cine colombiano y el Frente Nacional, como elementos del presente estudio, procurará no sólo develar la relación y el interés existente del gobierno en manipular, para su bien, la información de mayor atención; sino también en mantener al margen y sometida a una nueva corriente de intelectuales e ideólogos que no compartían sus posturas, lo que les significó discriminación y marginación, debido a que sus pensamientos agitaban a las masas con información que ponía en alto riesgo las intenciones económicas, políticas y sociales de los Estados Unidos de Norteamérica en Colombia.

Con el inicio del llamado Frente Nacional en 1958, el cual se firmó previamente el 24 de julio de 1956 entre Alberto Lleras Camargo¹⁷ y Laureano Gómez¹⁸ con el pacto de Benidorm¹⁹,

¹⁷ Presidente de la República de Colombia por el partido liberal en dos periodos, el primero de 1945 a 1946 y el segundo de 1958 a 1962. Fue el fundador de la Revista Semana en 1947. Cumplió labores de secretario de la OEA en Washington entre 1948–1954. Fue el precursor, junto con Laureano Gómez, y tras el derrocamiento de Rojas Pinilla de la Presidencia de la República, del Frente Nacional el cual fue firmado en la localidad española de Benidorm.

¹⁸ Presidente de la República de Colombia por el partido conservador (1950–1951). Fue, junto a Alberto Lleras Camargo, fundador del Frente Nacional que buscaba, tras el derrocamiento de Rojas Pinilla, la unidad nacional entre

se comenzó un periodo intercalado y repartido del poder entre los Partidos Políticos Liberal y Conservador, con el objetivo de dirimir un conflicto interno el cual arrojaba para ese momento una cifra considerable de muertos y desaparecidos, y que reflejaba un caos social y político sin precedentes.

Este pacto pretendía igualar los intereses en la repartición del poder del Estado entre ambos partidos cada cuatro años (periodo presidencial aprobado por la Constitución Política Colombiana de 1886), para que cada partido tuviera la oportunidad de gobernar al país, con un candidato único. El pacto también surgió por la necesidad de darle fin a un periodo dictatorial asumido por el entonces Presidente General Gustavo Rojas Pinilla²⁰ quien no gozó de favorabilidad durante su mandato, derivando así en su derrocamiento, y dando paso al inicio del Frente Nacional, bajo el gobierno de Alberto Lleras Camargo en el período 1958-1962.

Este pacto fue el inicio de la segregación política y social de los partidos de izquierda o de oposición, respecto a los partidos tradicionales de ese momento puesto que al nuevo Frente no le interesaba que se afianzaran pensamientos revolucionarios socialistas que fueran en contra de las ideologías capitalistas norteamericanas, que tenían gran incidencia política y social en Colombia.

El Socialismo y su discurso fue sin duda el motor que movió los grandes intereses del cine colombiano en la época del Frente Nacional, gracias a la gran diversidad de pensamientos que se

los dos partidos políticos tradicionales, Liberal y Conservador, luego de un periodo de diez años de violencia extrema entre ambos bandos por llegar al poder.

¹⁹ Acuerdo político firmado entre Laureano Gómez y Alberto Lleras Camargo en el año de 1956, en la ciudad española de Benidorm, en donde se sentaron las bases para conformar el Frente Nacional entre los partidos Liberal y Conservador los cuales se repartirían el poder político del país, en periodos de cuatro años, con miras a establecer una unidad, una paz y una reconciliación duradera, en procura del progreso, la igualdad, la equidad y la inclusión social del pueblo colombiano.

²⁰ Presidente de la República de Colombia (1953–1957). Su mandato se caracterizó por ser de tipo progresista. Se puso en marcha la construcción del aeropuerto El Dorado de Bogotá, El Hospital Militar, programas de tipo social como SENDAS. Su derrocamiento se dio producto del uso desmedido de la fuerza para apaciguar los ánimos de manifestantes, lo que ocasionó nuevos brotes de violencia que motivaron a que Laureano Gómez y Alberto Lleras firmaran el Pacto de Benidorm par dar inicio del Frente Nacional.

gestaron desde las universidades, jóvenes ávidos de conocimientos que abogaban por el libre pensamiento, no sólo en el ámbito político sino también en lo cultural, lo económico y lo intelectual.

Es claro que, con el paso de los años, las influencias externas, el cambio de pensamientos e ideologías y los intereses ciudadanos, transforman el discurso a favor o en contra de un partido o corriente política. Sin embargo, cada partido también se adapta a esos cambios y corrientes con miras a mantenerse vigente en el imaginario colectivo de sus simpatizantes sin perder, o dejar de lado, las ideologías que sustentan su partido. Frente a esto, se observa que:

En síntesis, el discurso y el contexto local frecuentemente se producen e interpretan como una parte funcional de contextos globales. [...] los contextos también necesitan una definición cognitiva que permitan dar cuenta de la variación personal y la subjetividad, además de explicar el modo en que las estructuras sociales pueden influir sobre las estructuras discursivas “por medio de” la mente de los miembros sociales. (Van Dijk, 2008, pp. 38-39)

Para el momento en que inició el Frente Nacional, los medios de comunicación y su discurso mediático, ya habían permeado la sociedad colombiana dando paso a un sinnúmero de actividades y de participaciones por parte de los espectadores en el acontecer nacional. Medios como la radio y la prensa ya se habían ganado un lugar en el imaginario y el gusto de los habitantes, mientras que el cine fue reemplazado lentamente por la televisión, la cual inició bajo el mandato del General Gustavo Rojas Pinilla en 1958, incidiendo esto en que las personas asistieran cada vez con menos frecuencia a los teatros para informarse, y dedicaran más horas a la televisión.

En relación con el manejo y el control de las masas y de los grupos por parte del Estado, a partir de los medios de comunicación, se observa que:

El poder social es el de control. Un grupo tiene poder sobre otro si tiene alguna forma de control sobre ese otro grupo. Más específicamente, un control de este tipo puede aplicarse a las acciones de (los miembros de) el otro grupo: controlamos a los otros si podemos hacer que actúen como deseamos (o impedir que actúen en contra nuestra). (Van Dijk, 2008, p. 40)

De esta manera, el cine en Colombia pasó de ser protagonista a antagonista de su propia historia, las producciones que se proyectaban para la época eran de muy bajo presupuesto y con una temática poco atractiva. La televisión comenzó a acaparar la atención de los espectadores desde otros puntos de vista y desde otras perspectivas influenciados, en gran medida, por la cultura y la política norteamericana, así como por el control político que el Estado ejercía en la divulgación de la información.

Con lo anterior se puede observar que, para ese momento de la historia, el cine entraba en una serie de confrontaciones con los demás medios de comunicación ya que estos hablaban desde el discurso oficialista y el cine desde el discurso de la oposición. Para ello, podemos ver el impacto que películas como: “*Raíces de piedra*” de 1961 y “*Pasado el meridiano*” de 1965 dirigidas por José María Arzuaga, “*Chircales*” de 1972 dirigida por Marta Rodríguez y Jorge Silva, y “*Oro triste*” de 1973 dirigida por Luis Alfredo Sánchez; son el reflejo, la lectura, la interpretación y la radiografía que indican que el cine, de la mano y sensibilidad social y crítica de sus directores, ha participado en la construcción no sólo de memoria sino también de conciencia e historia política para una sociedad, cuyo principal motor es la apatía, la abstracción y el olvido.

Recordemos que para la época se venían desarrollando a lo largo de Latinoamérica grandes incursiones guerrilleras, de corte socialista, que buscaban un cambio en las culturas y en las políticas de sus gobiernos con el ánimo de hacer que sus países fueran más equitativos. El caso

cubano es un claro ejemplo de ello, ya que este país fue uno de los que más desarrolló y potenció el cine político en América Latina, seguido de México, Brasil y Argentina.

1.3. La segunda ola del cine colombiano. Del elitismo al socialismo

En Colombia, aproximadamente en la década de los sesenta, los estudiantes de las universidades públicas cada vez estaban más influenciados por los temas sociales, de igualdad, de equidad y de lucha de clases. Fue un momento donde el cine tuvo su segunda oportunidad, pero esta vez desde la academia, donde los líderes estudiantiles estaban fuertemente influenciados por las ideas socialistas de la Unión Soviética y de Cuba.

Este fue el ingrediente justo, la revolución social, otorgada por Cuba a Latinoamérica, el detonante preciso para que el cine en esta región del mundo tuviera la oportunidad, la acogida y la demanda de historias que necesitaban ser contadas y que los gobiernos no apoyaban, dado que su objetivo principal era preservar las relaciones comerciales y diplomáticas estables y duraderas con los Estados Unidos de Norteamérica, por lo que llegaron casi al punto de la prohibición.

Fueron varias las producciones que se realizaron en aquel momento con recursos escasos que otorgaba el Estado, implicando esto que los nacientes directores, productores y cineastas aportaran capital propio para contar sus historias que, en la mayoría de los casos, buscaban dar vida y voz a los marginados. Su principal propósito era contarle al mundo lo que sucedía en el país, incluida la represión a la libre expresión de sus protagonistas.

Durante los 16 años que duró el Frente Nacional, (1958-1974), fueron muchas las producciones cinematográficas que pretendieron sentar una voz de protesta en contra del olvido por parte del Estado, y que aún hoy persiste, violando de esta manera uno de los pactos

fundamentales del contractualismo²¹ en el cual se promulga que el Estado se debe a sus ciudadanos y estos, a su vez, a este. Ante esto se observa que:

El cine y la nación están articulados. La imaginación de la nación es alimentada por las narraciones e imágenes que se proponen en la pantalla, desde reivindicaciones de las ideologías establecidas y dominantes en la delimitación de la nación, hasta las críticas y los cuestionamientos que presentan otras posibilidades y mantienen la situación de la identidad grupal como un campo abierto de interlocución. El papel del cine en cada sociedad dependerá del contexto particular y las relaciones de poder que imperen. (Puerta, 2015, p. 43)

A comienzos de los años sesenta, y en medio de una mezcla de ideologías e identidades políticas, sociales, culturales y religiosas, el cine colombiano, y en general el latinoamericano, entró en una especie de dualidad ideológica. Frases como “sexo, drogas y rock and roll”, “haz el amor y no la guerra”, sólo por mencionar algunas, se convirtieron en puntos de referencia ideológicos y políticos, así como en pretexto, para que se siguieran gestando al interior de una sociedad más oprimida, marginada y excluida, expresiones cinematográficas que buscaban sentar su voz de protesta ante la indiferencia estatal de la época. De a poco, este cine, que no contaba con los recursos, ni el apoyo del Estado, pese a que ya existían instituciones que fomentaban la cultura en el país, fue siendo reconocido como “*Cine Marginal*”. Este concepto hace referencia al cine de tipo denuncia que pone en evidencia el abandono, por parte del Estado, de las comunidades más vulnerables y marginadas de la sociedad. Un ejemplo claro de este tipo de películas catalogadas como Cine Marginal es “Chircales” de Marta Rodríguez y Jorge Silva de 1972. Se

²¹ El contractualismo visto desde Thomas Hobbes y John Locke es alusivo al pacto que hay entre seres humanos libres (estado de naturaleza), y no la divinidad, por mantener un pacto de no agresión ya que el estado del hombre, por naturaleza, es violento en sí mismo lo cual genera un estado permanente de sobra con sus semejantes. Para prevenir un eventual ataque, producto de la ira y el descontrol de una sociedad, se establecen pactos de no agresión (contratos) que previenen actos violentos entre entre los seres humanos que ayudan a mantener un estado de paz estable pero bajo una latente amenaza de agresión.

usa este término, “Chircales”, para referirse a aquellas personas que trabajan en la elaboración de ladrillos, de manera precaria, al sur de la capital colombiana y en un claro abandono por parte del Estado.

El Cine Marginal cobró fuerzas a comienzos de los años sesenta exponiendo producciones de corte independiente y de bajo presupuesto que buscaban evidenciar el abandono del Estado hacia las clases menos favorecidas. Durante la época del Frente Nacional este tipo de cinematografía, si bien fue considerada de corte socialista, por su alto grado de sensibilidad y de exaltación de la miseria, alcanzó a tener grandes repercusiones en diferentes festivales de cine latinoamericano que buscaban exponer las diferencias y altos contrastes entre los gobiernos de turno y la realidad de las sociedades gobernadas.

El Cineclub de Colombia, que apareció en el país hacia el año de 1949 en Santa Fe de Bogotá, el primero del país y de Latinoamérica, dio origen a los cineclubes que cada vez tomaron mayor fuerza y vigor, a pesar de la poca ayuda y apoyo que desde las instituciones de fomento cultural del gobierno se destinaban para la producción y divulgación de contenidos. Estos espacios fueron determinantes para crear conciencia e identidad cultural y social en materia de lucha por la igualdad y la equidad de clases que, desde aquel entonces y aún en nuestros días, se sigue evidenciando.

Para la década de los sesenta, con el surgimiento y la llegada de los movimientos *hippie*, y la marcada influencia que estos tuvieron en América Latina, fueron muchas las corrientes e ideologías políticas que se generaron en favor de la igualdad y en contra de los malos gobiernos, reflejadas en las marchas (algunas pacíficas y otras violentas) que convulsionaron la estabilidad política de la región. Diferentes grupos, movimientos y activistas sociales se fueron involucrando cada vez más en aspectos de carácter social, quienes mantenían su lucha por ser escuchados pese

a las fuertes represiones que se vivían en aquella época como fruto del conflicto ideológico derivado de la Segunda Guerra Mundial que se debatía entre el Capitalismo, el Socialismo y el Comunismo.

En Colombia, el Frente Nacional hizo lo suyo en aras de mantener un gobierno estable y duradero, sin importar las transiciones que durante 16 años se dieron. Pese a esto, la academia siguió trabajando para denunciar mediante el cine, temas como pobreza, abandono, diferencia de clases, miseria, rebusque, explotación, etc.

La permisividad para la explotación de los recursos naturales a manos de las grandes multinacionales norteamericanas por parte del Gobierno de Colombia, el ignorar los atropellos y las explotaciones laborales que esas grandes empresas hacían y la opresión sobre los sindicatos de trabajadores, fueron argumentos e insumos de denuncia constante por parte de los nuevos directores de cine quienes buscaban retratar la cotidianidad de las personas que eran explotadas, que no recibían un trato digno, que eran violentadas tanto por las multinacionales como por el Estado.

El abandono estatal respecto al fomento de estas iniciativas cinematográficas se dio, en gran medida, por la amplia dependencia del país con los Estados Unidos de Norteamérica en materia de relaciones comerciales y diplomáticas. Es en este escenario donde el Cine Marginal entra con más vehemencia a denunciar, proyectando en las diferentes salas de cine y en los cineclubes emergentes, los contrastes y las realidades sociales y políticas del país. Al respecto, Puerta (2015) expresa que “si el cine se presenta como es, en su esencia -en la experiencia-, saldría a flote su papel político, ese que se busca reemplazar en lo mágico y religioso, que corresponde al viejo arte y a otro contexto de apreciación” (p. 50).

Es importante recordar que el cine requiere que alguien lo haga posible para que pueda cumplir su función social de informar, develar la realidad y generar conciencia histórica a través de la ficción, el drama, la comedia, entre otras. Requiere que alguien transforme el acontecer del entorno en imágenes e historias contadas a través de la sucesión continua de fotogramas, así como ser reconocido para que pueda beneficiar a la sociedad a partir de las historias que devela. En Colombia, el reconocimiento del cine históricamente no ha contado y aún no cuenta con las condiciones e incentivos suficientes -aunque existan en el papel- que le permitan alcanzar plenamente su misión. Frente a esto, Van Dijk (2008) explica que “las diversas élites del poder controlan (el acceso a) muchos tipos de discursos públicos, por ejemplo, en la política y la administración, los medios, la educación, etcétera” (p. 44).

Con el resurgimiento del cine como medio de denuncia y de manifestación política en Colombia, se comenzaron a dar cambios significativos no sólo de pensamiento sino también de identidad en la sociedad. El cine ayudó a esbozar las transformaciones en las formas de pensar de la sociedad del momento, logrando en sí misma que esta cambiara, de alguna manera, ciertos paradigmas y maneras de ver el acontecer diario de una sociedad llena de contrastes donde tanto ricos como pobres compartían un mismo espacio. Frente a esto, hay autores que resaltan que:

El cine -en tanto productor de imágenes, representaciones, significados e ideologías- expresa (al igual que tantas otras manifestaciones de la cultura) las características económicas, políticas y culturales de determinada época (Sorlín, 1985). Se aproxima a la realidad valiéndose de un lenguaje específico y una lógica propia y, al hacerlo establece comunidades de sentido en lucha. La narrativa cinematográfica -desde una determinada cosmovisión (hegemónica o contra-hegemónica)- contribuye en la disputa social por el sentido proclive a la naturalización de los estereotipos y valores sociales. (Ladevito y Zambrini, 2008, p. 12)

Sin embargo, los diferentes gobiernos que conformaron el Frente Nacional vieron en el cine, y por demás en las diferentes formas de manifestaciones culturales de la sociedad que denunciaban el abandono y la apatía por parte del Estado, una gran amenaza a sus intereses políticos y económicos. En su artículo, Pineda nos deja entrever las dificultades y diferencias que existieron en el cine durante la época del Frente Nacional y la marginalidad a la cual este estuvo expuesto por parte del Estado:

El cine político marginal se erigió como un movimiento de crítica política e intervención social, cuyos orígenes pueden ser interpretados como productos de la confluencia de fenómenos políticos y sociales, nacionales e internacionales, en función de la concreción de un proyecto de cine nacional. (Pineda, 2012, p. 110)

Estos hechos de segregación, explotación, de indiferencia e inequidad social, fueron motivos suficientes para que, desde el sur del país, y de a poco en otras latitudes del territorio nacional, el campesinado comenzara a agruparse para exigir y defender sus derechos a un gobierno apático y poco diligente ante sus demandas.

Poco a poco estos grupos comenzaron a armarse y a recibir entrenamiento en aspectos tácticos, estratégicos e ideológicos, inspirados en el socialismo cubano y en las intervenciones del “Che” Guevara²², encomendado por Fidel Castro²³ para la extensión del socialismo en América Latina. Lo que dio origen a los diferentes grupos guerrilleros que comenzaron su lucha armada y política con el firme propósito de combatir la desigualdad y la oligarquía que imperaba

²² Ernesto “Ché” Guevara. De nacionalidad argentina y con formación en medicina, fue uno de los más fervientes ideólogos de la revolución cubana liderada por los hermanos Fidel y Raúl Castro que llegaron al poder en 1959 luego del derrocamiento del dictador cubano Fulgencio Batista. Como revolucionario ayudó a conformar varias guerrillas en América Latina que lucharon en contra de los gobiernos capitalistas. Fue dado de baja en combate por el ejército de Bolivia en 1967.

²³ Fidel Alejandro Castro Ruz. Líder de la revolución cubana. Llegó al poder en 1959 tras el derrocamiento del dictador cubano Fulgencio Batista. Su gobierno se caracterizó por ser un régimen autoritario y autosuficiente, se alió con la Unión Soviética generando así tensiones con los Estados Unidos de Norteamérica ya que en 1962 se dio la llamada “Crisis de los Misiles” en donde Cuba permitió la instalación de misiles de mediano alcance rusos en Bahía Cochinos siendo un fuerte protagonista de la Guerra Fría que sostenían Washington y Moscú.

en la nación fruto del capitalismo depredador y destructor que se estaba viviendo a partir de la sumisión del Estado colombiano frente a los Estados Unidos de Norteamérica.

Uno de los líderes sociales que luchó por la igualdad y la equidad social en la época del Frente Nacional, fue el “cura” Camilo Torres²⁴ a quién la historia señaló por haberse alzado en armas e ir en contra de lo que la sociedad y el gobierno del momento dictaban en el País. Camilo Torres cuestionó duramente, no sólo desde el pulpito y la plaza pública sino también desde la clandestinidad, la apatía y segregación gubernamental hacia los menos favorecidos, siendo estos los argumentos y las armas necesarias para revelarse en contra de las políticas de gobierno del momento.

Por su manifestación ideológica y política, Camilo Torres rápidamente se convirtió en el centro de atracción de todos los medios de divulgación de información del momento, incluido el cine, dada su condición de sacerdote “revolucionario” apoyado en el argumento de la teología de la liberación²⁵ así:

Posturas sobre ‘la liberación de nuestros pueblos’, visibles entre otras cosas, en la posibilidad de crear las estructuras de ‘nuestra propia realidad’, por medio de ‘la autonomía’ y el rompimiento de ‘la dependencia metropólica’, circulan para la época como premisas por el continente sin mayor distinción, en una amplia gama de discursos. (Pineda & Buitrago, 2012, p. 113)

²⁴ El cura Camilo Torres o el cura guerrillero, fue un sacerdote que se dedicó a luchar por las clases menos favorecidas de la sociedad colombiana. En sus discursos, tanto en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, en donde fue capellán y fundador de la Facultad de Sociología, como en la plaza pública, invitaba a todas las personas a trabajar por el prójimo, a no ser indiferentes ante las adversidades de los más necesitados. La base de su revolución la sentó bajo las enseñanzas de Jesús al que veía como un revolucionario en favor de los desamparados. Camilo Torres, por su ideología y tendencia política, fue expulsado de la Iglesia Católica lo que le permitió, tiempo después, unirse al grupo guerrillero ELN desde donde pretendía luchar por los pobres. Murió en combate con el Ejército colombiano en las montañas de Santander en 1966 a la edad de 37 años.

²⁵ La teología de la liberación hace referencia a la lucha de la iglesia en favor de los pobres la cual esta amparada bajo el Concilio Vaticano II y la Conferencia de Medellín, Colombia, de 1969. Esta es una corriente ideológica que nació en Brasil y que se esparció rápidamente por todo el continente latinoamericano.

Además, Aguilera (2012) citado por Pineda & Buitrago (2012, p. 113), indica que en palabras de Camilo Torres “los problemas sociales son eminentemente concretos; dependen de cada cultura y de cada sociedad. El tratar de dar principios sin aplicación a una realidad nacional bien determinada, no sería de mayor aporte para el bien de nuestro país.”

Los cambios de paradigma y de comportamiento de la sociedad colombiana obedecieron a la acumulación de incertidumbre emocional y política, y a la sensación de abandono por parte del Estado, lo que llevó a que diferentes sectores sociales y políticos comenzaran a darse cuenta de la importancia de la igualdad y la equidad social para la nación. En consideración con lo anterior, se observa que:

El poder simbólico del lenguaje ha sido utilizado por la religión y el Estado como formas de comunicación y dominación. Detrás de la palabra se esconde la red social del deseo y el poder. Los escritores, poetas, artistas, actores y directores de teatro y cine colombianos de la década de los años cincuenta por un sin número de condiciones históricas se encontraron y conformaron relaciones de confrontación y de amistad que llegaron a producir un escenario estético profesional como no lo había visto la primera parte del siglo veinte. (Builes, 2013, p. 95)

Este acontecimiento no fue ajeno a los medios de divulgación de la información nacional, especialmente del cine, que desde sus inicios ha buscado hacer denuncias abiertas a todos los públicos.

1.4. El cine, la política y la academia colombiana

Entre las décadas de los sesenta y los setenta, las universidades públicas se convirtieron en los espacios y los escenarios idóneos para la proyección y el debate abierto de películas que,

entre otras cosas, servían también como insumo académico y de formación para los estudiantes de sus diferentes programas. En las universidades se evadía la censura impuesta por el gobierno, ya que históricamente se les ha concebido como lugares abiertos al debate, al intercambio de conocimiento y a la búsqueda conjunta de soluciones. Esta práctica permitió difundir la perspectiva histórica, política y social que presentaba el cine, en el país y en el exterior. Este hecho no dejó de incomodar al gobierno que, en su proyecto de mantener unas relaciones idóneas con los países vecinos, impuso un control político y social sobre los contenidos que se presentaban apelando al conocido “Código Hays” (1934 – 1968) en cual consistía en restringir los contenidos de tipo social, político y sexual bajo el argumento que estos preceptos iban en contra de la moral incentivando la rebeldía de las audiencias. Esto ocasionó que el cine colombiano fuera cada vez más predecible y poco atractivo, perdiendo así el impulso y el terreno alcanzado a inicios de la década de los sesenta, así:

La censura tendía a ejercer sus poderes coercitivos sobre la representación de situaciones sociales que suscitaban la idea de libertad de pensamiento, religión, sexo o género, y que exhibieran el deterioro de la estructura social y de sus instituciones de control como la familia, la iglesia o el gobierno, que no son más que la exteriorización sintomática de una evidente transformación cultural. [...] En síntesis, la existencia de un organismo de represión filmica emanado directamente por acción estatal, permite dilucidar el primer vínculo de relación entre el cine y la política. (Pineda & Buitrago, 2012, p. 115)

En la época del Frente Nacional, los intereses del Estado en cuanto a la preservación de la integridad de las instituciones generó dominio y control absoluto sobre aquello que no estuviera acorde con los lineamientos de sus ideologías bipartidistas, su interés de controlar los contenidos que se producían en el cine, abarcaba no sólo asuntos de corte político, sino también ético y

moral, por esta razón, varias películas colombianas fueran censuradas, dado que se consideraba que atentaban contra las buenas costumbres y prácticas conservadoras de la época. Así:

Desde 1915 y este primer estremecimiento del público, hubo una serie de censuras en las cuales políticos, periodistas y los mismos consumidores reflejaban su concientización del poderoso papel que el cine podía adquirir para la representación, siendo siempre la prohibición una respuesta moralista y muy cerrada de lo que el cine debía ser y mostrar. [...] pese al mal momento que hacía pasar a los exhibidores, se basaba en que el cine “era inmoral y tenía consecuencias funestas para la juventud. (Puerta, 2015, p. 87)

Como se puede evidenciar, mucho antes de la implementación bipartidista del Frente Nacional, el cine ya era considerado por muchos como un mecanismo de gran relevancia y trascendencia en el imaginario colectivo e identitario de una sociedad que estaba subsumida en la moralidad de la iglesia y las costumbres señaladas por el Estado. Producto de ello podrían sugerirse películas que, para la época del Frente Nacional, invitaban, de cierta manera, a la simpatización con este modelo de gobierno. Algunas de ellas son: “La tierra del hombre” (Francisco Norden, 1963), “Frutos de la reforma” (Julio Luzardo, 1963), “Se llamaría Colombia” (Francisco Norden, 1970), “Los niños primero” (Gustavo Nieto Roa, 1974). Sin embargo, como todo modelo de gobierno, también desde la oposición se hicieron rodajes cinematográficos que no compartían con el modelo de gobierno frentenacionalista ni mucho menos su ideología; estas son: “Asalto” (Carlos Álvarez, 1968), “Chircales” (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1968), y “Bolívar, dónde estás que no te veo” (Alberto Mejía, 1968).

La relación que surgió entre cine y la política, en palabras de Pineda y Buitrago, permitió dilucidar una serie de situaciones complejas que llevaron a ambas partes a ser cautas en su relacionamiento y a tener que “aceptar” lo que el gobierno de turno estaba proponiendo dadas las demandas de los espectadores, así:

La relación que desarrolla, en principio, el cine hacia la política es la adopción de una postura de oposición al gobierno reducida a asuntos de exhibición cinematográfica, que aboga por la libertad de expresión y por la representación objetiva de la realidad social, en proceso de transición y transformación, sin aceptar la parcialización o la tergiversación de la información. [...] En esta instancia formativa, la ideología esboza al gobierno nacional como adversario, cuestionándolo desde una crítica cinematográfica compilada en publicaciones seriadas y en diversas ciudades del país. (Pineda & Buitrago, 2012, p. 115)

A partir de lo anterior, se observa la importancia de la memoria y el cine, dado que es con este último que se reconstruye la historia y se combate el olvido.

Capítulo 2

La importancia del cine y de los medios de comunicación en la política nacional vistos desde la sociología histórica y política del Frente Nacional

“El cine, más allá de la industria que lo mueve, atrae un discurso, una hermenéusis en el acontecimiento existencial de la condición humana.”

Zanbuyan Manniglier.

2.1. Entre medios y medidas. Una mirada a la labor de los medios de comunicación en la construcción política nacional

Hablar de medios de comunicación en Colombia es hablar de una tradición informativa de más de dos siglos, en la época de la República, incluso cuando todavía se era una colonia española, la información circulaba con soltura y con algún grado de libertad respecto a los temas de interés de las esferas sociales y políticas de la época. La imprenta fue el medio de información por excelencia de los ciudadanos, aunque en diversas ocasiones se vio limitada por agentes poderosos que intervinieron en los contenidos que se generaban, pretendiendo con ello beneficiar los intereses de algunos grupos sociales. Lo anterior sucedió y sucede aún en la actualidad, porque los medios de comunicación, cualquiera que sean, se consideran un instrumento de poder y dominación de la sociedad; a estos se les ha llamado “el cuatro poder”, haciendo referencia al hecho de que quién tenga control sobre los medios de comunicación, puede tener control para persuadir a los demás según sus intereses particulares.

Los medios de comunicación son los principales canales de divulgación de los que un Estado se vale para dar a conocer, de manera masiva, sus hallazgos, sus iniciativas, sus proyectos, los impactos generados a partir de la implementación de sus planes y programas, entre otros. Esto permite observar que al tiempo en que los medios de comunicación pueden servir de vehículo para una información transparente y cercana con las comunidades, incluso las más apartadas, también se pueden convertir en instrumentos para ocultar la verdad y contribuir en la consolidación del control estatal. Al respecto, Van Dijk (2008), argumenta que “para ejercer el poder hegemónico, y para establecer un consenso, los grupos de poder regulan las acciones de los otros mediante el control de las mentes (conocimientos, actitudes, ideologías) de grupos y lo hacen principalmente mediante el discurso” (p. 44).

En el contexto colombiano particularmente, el papel que han jugado los medios de comunicación en la construcción de nación ha sido determinante. Así lo evidencia por ejemplo el desarrollo del cine y su contribución a la construcción política del país en la época del Frente Nacional, permitiendo que se conociera material probatorio sobre una época que marcó el rumbo de la historia del país, y que aún hoy sirve como evidencia debido al trabajo y el esfuerzo realizado por amigos y entusiastas que defendieron decididamente las obras generadas en esa época. Las denuncias de aquel momento se concentraron en el rechazo al modelo de gobierno centralista que se ocupaba principalmente del desarrollo económico y social de la capital, y que relegaba a las demás regiones y provincias del país. Este fenómeno permitió que varios dirigentes políticos presentaran su inconformidad y defendieran la importancia de propiciar un desarrollo integral para Colombia que permitiera un mayor acercamiento entre el Estado y el pueblo.

Uno de esos dirigentes políticos fue Jorge Eliecer Gaitán, mejor conocido como “el caudillo del pueblo”, debido a la empatía que generaba con las clases obreras y menos favorecidas. Gaitán fue un abanderado en la lucha por construir una nación más igualitaria, próspera, donde no existieran brechas entre clases sociales que frenaban el progreso y el desarrollo de los ciudadanos y de la nación. Tras su muerte, Colombia se vio sumido nuevamente en un período de confrontación partidista que duró más de diez años, obteniendo como resultado la consolidación de un imaginario colectivo que encontraba en la violencia la única fuente para alcanzar el poder.

No fue sino hasta el año de 1956 cuando los representantes de los partidos políticos tradicionales colombianos, el Liberal Alberto Lleras Camargo y el Conservador Laureano Gómez Mejía, hicieron sus primeros acercamientos con el objetivo de poner fin a una lucha civil sin tregua que dejó bajas en ambos bandos. De esta reunión, conocida como *la del 56*, surgió la propuesta de aplicar un modelo de gobierno bipartidista que se alternara la presidencia por periodos de cuatro años, en lo que luego sería el Frente Nacional y que nació a partir del Pacto de Benidorm, el cual se firmó en la ciudad española que lleva este nombre. Este pacto pretendía una coalición de gobiernos que frenara la lucha y propendiera por la reconciliación nacional, su modelo discursivo contenía un tono conciliador e igualitario. El primer presidente que ejerció funciones luego de este pacto nacional fue el Liberal Alberto Lleras Camargo, cuyo período de mandato osciló entre 1958 y 1962, entre 1962 y 1966 ejerció el poder el Conservador Guillermo León Valencia, posteriormente, entre 1966 y 1970 ejerció el poder el Liberal Carlos Lleras Restrepo, este pacto finalizó en 1974 con el presidente Conservador Misael Pastrana Borrero.

Ante este acuerdo, la oposición no se hizo esperar, entre otras razones, porque se consideró que excluía y desconocía el modelo y acción política de los partidos de izquierda, que fueron

relegados y sumidos en represiones políticas, militares y culturales. Este hecho incentivó a muchos dirigentes de izquierda a conformar frentes de lucha armada independiente y clandestina en zonas apartadas de la geografía colombiana, que cada vez alcanzaba más adeptos, su interés era hacer oposición al nuevo modelo político instaurando. Su ideología y modelo de lucha se situaba en discursos comunistas que abarcaban aspectos como la igualdad social, que impugnaba las decisiones políticas, el abandono estatal de las clases menos favorecidas y que en definitiva buscaba reconocimiento en el escenario político nacional.

El discurso político es una herramienta que, administrada adecuadamente, permite controlar los intereses de las masas y sumar simpatizantes a cualquier causa. Es por esto por lo que, en las décadas de los sesenta y setenta, modelos discursivos políticos, tanto oficiales como opositores, estaban cargados de palabras vehementes, colores, símbolos, formas, figuras, e imágenes de líderes que representaban ese movimiento político, su ideología y su discurso. En este período el cine colombiano independiente (cine que hace referencia a aquellas producciones hechas con bajo presupuesto y que no son comerciales pero que captan la atención de un público en particular), centrado en la denuncia y la protesta, tomó mayor fuerza y protagonismo, siendo al tiempo víctima de represión y estigmatización social. En relación con esto, el autor Teun Van Dijk, expresa que:

Los discursos de un grupo de poder pueden ser tales que otros producirán las intenciones y realizarán los actos como si no hubiese ninguna coacción y estos fueran consistentes con sus propios deseos e intereses. Si nuestro discurso puede hacer que las personas tengan las creencias apropiadas y así controlamos indirectamente sus acciones, de modo que ellas respondan a nuestros mejores intereses, los hemos manipulado exitosamente mediante el texto escrito o el habla. En este caso, suele utilizarse el término *hegemonía* para hacer referencia al poder social: el poder hegemónico hace que las personas actúen

como si ello fuera natural, normal o simplemente existiese consenso. (Van Dijk, 2008, p. 43)

Los medios de comunicación permitieron que para la época comenzaran a gestarse construcciones políticas y sociales enmarcadas en las ideologías, discursos e identidades que cada modelo político iba conformando. En el caso del Frente Nacional, se observa que cada partido tenía sus propias ideologías e identidades, las mismas que se imprimieron en sus discursos y que fueron motivo de discordia a lo largo del periodo que duró el pacto entre los Partidos Liberal y Conservador.

Una característica común a esta época fue que el cine que representaba las miradas de los grupos independientes y no oficialistas, y que cuestionaba el modelo de gobierno que imperaba, proporcionó permanente incomodidad a los políticos del momento. Razón por la cual fue víctima de bloqueos económicos, políticos y sociales mediante la implementación del “Código Hays”²⁶. En ese sentido, los directores de cine independiente del momento, como Carlos Mayolo y Luis Ospina, los cuales serán expuestos más adelante, lograron evidenciar en sus obras las brechas sociales con las cuales el pueblo colombiano se acostumbró a vivir y que hoy, cincuenta años después, aún persisten. En palabras de Van Dijk (2008), “el poder social consiste en controlar los parámetros del contexto” (p. 46).

No obstante, y pese a todas las dificultades, el cine logró encontrar un lugar para presentar su voz de protesta. Hacia la década de los años sesenta, el cine independiente alcanzó a insertarse en el imaginario colectivo de la sociedad colombiana como un medio de divulgación de

²⁶ El “Código Hays” nace de la necesidad que se tenía en la América de los años 30 que buscaba mantener a salvo, a toda costa, las buenas costumbres y prácticas de la sociedad americana buscando con ello evitar que la sociedad se corrompiera moralmente con las diferentes manifestaciones artísticas y literarias que se estaban dando en aquel entonces buscando proteger la sensibilidad de los espectadores ante cualquier manifestación inmoral y homosexual que se diera de manera libertina, abierta y explícita en la sociedad americana.
<https://e-revistas.uc3m.es/index.php/FEMERIS/article/view/3227/1912>

información y al mismo tiempo como elemento de culto, creando así una nueva identidad y un nuevo discurso en las diferentes esferas sociales y algunas políticas, de la sociedad colombiana.

Sin embargo, los gobiernos que acontecieron durante la época del Frente Nacional ejercieron su poder y control sobre aquello que estuviera en contra de los parámetros establecidos. Y aunque el cine no pretendió desconocer la legitimidad de dichos mandatos, sí fue el medio por el cual el pueblo pudo expresarse de una forma distinta a lo tradicional; no en vano el interés por los espacios de proyección de cine independiente, los cineclubes fueron lugares de encuentro para la tertulia, el debate, el intercambio cultural y de ideas de los ciudadanos. Al respecto, César Ayala plantea que el manejo del poder es algo relacionado con el control y la limitación de la libertad del otro, a saber:

Desde esta óptica, el poder sería sinónimo de control, de limitación a la libertad de acción de otros. Lo nuevo no es el interés por el control sobre los actos de las personas –función que ejercen todos los aparatos del Estado-, sino la naturaleza del control moderno, que se ejerce por medio del discurso.” (Ayala, 2008, p. 31)

Respecto a este argumento, Van Dijk (2008) complementa indicando que “las ideologías son desarrolladas por grupos dominantes para reproducir y legitimar su dominación” (p.51). A partir de estos postulados, se observa que para los diferentes gobiernos que conformaron el Frente Nacional era más importante el control que se podía ejercer en la población a partir de un discurso bien estructurado, que todo aquello que pudiera estar relacionado con manifestaciones de tipo independiente como el cine. Este hecho resulta relevante y trascendente en la medida en que para los gobiernos el elemento discursivo permite cautivar y mantener intacta la identidad de sus banderas con sus simpatizantes. El poder del discurso radica en la capacidad de racionalidad de las palabras, en la elocuencia ejecutada por los líderes políticos, en la capacidad de control

mental sobre los simpatizantes por parte del orador a la hora de exponer su discurso y en el fervor extremo de los simpatizantes hacia sus dirigentes y todas políticas.

2.2. Entre argumentos e imágenes. El poder del discurso visto desde el poder del cine

“El poder moderno consiste en influir en los otros por medio de la persuasión para lograr que hagan lo que se quiere.”

Teun Van Dijk.

¿Qué se entiende por discurso? Un discurso es un conjunto de palabras que, unidas entre sí, y de manera coherente, permiten exponer y defender una serie de ideas cuya técnica está basada en el poder de convencer a la contraparte. Remontándonos a la historia antigua, los grandes pensadores como Platón, Aristóteles, Pitágoras, entre otros; empleaban el discurso para manifestar su comprensión sobre el universo, al tiempo en que lo utilizaban para enseñar a otros sobre tales comprensiones. Estas manifestaciones discursivas fueron las que permitieron marcar el rumbo de la oralidad hasta nuestros días, con algunos matices propios de la evolución y cambios de paradigmas, pero que en su naturaleza más elemental se mantiene y que busca permitirle a ser humano manejar las herramientas necesarias para expresarse, en un orden lógico y a veces comprensible.

El discurso es la herramienta del orador y su insumo son las ideas o inquietudes de sus seguidores. En materia política, el discurso político se estructura principalmente a partir de las expresiones o manifestaciones de los mismos ciudadanos quienes reclaman el cumplimiento de promesas hechas en campañas políticas o presentadas en cualquier otro contexto de propaganda.

En favor del poder del discurso y la influencia que este tiene en las personas, por parte del orador, y en relación con el postulado anterior, Van Dijk (2008) plantea que “el discurso, en este enfoque, es esencialmente un medio por el cual las ideologías se comunican de un modo persuasivo en la sociedad y, de este modo, ayuda a reproducir el poder y la dominación de grupos o clases específicas” (p. 51).

El análisis del discurso tiene como objeto de estudio las estructuras de significado (o discursos), “que posibilitan ciertas acciones, su producción, funcionamiento y cambio” (Concepción, 2010, p. 17). La importancia del discurso radica en que este, por sí mismo, permite entender el comportamiento del ser humano y su potencial respuesta a partir de su propia conformación estructural e ideológica. El poder del discurso radica en la correcta utilización de las palabras y el éxito de ellas se observa en la interpretación racional, aunque a veces también irracional, de los mensajes que están implícitos en los discursos.

El discurso es poderoso, en él los sentimientos de los individuos en masa afloran más fácilmente que de manera individual, la masa ofrece protección al individuo, y el discurso en la masa adquiere relevancia. Para que un discurso sea también exitoso, el orador debe remitirse a la historia, en ella puede encontrar aspectos relevantes que permitan tocar las fibras de los seguidores permitiendo así el afloramiento de sentimientos y deseos reprimidos en el ámbito político, personal o social. En el ámbito de la política, el “poder político”, que posteriormente deriva en “control político”, reposa en discursos similares, mediados por los mismos personajes que ya conocen la forma de proceder respecto a la información que se entrega a las masas.

2.3. Del discurso orgánico al discurso filmico

Una de las herramientas que sin duda siempre estará presente en el contexto político y también en el lenguaje cinematográfico, es el discurso en sí mismo y el manejo que cada uno de los agentes involucrados le da con el propósito de sacar el mejor provecho en cada exposición ideológica que se haga basada única y exclusivamente en el poder. Al respecto, Ayala (2008) expresa que “la política es la guerra continuada con otros medios” (p. 35), expresión que resulta aplicable para la época actual, pero no para la referida al Frente Nacional, donde se observa que había intención de respetar la ética profesional y el derecho del espectador, lector u oyente, de ser informado adecuadamente.

Respecto al cine, la época de mayor auge y de denuncia abarca la década de los sesenta y gran parte de los setenta, en donde la exclusión política, la segregación y la brecha social se agudizaron, sumiendo al país en una crisis que convulsionó todos los estamentos gubernamentales. La ineficiencia del modelo de gobierno centralista de ese momento permitió un beneficio directo de aquellos que estaban más cercanos al poder sobre aquellos que estaban más distantes.

El poder beneficia a los que están en él y su círculo más cercano, pero conforme los círculos se hacen más amplios y extensos, el poder es menos cercano e ineficiente, obligando así a que existan políticas paralelas o clandestinas que ejercen un tipo de poder ilegítimo que no cuenta con el amparo de la Constitución, permitiendo el surgimiento de grupos al margen de la ley que imparten poder y justicia por fuera de las estructuras del Estado.

Este tipo de situaciones adversas y excluyentes del poder fueron el insumo para que varios grupos, de corte social, se comenzaran a conformar para luchar por sus ideales y por la defensa

de los derechos que por ley les correspondían. Este tipo de actos y actores fueron el insumo que el cine y los demás medios de comunicación del momento, tomaron como recurso para presionar las políticas de estado del Frente Nacional dando a conocer, a través de diversos reportajes y documentales, el olvido al cual estaban siendo sometidas ciertas regiones del país producto de la corrupción y la violencia que se estaba gestando al interior de la nación. Ante esto, César Ayala indica que:

[...] en la Colombia de los 60, lo político se configura echando mano de la tradición nacional de excluirse entre los propios compatriotas. Del Estado se apropia una parte de la élite, un nosotros; los otros, deberían, supuestamente, pasar a conformar una unidad política distinta, es decir, otro Estado, y como esto no es posible, la violencia (la guerra) no amainó, sino que reventó por doquier. (Ayala, 2008, p. 37)

Una vez la exclusión y el sectarismo invadió los nuevos modelos políticos de gobierno del Frente Nacional, que desde su configuración buscaba la igualdad, la concordancia y la cordialidad entre las instituciones y los individuos; se comenzó a generar y a vivir una nueva época de zozobra y de violencia, cada vez más recrudescidas, como consecuencia también de los nuevos modelos económicos ilegales (exportación y venta de estupefacientes) que estaban surgiendo y que cada vez se estaban fortaleciendo entre las clases sociales olvidadas y desfavorecidas por el Estado.

2.4. La oposición. Un asunto que excluía a los movimientos políticos independientes

Durante la época de Frente Nacional, los excluidos se encontraban en medio de un juego de intereses de poderosos que sólo buscaban refrendar su poder, nuevamente surgió el cine como un

medio imparcial que permitió establecer la denuncia social y política de un Estado convulsionado y fragmentado políticamente producto de la exclusión y del no reconocimiento de todo aquello que se oponía al modelo político imperante. Ante este postulado, se observa que:

El Frente Nacional era un proyecto excluyente, así había nacido y así se desarrollaba. Era ese su carácter y fue esa su dinámica. El control y abuso del poder serán su norte. Tal vez resulte anacrónico decir que la clase política que se había hecho al poder no tenía en cuenta el criterio de tolerancia, categoría cara para el liberalismo europeo que en Colombia nada tenía de aplicable. [...] La oposición no era admitida en ninguna de sus formas, ni siquiera en la de corte conciliador. Al final todo movimiento opositorista era confinado y manejado con mano dura. La exclusión y la discriminación política se ejercían no de manera sutil, como se podría esperar de ideólogos liberales, sino que era de frente, abierta y cínica. (Ayala, 2008, p. 48)

Lo anterior permite observar cómo el Frente Nacional ejerció, de manera deliberada y arbitraria, una represión fuerte y contundente ante aquellos movimientos y posturas ideológicas, políticas y culturales que estuvieran por fuera de lo establecido. Frente a esto, el cine independiente no fue la excepción. La censura fue un asunto de Estado que buscaba, a toda costa, controlar la información que no se deseaba fuera difundida o publicada en los diferentes medios de comunicación. Sin embargo, los cineclubes, las facultades de artes, las de comunicación social y las de periodismo de las universidades, fueron lugares en donde la libertad de expresión se respetaba, esto generó su uso y visita constante por parte de aquellos individuos que buscaban el cambio político y que defendían, desde la oposición, la cultura y las artes, una forma distinta de pensar y de ver la cosmogonía social del país, con unas ideologías distintas que pretendían un cambio urgente en los modelos de gobierno que beneficiaran a las clases menos favorecidas.

Respecto a las ideologías, se encuentra que:

Una vez compartidas, las ideologías aseguran que los miembros de un grupo actuarán en general de modos similares en situaciones similares, serán capaces de cooperar en tareas conjuntas, y contribuirán así a la cohesión grupal, la solidaridad y la reproducción exitosa del grupo. [...] la ideología sirve para coordinar las prácticas sociales de los miembros del grupo dominante de modo de perpetuar su posición de domino como grupo. (Van Dijk, 2008, p. 52)

Debemos entender que el modelo del Frente Nacional es un modelo, en principio foráneo, que se implantó en Colombia y que buscaba reducir su falta de equidad, su inestabilidad política y sanar las heridas que existían en materia social y económica. Por esta razón, este modelo no fue fácil de asimilar por parte de la población, que se había acostumbrado al odio, a la violencia y al derramamiento de sangre a causa de colores políticos.

Tal y como ocurre en la actualidad con la pretensión de incluir los agentes armados ilegales a la vida pública y política de la Nación, en la época del Frente Nacional la oposición también se manifestó en contra de los nuevos lineamientos gubernamentales, debido a que se observaba que aquellos que antes perseguían y fungían como verdugos, ahora pasaban a ser parte de las listas de gobierno sin rendir cuentas por los crímenes, las desapariciones y los delitos previamente cometidos.

La oposición de aquel entonces, la Alianza Nacional Popular (ANAPO)²⁷ cuyo fundador fue el General Rojas Pinilla y el Movimiento Revolucionario Liberal (MRL)²⁸ cuyo fundador fue

²⁷ La ANAPO (1961–1998) fue el partido político de oposición al Frente Nacional, fue fundado por Gustavo Rojas Pinilla con una ideología izquierdista nacionalista que sentó las bases para la conformación, años más tarde, del movimiento guerrillero M-19.

²⁸ El MRL fue fundado en 1959 por Alfonso López Michelsen, gran contradictor del Frente Nacional y fuerte opositor a las políticas izquierdistas de la ANAPO.

Alfonso López Michelsen²⁹, fueron los partidos que ejercieron la mayor oposición a todo lo concerniente con las políticas de gobierno del Frente Nacional. Respecto a esto, por parte del Frente Nacional se comenzó a gestar una forma de discriminación y de segregación con todos aquellos agentes que pensarán y actuarán distinto de lo que sus políticas profesaban; no se permitía ningún tipo de pensamiento, ni mucho menos discurso, que estuviera en contra de todo aquello que desde el bipartidismo se comenzaba a promulgar, lo que se semejaba a una forma de gobierno dictatorial, disfrazado de democracia.

Durante la época del gobierno bipartidista la nación vivió un periodo de calma, gracias al trabajo de los medios afines con el Frente Nacional y al discurso que estos emplearon con sus adeptos, de sentimiento de cambio, progreso, reconciliación y paz. Sin embargo, el día a día y los contrastes sociales reflejaban otra realidad. El lenguaje utilizado desde el oficialismo para hacer del Frente Nacional un modelo de gobierno amigable contrastaba radicalmente con el lenguaje, a veces sólo visual, que el cine mostraba a sus espectadores respecto a las realidades sociales que en el momento se estaban viviendo. Al respecto, se encuentra que:

Sean verdaderas o falsas, entonces, las ideologías controlan lo que los propios grupos usualmente consideran que son creencias verdaderas. [...] las ideologías son a la vez más *específicas*, porque deben representar inquietudes o intereses particulares de *un grupo* dentro de la sociedad o cultura. (Van Dijk, 2008, pp. 55-56)

Se observa que la intención y el modelo de gobierno bipartidista, que procuraba que la nación fuera más próspera, no estaban surtiendo el efecto deseado. Frente a esto, la oposición tomó otro tipo de actitud respecto al acontecer nacional del momento, producto de los

²⁹ Alfonso López Michelsen. Presidente de la República de Colombia (1974-1978).

desaciertos en las políticas y modelos implementadas por el gobierno. En relación con esto, se encuentra que:

La distribución del poder se reconfiguró y con ello la oposición política, pues el Frente Nacional fomentó más el descontento, emergiendo movimientos contra él, como el Movimiento Revolucionario Liberal (MRL), disidencia del liberalismo que luego se reintegraría a ese partido, el Frente Unido, que aglutinaba apuestas de la teología de la liberación en sintonía con el socialismo, donde destacaba el sacerdote y sociólogo Camilo Torres, y la Alianza Nacional Popular (ANAPO), en torno al general Rojas Pinilla. En esos movimientos había simpatizantes del ideario socialista, de tal suerte que la oposición política contra el Frente Nacional se veía a sí misma como oposición frente a un régimen elitista, oligárquico, capitalista e ilegítimo. (Cristancho, 2014, p. 52)

En este escenario los diferentes medios de comunicación, entre ellos el cine, comenzaron a fungir como censores de situaciones sociales pretendiendo proteger los intereses de los ciudadanos, tenían como propósito contribuir a establecer una sociedad más equitativa y más incluyente en el marco de la justicia social. Los diferentes directores de cine de la época pudieron ver un alto contraste entre las sociedades y las clases dirigentes del país, tanto desde el oficialismo del Frente Nacional, como desde la oposición, la ANAPO y el MRL, permitiéndoles así proponer diferentes tipos de argumentación política, ideológica y social representados a través de sus obras artísticas.

2.5. Del cine político al cine social. La transformación ideológica de un medio poco apreciado en Colombia

Desde el punto de vista del cine, como elemento articulador de cultura y también de memoria, se puede evidenciar la labor relevante que este medio de comunicación ha tenido en la construcción de la política en nuestro país. Como se ha mencionado, el cine latinoamericano cobró gran relevancia y fuerza a partir de la Guerra Fría y de la ideología revolucionaria obrera que fue influenciada por las políticas de gobierno de la antigua Unión Soviética y cuya pretensión última era que América Latina se convirtiera en un bastión soviético con ideología comunista.

Este tipo de ideologías rápidamente fueron incorporadas en el imaginario colectivo de los ciudadanos más desamparados y olvidados, producto de los desaciertos en las políticas de gobierno de los diferentes actores y dirigentes del Frente Nacional. Estas percepciones promovieron en los ciudadanos cuestionamientos hacia el gobierno y su deseo de seguir a los diferentes líderes populares del momento, como Camilo Torres, por mencionar a uno de ellos, quien se pronunció en contra de los opresores y en favor de los más necesitados.

Cuando mencionamos a Camilo Torres hacemos alusión a un hombre ilustrado y letrado, de origen humilde que fue formado en instituciones de renombre y prestigio. Su alto nivel cultural, del cual se conoce sabía hablar con fluidez varios idiomas, le permitió ganarse el apoyo, cariño y la credibilidad del pueblo, sus discursos estaban cargados de mensajes críticos que iban en contra del modelo de gobierno heredado del Frente Nacional. Este tipo de discursos fomentaron el interés de sus seguidores, principalmente estudiantes de universidades públicas, quienes fueron

fieles a sus consignas. Lo anterior condujo a Camilo Torres, desde su militancia en el ELN, a tomar las armas para luchar en contra del gobierno y en favor de los más desvalidos y olvidados.

Amparado en su ideología socialista, con ciertos vestigios marxistas y formación Teológica, siendo este hecho reprochado por las altas autoridades eclesiales del país, Camilo Torres tomó la decisión de refugiarse en las montañas de Santander e incorporarse a la guerrilla del ELN desde donde comenzó a comandar diferentes actos en contra del gobierno, volviéndose con esto objetivo militar y enemigo del Estado.

Estas acciones de disidencia obligaron al gobierno a tomar medidas drásticas en favor de defender la institucionalidad con el ánimo de frenar el avance de la ideología comunista, que por aquel entonces estaba bien arraigada en América Latina, llevando a cabo el programa de defensa llamado LASO³⁰ a cargo del Ejército Nacional con miras a eliminar las zonas de influencia comunista que ya operaban en el territorio nacional.

La lucha por la igualdad, la defensa de los territorios, el deseo por vivir en una sociedad más equitativa e igualitaria llevaron a que el Estado, de la mano de países aliados como los Estados Unidos de Norteamérica, a quién le interesaba frenar el avance de las ideologías y de las políticas comunistas en América Latina, vieran en esta lucha un asunto de barbarie y vandalismo por parte de aquellos campesinos que decidieron incorporarse a las filas de grupos disidentes so pretexto de defensa de sus derechos.

Estos hechos motivaron la realización de diferentes filmes y documentales colombianos, cuyo objetivo principal era revelar la confrontación entre disidencia y Estado, en ellos se observó la gran brecha que existía entre la población civil y el Gobierno Nacional. Prueba de ello son las

³⁰ El *Latin American Security Operation* (LASO), que traduce al español *Plan de Operación de Seguridad para América Latina*, buscaba diezmar el accionar político y militar de la guerrilla, particularmente de las FARC, al sur del país. El hecho de mayor recordación histórica nacional es la intervención militar del Gobierno en Marquetalia a mediados de la década de los sesenta, con ayuda de los Estado Unidos de Norteamérica.

producciones que se realizaron en aquel entonces, y que por razones de seguridad o de intereses políticos no tuvieron la divulgación y el alcance deseados y necesarios.

En gran proporción y gracias al cine, la memoria y la historia de nuestra sociedad se preserva y sirve de evidencia para reconocer las diferentes etapas por las cuales nuestra sociedad ha trasegado y que ha heredado, para bien o para mal, en su actual modelo de gobierno. Ante esta situación, se observa que:

Estas tensiones se expresaron cinematográficamente de tres modos principales, enmarcados en las dificultades técnicas y estéticas y de circulación del cine colombiano. Por un lado, aparecieron filmes cuyo interés era abordar el conflicto bipartidista. Por ejemplo, la película *El hermano Caín* (López, 1962) fue censurada pues había temor de que recordar generara nuevos brotes de violencia. Aun así *El río de las tumbas* (Luzardo, 1964) abordó el tema mostrando cadáveres hallados en el río, una de las situaciones más comunes de ese contexto. Además, la película *Aquileo Venganza* (Durán, 1968) abordó las venganzas frente al desplazamiento causado por el bandolerismo de terratenientes en el contexto de la Guerra de los Mil Días, quizás como una forma de hablar de lo que pasaba a mediados de siglo, pero desde lo sucedido a inicios del siglo XX. (Cristancho, 2014, p. 52)

La producción y divulgación cinematográfica de corte documental y las múltiples influencias culturales de la época tales como el nadaísmo, el marxismo, el hippismo, por mencionar algunas, tuvieron un gran influjo revolucionario durante la época del Frente Nacional. Sin embargo, y debido a las restricciones que en su momento se vivieron a partir de los comités de ética y moral que controlaban la divulgación de la información en el cine, no se ha podido constatar toda la riqueza cultural, patrimonial y política que tuvo el país.

2.6. El cine como vitrina revolucionaria del socialismo latinoamericano

Si bien se puede constatar que en la época del Frente Nacional, concretamente a finales de la década de los sesenta y comienzos de los setenta, la producción filmica colombiana de tintes documentalistas tuvo un alto apogeo, fue un periodo de gran estigmatización ideológica gracias a la fuerte influencia que en la sociedad ejercieron los diferentes líderes de corte socialista como Camilo Torres, Fidel Castro, Ernesto “El Ché” Guevara, entre otros, quienes defendían sus ideales con el objetivo de lograr un cambio en las políticas de los gobiernos latinoamericanos, de cara a establecer Estados más equitativos e igualitarios y no excluyentes y parcializados como los que se había tenido, incluso, desde antes de la implementación del Frente Nacional en Colombia. Al respecto, se observa que:

La audiovisibilidad política de los grupos armados guerrilleros estaba circunscrita a los golpes de opinión del M19, mientras que las guerrillas móviles rurales y su ideario de lucha por la tierra y el socialismo quedaron aisladas, en la periferia de un Estado fuertemente centralizado y despreocupado por lo que sucediera en aquellas zonas. Este marco audiovisual hizo fácil la estigmatización de la movilización social como comunista y enemiga, y sirvió de cuadro para el campo (en sentido cinematógrafo) que propició el abordaje que tuvo una película como Camilo, el cura guerrillero. (Cristancho, 2014, p. 54)

A comienzos de la década de los setenta apareció un concepto en el argot cinematográfico colombiano conocido como *porno-miseria* que hace referencia a mostrar, de manera descarnada, cruda y sin censura, las difíciles situaciones de supervivencia de muchos ciudadanos quienes buscan su sustento diario en las sobras de comida de los restaurantes o de las casas, en las basuras, en la mendicidad, en la implementación del raponazo o en el consumo de drogas y

alucinógenos que de manera penosa evidencian la degradación del ser humano en una sociedad cada vez más apática, excluyente y conformista. El concepto de porno-miseria llevado al cine, sirvió de pretexto para que varios cineastas usaran los diferentes escenarios de mendicidad y de precariedad en las que las personas vivían, con el objetivo de hacerse a un nombre dentro del gremio del cine y de la sociedad.

En este aspecto, el tema de la exclusión social fue un argumento para que ciertos miembros de la sociedad fueran incluidos dentro de las élites sociales, bajo el argumento de poseer una ideología de carácter social, cuando en realidad sus intenciones estaban en contravía de la ideología socialista e igualitaria que desde el cine se le quería dar a ciertos patrones sociales y políticos de la sociedad y de la nación.

Durante este periodo se logró evidenciar la difícil situación por la que estaba atravesando el país en aquel momento, el régimen bipartidista no estaba cumpliendo completamente las expectativas de los ciudadanos pese a las reformas agrarias, de vivienda y de interés social que se habían implementado para que el país pudiera establecerse en la vía del progreso que le había sido tan esquivo producto de los prolongados periodos de violencia previos. Estas inconformidades fomentaron en los ciudadanos la necesidad de congregarse en diferentes grupos políticos y sociales que cuestionaban el modelo de gobierno, surgiendo así grupos disidentes de extrema izquierda quienes pretendían que se diera cumplimiento a las promesas hechas por los gobiernos durante su época como candidatos.

Con la negativa a este cumplimiento, los grupos sociales de izquierda fueron tomando fuerza en el imaginario colectivo de los ciudadanos, quienes comenzaron a hacer parte de las filas de estos grupos adoptando como modelo ideológico y de lucha, los pensamientos de Gaitán, el Socialismo y el Comunismo. Esto convirtió a estos ciudadanos en objetivo militar para el

gobierno, que, bajo el amparo y comando de los Estados Unidos de Norteamérica, no estaba interesado en permitir que se afectara su imagen, credibilidad y reputación en el ámbito nacional e internacional.

Estas tensiones tuvieron un momento histórico de divulgación cinematográfica en el país en donde se abordaron temas relacionados con el conflicto bipartidista, es el caso de películas como *El hermano Caín* (López, 1962), *Ríos de tumbas* (Luzardo, 1964) y *Aquileo Venganza* (Durán, 1968); Filmes que abordaron, desde la óptica de sus directores, la difícil situación social y la tensión política que vivió el país durante el periodo del Frente Nacional, así como la fuerte influencia del cine independiente europeo, de corte social y neorrealista. A partir de lo anterior, el gobierno colombiano estableció el Ministerio de Comunicaciones (su propósito fundamental era mantener bajo control los contenidos que se publicaran), lo que significó una idea sesgada de las comunicaciones, especialmente del cine, al que se le trató como un medio de comunicación de menor cuantía, desconociendo su valor artístico y como medio de comunicación masivo con posibilidades de ejercer un alto impacto social y político.

Todas estas tensiones, sumadas también a los diferentes cambios políticos y sociales por los que estaba atravesando el mundo en aquel momento, así como las nuevas corrientes de pensamiento político, social y filosófico llevaron a que el cine latinoamericano, incluido el de Colombia, tuviera nuevos modelos culturales, políticos, económicos, religiosos y sociales; provenientes, en parte, de la posguerra y la guerra fría que se estaba viviendo en aquel momento. Los movimientos sociales pacifistas como el hippie, cuyo pensamiento se esparció rápidamente por todo el mundo, sumado a la difícil situación por la que estaba atravesando Latinoamérica en dictaduras absolutistas, abolicionistas y radicalistas que buscaban coartar el libre pensamiento y desarrollo de los individuos basados en la coerción y la desaparición forzada de todos aquellas

personas que estuvieran en contra de las políticas del momento del momento, fue la oportunidad perfecta para que se presentaran nuevas propuestas cinematográficas que revelaran el deseo de cambio que vivía gran parte de la sociedad. Frente a esto, se observa que:

El cine, como institución social, y las películas, como objetos comunicativos concretos, arrastran desde sus primeros tiempos un estigma de ilegitimidad cultural y científica. Sin embargo, esta consideración del cine como algo exótico o poco serio no es obstáculo para que diversas ciencias sociales se interesen por el cine como fenómeno sociopolítico. (Trenzado, 2000, p. 45)

A lo largo de este estudio, se ha expresado que el cine ha sido fuente de estigmatización en tanto que ha procurado fungir como como una herramienta propia de los pensamientos independientes y socialistas que sirven de lente que revela todo aquello que la sociedad no quiere, o no acepta, de su condición humana. Así mismo, el cine ha servido como herramienta de denuncia, y ha cumplido un papel preponderante en la construcción y divulgación de ideales e ideologías políticas a lo largo y ancho del planeta.

El cine ha sido concebido como un medio de entretenimiento de masas que históricamente ha logrado revelar la crudeza de la guerra y la barbarie del ser humano, siendo testigo de eventos que han marcado la historia política y social de la humanidad, tal es el caso de las guerras mundiales, el ataque a Pearl Harbor, el desembarco en Normandía, la Guerra de Vietnam, el derrocamiento de Salvador Allende, la llegada al poder de Fidel y su Revolución, la crisis de los misiles entre U.R.S.S. y U.S.A, por mencionar algunos que han representado gran impacto internacional. En el caso particular colombiano, podemos destacar el funeral del General Uribe Uribe, los noticieros nacionales en los diferentes teatros del país, la llegada de Carlos Gardel a Colombia, los discursos políticos en plaza pública de Jorge Eliécer Gaitán, el Bogotazo, entre

otros. Estos esfuerzos realizados por camarógrafos y cineastas han permitido mantener viva la memoria de la humanidad para su conocimiento y consulta permanente.

Resulta preciso anotar que la relación entre cine y política guarda ciertas similitudes, ambos buscan defender sus posturas y argumentos desde sus propios discursos. En la política, el orador habla de manera pasional y ferviente a las masas usando el poder del lenguaje, no en vano Van Dijk (2008) sostiene que “el lenguaje es, en realidad, una forma de acción” (p. 299). Por su parte, el cine, en sí mismo es también una forma de acción del lenguaje enmarcado en lo audiovisual y lo artístico donde cada cuadro de la película representa a cada espectador. El cine refuerza sus discursos con las imágenes, y esto le concede la posibilidad de establecer un vínculo de realidad con sus espectadores. Respecto a esto, Manuel Trenzado expresa que:

Según el enfoque behaviorista, tradicionalmente dominante en la Ciencia Política, la política en cuanto práctica social tiene como último fundamento el poder y las relaciones en torno a él. Por ello, el cine como práctica discursiva y significativa formaría parte, en todo caso, del ámbito cultural e imaginario. Más aún, dado su carácter eminentemente espectacular, de ficción y entretenimiento, su incidencia política e ideológica en la conducta —se presupone— es muy reducida. (Trenzado, 2000, p. 47)

Sin embargo, y pese a lo que se pueda pensar respecto a la influencia del cine en la política, se puede evidenciar que gran parte del acontecer y del desarrollo político y social del siglo XX se dio por la presencia silenciosa que este medio ejerció durante estos eventos. Para el caso de Colombia, y a pesar de que el cine no ha tenido el apoyo y los recursos necesarios para hacer presencia en la sociedad, este ha logrado sus objetivos de comunicación por medio del interés de entusiastas independientes y de las escuelas de formación en Comunicación Social, Periodismo, Sociología, Antropología, Psicología, Publicidad, Derecho y Ciencias Políticas del país, que han

querido evidenciar aquello que para muchos no debería ser evidenciable, dadas los intereses, tanto colectivos como individuales, que aparecen en escena.

2.7. La radio, la prensa y la tv. Los “medios hermanos” del cine en la construcción política de la nación en la época del Frente Nacional

El papel que han tenido los diferentes medios de comunicación tradicional en la divulgación de la información: la radio, la televisión y la prensa; ha sido preponderante en la construcción de una sociedad enmarcada en la justicia, la igualdad y la equidad. Sin embargo, estos también han sido influenciados por el poder y la coerción de diferentes grupos políticos que buscan manipular la información respecto a qué se debe y qué no se debe informar. Para el caso del cine, se observan limitaciones respecto al apoyo con recursos, divulgación y credibilidad frente a su capacidad para integrar e incluir multiculturalmente a las regiones y los países. Pese a esto, Trenzado (2000) afirma que las “películas, en cuanto discursos públicos de la comunicación de masas insertos en el nuevo espacio público, constituyen un lugar de propuesta de representaciones culturales e imaginarios sociales, que conforman en última instancia la realidad cotidiana y la memoria colectiva” (p. 48).

Históricamente, el cine ha cumplido un papel importante en la representación de hechos que han marcado el devenir de la humanidad, esto lo ha logrado a partir de sus diferentes técnicas para narrar las historias, una de ellas es el género documental, (género que busca narrar de manera particular la realidad que se está abordando con una rigurosidad cronológica y argumentativa teniendo en cuenta los datos y acontecimientos históricos del tema tratado) que hace uso de los testimonios de los propios protagonistas de las historias acompañados de

imágenes alusivas a la temática propuesta, logrando así transmitir al espectador eso que los protagonistas viven y sienten, todo enmarcado en la independencia que ofrece el cine cuando no pertenece a ningún grupo económico o político que tenga interés en controlar la información que se presenta. Ante este postulado, y en relación con el poder, Van Dijk (2008) manifiesta que “También es posible ejercer el poder mediante el control del uso que los otros hacen del lenguaje, es decir, a través de diversos tipos y grados de censura y control al acceso” (p. 305).

A raíz de este análisis de la relación existente entre el cine y la política, se puede dar cuenta de una corriente comunicativa emergente que abarca a ambos saberes, el de la comunicación, que ampara bajo su seno al cine, y el de la política, en un saber o método, conocido como Comunicación Política. Esta corriente, según Graber (1993), citado por Trenzado (2000, p. 49), se refiere a que la Comunicación Política es una de las áreas más veteranas de los estudios políticos, como subdisciplina de la Ciencia Política es una de las más jóvenes y de mayor proyección.

Respecto a este enunciado, podemos determinar que la importancia que ha ejercido el cine en la política ha sido preponderante desde que este fue incorporado como elemento y testigo de los resultados que la violencia ha dejado en el imaginario colectivo, y que actúa como legitimador de la memoria en caso de que se quiera tener evidencia de ello.

En nuestro caso particular sobre el análisis de la relación entre el cine y el Frente Nacional, podemos determinar que estas dos fuentes, sumadas a la Comunicación Política, permiten argumentar la importancia y la relevancia que ambas han tenido en la construcción de una nación, a partir del poder del discurso y de la relevancia de las imágenes mismas que evidencian la actuación de un gobierno frente a la realidad de un pueblo. Lo anterior, puede ser apoyado con la siguiente afirmación:

Como resultado de este proceso de ampliación de miras se producen cambios en algunas

premisas básicas de la Comunicación Política hasta entonces consolidada en Estados Unidos. Según Morley, los dos principales cambios son: de un lado, el reciente reconocimiento de la considerable significación política de un amplio espectro de productos culturales, con el consecuente interés por el entretenimiento y la ficción popular; de otro lado, el reconocimiento cada vez mayor de la naturaleza compleja y contradictoria del consumo cultural, lo que revela la limitada utilidad analítica del modelo del proceso comunicativo formulado por Lasswell. (Trenzado, 2000, p. 50)

2.8. El cine rebelde en la época del Frente Nacional

Para la época del Frente Nacional, la relación existente entre el cine y la política iba más allá de un asunto de entretenimiento y esparcimiento. El cine, por su contenido mismo y por su manera de manejar, divulgar y dar a conocer la información, era una herramienta que había que controlar debido a la necesidad institucional que se tenía de dar a conocer a la opinión pública, desde el oficialismo, cierta información en su justa medida. Por otro lado, desde la oposición se buscaba trascender en la divulgación de la información poniendo en conocimiento del público la “versión real de los hechos” y dejando en evidencia a un gobierno poco eficiente y diligente con las necesidades de sus gobernados.

Sin duda, lo cinematográfico como medio de comunicación y político, articulado a la institucionalidad, van de la mano en la estructuración de una sociedad diversa que se ampara en lo cotidiano de su época y en su contexto, desde donde cada una busca transmitir aquello que es de su interés para contribuir a construir una sociedad más justa, incluyente y equitativa. Podríamos decir que tanto el cine como la política buscan un balance, un equilibrio entre lo que se vive y lo que se dice. Frente a esto, se observa que:

El cine para Nimmo y Combs es una forma de mediación política que nos revela las estrategias y rituales del poder. Por tanto, las películas y los productos de la cultura de masas contribuyen decisivamente a la formación de un imaginario político a través del cual los individuos dotan de sentido al mundo que está más allá de su experiencia inmediata y, por ende, interpretan el proceso político y a sus actores. Es más, la identidad política colectiva viene dada también por las representaciones mediadas de la Historia que se ofrecen como referencia común a la memoria colectiva. (Trenzado, 2000, p. 54)

Ante esta afirmación, es claro que la relación existente y predominante entre el cine y la política es bastante significativa dada su relevancia y trascendencia en el imaginario colectivo de los grupos sociales. Con base en lo anterior, en lo que respecta a la composición misma de la imagen:

La posibilidad que el cinematógrafo ofrece desde sus comienzos es, sin duda, el acceder de una nueva manera a la representación de la vida moderna, en particular, a la vida cotidiana. Estos dos elementos, vida moderna y vida cotidiana, fueron los que tanto sedujo a las vanguardias estéticas de los primeros años del siglo XX. En suma, el cine, desde el punto de vista sociológico y político, no es simplemente reproducciones de la sociedad, sino signos históricos y políticos que interactúan con el mundo social. En ese sentido, el cine, como representación técnico-social, refleja las relaciones del ser humano con el tiempo, con el espacio y, sobre todo, con los aspectos socioculturales y políticos de los individuos y de los grupos sociales. (Saldarriaga, 2011, pp. 46-47)

Frente a esto, y teniendo en cuenta el objeto de este estudio, se puede observar que la relación política y social que tuvo el Frente Nacional con el cine, fue una simbiosis que ayudó en la construcción de un imaginario político de país que se sustentó en las imágenes de los diferentes sucesos y acontecimientos que se vivieron durante esta época. Tal y como lo menciona Saldarriaga (2011), “el cine es una representación técnico-social” (p. 46). Esto se refiere a que la

tecnología se pone al servicio del pueblo y para el pueblo, se pone a disposición de todo aquel que quiera representar y ser representado en algo que va más allá de una imagen. El cine es la prolongación social del que no es escuchado, por eso se dieron diversas manifestaciones culturales, sociales y políticas en torno a ello, manifestaciones que iban en contra de las corrientes políticas excluyentes del momento y que no avanzaban más allá del discurso en lo que se refería a la igualdad y la inclusión social.

Pero ¿cómo no darse un contraste entre lo que se decía versus lo que en realidad ocurría?, la razón es evidente. El contraste social durante el Frente Nacional fue producto de un cambio dramático en las ideologías políticas populares de los ciudadanos. Mientras unos defendían la igualdad y la inclusión social (por lo que eran tildados de socialistas y comunistas), otros defendían la riqueza, el dominio de las tierras y el uso del poder excesivo (por lo que fueron denominados oficialistas o conservadores) entre los que se incluían a la Iglesia y a la alta clase social del país. Este tipo de concepción era de corte elitista y excluyente, por lo que se ocasionó un malestar entre muchos dirigentes políticos del momento quienes procuraron mantener vivas las ideas de Gaitán, incluso aún cuando fueron usadas por el oficialismo en contra de los movimientos políticos populares.

2.9. El cine como memoria histórica en una época de contrastes y arribismos

El país regresó, durante el Frente Nacional, a una época de violencia gestada por los desacuerdos entre el gobierno y los grupos disidentes que se oponían a la exclusión impuesta por las élites que veían con desprecio a aquellos que no tenían ni el nivel, ni el estatus social que en aquel entonces comenzó a predominar, y que paulatinamente permeó los intereses políticos

nacionales para propiciar el fortalecimiento de las clases burguesas en contraposición a la clase trabajadora. Respecto a esto, el cine sirvió como un referente histórico y de memoria colectiva que aun hoy mantiene viva e intacta la problemática social y los contrastes políticos de una sociedad culturalmente débil que ha renunciado a sus ideales y se ha causado daños irreparables a sí misma. Estas adopciones han sido fruto de intereses políticos y económicos externos que han influido de manera dramática y perjudicial en la conformación de una nación con identidad propia y autónoma. En relación con la relevancia que ha tenido el cine y la política en la construcción del país como un Estado soberano, se observa que:

El cine brinda un aporte valioso; hay un argumento filmico marcado por la propia interpretación que se tiene de la problemática que se aborda, sin dejar de lado la mirada política e incluso moral que se asume sobre el asunto. [...] Por esto, tendrá que hacerse del cine un auténtico espejo en el que puedan verse reflejadas las múltiples desdichas padecidas en distintas partes del país. (Agudelo, 2016, p. 46)

Sin duda, la conformación del Frente Nacional fue un argumento y una salida política a la necesidad de resolver las diferentes situaciones sociales y políticas por las cuales el país estaba atravesando y que ponían en riesgo la estabilidad nacional.

Las finalidades del Frente Nacional incluían la repartición bipartidista del poder entre liberales y conservadores por periodos de cuatro años cada uno; la exclusión de los partidos de izquierda y de oposición al régimen en aras de manejar y mantener unos intereses políticos, sociales y económicos de las élites a expensas de los “no ricos”; e implementar programas de reforma social que propendieran por el beneficio de las clases menos favorecidas. Sin duda esto es algo contradictorio, sin embargo, algunos programas sociales que se propusieron y que se implementaron en aquella época, no tuvieron el impacto esperado dada la falta de continuidad de los gobiernos cada cuatrienio. Respecto a esto, se encuentra que:

La conformación del Frente Nacional proporcionaba un paréntesis que -para algunos- permitía reorganizar un sistema político que desde hacía ya una década presentaba síntomas de descomposición; la situación social existente en el país exigía poner en práctica un amplio programa de reformas destinado a solucionar las precarias condiciones de vida de grandes sectores de la población. (Paredes & Díaz, 2007, p. 188)

Podemos esbozar, gracias a los hechos históricos y al papel desempeñado por el cine, que la finalidad del Frente Nacional fue sin dudas el control de los ciudadanos, por parte de las élites, con el fin de que el país no estuviera inmerso en un modelo de gobierno socialista y comunista dadas las implicaciones y las sanciones económicas que por parte de los Estados Unidos de Norteamérica se impondrían si el país llegase a adoptar un modelo de gobierno que se estaba popularizando por toda América Latina. Entre otras cosas, como resultado del fin de la segunda guerra mundial, la Guerra Fría, la incursión ideológica y política por parte de la Unión Soviética en diferentes países latinoamericanos, la llegada al poder de los Castro en Cuba y la campaña de divulgación ideológica socialista latinoamericana que estos últimos le encomendaron al “Che” Guevara con el propósito de unificar todo el sur del continente en un solo modelo de gobierno desde el Rio Grande hasta la Patagonia. Al respecto, se observa que:

Daniel Pécaut señala, como una de sus grandes conclusiones del devenir del conflicto violento del país, que “el factor central de la historia colombiana y que sirve de contexto a la recurrencia de la violencia” es “la precariedad del Estado nación. Esa es precisamente la relación que se realiza en la imagen cinematográfica, ya que, mientras las películas que abordan temáticas violentas refuerzan la influencia del papel que juega el conflicto en la construcción de la nación y la posibilidad de que se pueda pensar en un ideal de progreso- y que esta posibilidad sea pensada para ser llevada a cabo por le grupo nacional-, los sujetos emergentes con la ambigüedad, tocados por el conflicto violento, refieren su situación al descuido de la idea colectiva que confluye en la institucionalidad: el

personaje mártir se presenta como ese desamparado por el Estado nación, y el oportunista como quien se desmarca de su marco de acción para seguir ese anhelo de promesa, haciendo evidente su percepción de la inutilidad de la comunión para este fin. (Puerta, 2015, p. 144)

Este tipo de diferencias políticas y sociales, enmarcadas en el deseo por construir una nación próspera por parte del Frente Nacional, fueron el detonante para que el país fuera cada vez más convulsionado e inestable, derivando en la confrontación entre el Estado y los grupos disidentes. Inspirados algunos de estos últimos, por los abordajes realizados desde el cine, cuyo argumento social y político se enmarcaba en una crítica al sistema de gobierno que se consideraba disfuncional, excluyente e inequitativo. El cine estaba influenciado por modelos de narrativas neoliberales europeas y latinoamericanas plasmadas en películas que abordaban, desde diferentes puntos de vista, las difíciles situaciones de supervivencia de los ciudadanos.

2.10. La antidemocracia del Frente Nacional

Bajo estos preceptos, podríamos indicar que la concepción del Frente Nacional fue la adopción de un modelo de gobierno foráneo que se implementó en el país con miras a mejorar la calidad de vida de los ciudadanos mediante programas de inversión y mejoramiento social. Sin embargo, en la práctica, esto se convirtió en una repartición del poder por parte de los dos partidos políticos más poderosos y tradicionales del país, que tenían como propósito fundamental controlar cualquier propuesta o modelo de gobierno que buscara beneficiar las clases menos favorecidas. Sin embargo, esta pretensión tuvo dificultades debido a las luchas y las resistencias lideradas por los ciudadanos que fueron fuertes y constantes, pero no suficientes para evitar la

brecha social que se generó con ese intercalo de poder durante dieciséis años por parte de liberales y conservadores. Como resultado, Colombia hoy lleva más de cincuenta años del conflicto interno armado, que sólo ha incentivado la segregación y la discriminación de ideologías e identidades políticas que deberían hacer parte de lo cotidiano en una democracia que se precia de ser multicultural, multidemocrática, y de múltiple identidad.

Sin embargo, vale la pena anotar que en afirmación de Puerta (2015) y según los fundamentos ideológicos que llevaron a la implementación del Frente Nacional en Colombia, “la contradicción es, precisamente, que en la unidad no hay igualdad de condiciones, por lo que el progreso, que es representado como equitativo y homogéneo al grupo de la comunidad imaginada, en realidad es desigual en su distribución de posibilidades” (p. 156). Esta premisa nos lleva a reflexionar, además, sobre una de las afirmaciones de este autor, donde habla sobre la importancia, la relevancia y la trascendencia que el cine colombiano, en la época del Frente Nacional, tuvo como elemento constructor de identidades e ideologías políticas en un momento de grandes contradicciones y dicotomías sociales y políticas que no sólo afectaron al país sino también a una región en general. Así:

El cine, más que respuestas, planteará una serie de situaciones de relacionamiento entre connacionales de diferentes posiciones de poder, que comparten un querer nacional común pero que también padecen o son abyectos a verse desfavorecidos en la distribución de los derechos constitucionales y la riqueza. (Puerta, 2015, p. 147)

2.11. La cara amable del Frente Nacional que a pocos convenció

En su propósito de reconstruir una imagen positiva entre los ciudadanos, el Frente Nacional,

en cabeza del entonces presidente de la República Misael Pastrana Borrero (1970–1974), el último de este régimen, se dio a la tarea de implementar un plan de reconciliación social y nacional llamado el Frente Social y del cual se desprende el Plan Nacional de Desarrollo cuyo objetivo era beneficiar a las poblaciones rurales que habían abandonado el campo en busca de oportunidades en las ciudades. Estas propuestas incluían el desarrollo de programas sociales por parte del Estado, materializados en auxilios a la salud, la vivienda, el empleo, la educación y la tierra, buscando mantener así una cierta empatía entre los ciudadanos con el Frente Nacional.

Esta propuesta tenía cuatro programas fundamentales que se esperaba aceleraran la economía y mejoraran la calidad de vida de los ciudadanos. Los programas buscaban:

- Estimular la construcción acelerada de vivienda para personas de escasos recursos, o provenientes de zonas rurales, generando al mismo tiempo la empleabilidad de estos así no fueran mano de obra calificada.
- Fomentar las exportaciones mediante modelos económicos atractivos para el mercado nacional e internacional.
- Apoyar al sector agrícola mediante estímulos de créditos a tasas más favorables para su productividad.
- Lograr una mejor distribución de los recursos económicos de los colombianos a partir de la implementación y el éxito de las anteriores estrategias.

Esta propuesta logró surtir un efecto positivo entre la comunidad política del país porque daba una cierta sensación democrática al Frente Nacional pese a ser un modelo de gobierno bipartidista y excluyente.

Con el gobierno frentenacionalista de Misael Pastrana se dio fin al periodo bipartidista. Es de resaltar que en este último período presidencial, el trabajo del gobierno se centró más en

mejorar la calidad de vida de los ciudadanos apoyando programas de desarrollo e inversión social enfocados en el mejoramiento de la salud por medio del Seguro Social; de la Educación, fortaleciendo los programas educativos del Estado a partir de la oferta de créditos con el ICETEX y con la medición de la calidad de la educación de los jóvenes a partir de las pruebas de estado conocidas como las pruebas del ICFES; con los créditos agrarios y el fortalecimiento del campo con el Banco Agrario; con la adquisición de vivienda a través de programas como el UPAC y el fomento al ahorro y al crédito de los trabajadores para la consecución de recursos que permitieran el acceso a estas a través de la banca, con entidades financieras como: el Banco Central Hipotecario, Davivienda, Concasa, Conavi, Colmena, entre otros.

Otro hecho que marcó de manera positiva el final del Frente Nacional fue la realización de los VI Juegos Panamericanos de 1971 en Cali, esto ayudó a demostrar la capacidad y la autonomía con la cual contaba el país para la ejecución de las obras de infraestructura y la realización de las competencias, pese a lo convulsionado que se encontraba el país en materia política. Esto permitió una visión interesante de Colombia desde la esfera internacional, ya que se demostró que se contaba con la capacidad y la infraestructura para hacer y participar de diferentes certámenes internacionales. La realización de los VI Juegos Panamericanos en Cali, como cualquier otro certamen de talla internacional, estimuló la economía local y nacional en beneficio de un mejoramiento de la imagen del país y de la ciudad anfitriona.

Es importante resaltar que el discurso del presidente Pastrana durante la inauguración de los VI Juegos Panamericanos de Cali de 1971 demostró la necesidad que tenía el gobierno de hacer evidentes las bondades de la llegada de las justas a la ciudad, al tiempo en que resaltaba lo benéfico de su gobierno al contribuir con el mejoramiento de la calidad de vida de los ciudadanos, no sólo de la capital del Valle del Cauca sino del país en general. En su discurso

inaugural, Pastrana dice:

Detrás de estas puertas quedan los distanciamientos, los antagonismos, las discrepancias, los egoísmos. Aquí sólo hay campo y espacio para la generosidad; es el deporte el gran escenario popular moderno en el que se reconoce, afortunadamente, sin repliegues a cada ser como un hermano igual en dignidad y aún cuáles fuere su raza, su país, su lengua, sus creencias. Es por antonomasia una actividad inspirada en la tolerancia, la bondad y la comprensión lo que hace que se identifiquen en acción con pensamiento con la paz, que será héroe esencial de la unidad y de la solidaridad humana. (Discurso inaugural presidente Misael Pastrana en los VI Juegos Panamericanos de 1971³¹)

En contraste con esto, el documental *Oiga, vea* de 1971, producido por Carlos Mayolo y Luis Ospina³², precursores de la escuela de cine documental de Cali, esboza durante veintiocho minutos los contrastes sociales de una ciudad sumergida en la alegría del certamen deportivo que se desdibuja cuando se pone en evidencia el abandono y olvido del Estado en las comunidades más vulnerables, apartadas y olvidadas de la ciudad, y que se convertía en un ejemplo de lo que sucedía en el resto del país. A lo largo del documental se observa el malestar y el inconformismo de los ciudadanos que no podían asistir de manera presencial a los Juegos, dado que no contaban con los recursos económicos suficientes.

En este documental, Mayolo y Ospina también trataron de abordar, en varias ocasiones, a personas del común con la pregunta sobre el significado del “cine oficial”, el desconocimiento sobre el tema no se hizo esperar, muchos encuestados no sabían qué responder, sólo uno de ellos

³¹ Fuente: <https://vimeo.com/145505611>

³² Carlos Mayolo y Luis Ospina. Precursores del cine colombiano y de la corriente cinematográfica independiente denominada Escuela de Cali, también conocida como *Caliwood*. Estos dos cineastas se dieron a la tarea de realizar películas de corte documental que daban cuenta de las condiciones precarias en las que vivían la mayoría de los caleños y que eran, en parte, el reflejo general de las condiciones de vida de un alto porcentaje de colombianos. Uno de sus documentales más conocidos es *Agarrando pueblo*, a partir del cual se comienza a acuñar dentro del argot popular la palabra porno-miseria que es alusiva a las condiciones precarias en las que habitaban personas marginadas por la sociedad y que terminan en la indigencia.

acertó al indicar que se trataba de un cine auspiciado por el gobierno y las entidades privadas, que tenía como objetivo presentar aquella información que se consideraba conveniente a los fines del Estado.

Oiga, vea, es quizás uno de los documentales que, a pesar del tiempo, aún se mantiene vigente dada su crítica social a un sistema de gobierno, como el Frente Nacional, que poco le aportó al desarrollo y al progreso del país para que lograra unidad y fortalecimiento político y social del Estado en una época de gran coyuntura.

El juego de palabras en el título del documental denota un breve, pero significativo llamado de atención a lo que está ocurriendo alrededor. Decir: “Oiga”, “vea”, se podría interpretar como un, “Hey, pilas con eso” o “Pilas, préstele atención a eso”, todo ello en un lenguaje distinto al que usan en el Valle del Cauca pero que en esencia significan lo mismo.

Otro documental del que se conoce su existencia, pero no su paradero actual, es *Cali, ciudad de América* de 1972, dirigido por Diego León Giraldo, “registraba el desarrollo de los Juegos y, buscando revivir un nacionalismo que reflejara la identificación de los ciudadanos con el Estado, se daba cuenta sobre el éxito del evento a la manera de un parte de victoria” (Barón y Ordoñez, 2011, p. 139). Giraldo fue ampliamente reconocido por su trayectoria como director de cine colombiano dado su olfato y aguda mirada a los aspectos sociales que aquejaban el país, presentó obras como: *el Caso Tayrona* (1974), *Camilo Torres* (1974), *Carta-ajena* (1974), *Locombia* (1976) y *Drogombia* (1980).

2.12. El aporte político del cine independiente nacional a la construcción de un país bajo la sombra del Frente Nacional

Vale la pena destacar que el cine colombiano, sobre todo el independiente, que estuvo bajo la sombra del Frente Nacional, también ayudó a hacer y a construir política nacional gracias a sus posturas y puntos de vista ante determinadas situaciones de orden social, político, cultural religioso e identitario. El lenguaje empleado en el cine, tanto el sonoro como el visual, permitió desarrollar un imaginario político colectivo de mayor talante que el que se pudo haber tenido a comienzos del siglo XX con la llegada de este medio de comunicación a nuestro país. Además, el cine permitió que muchos artistas y directores se dieran a conocer y al mismo tiempo a ser reconocidos por el impacto que estaban generando sus acciones y pensamientos políticos en los distintos grupos sociales.

Para resaltar el potencial del lenguaje en la política, Chilton y Shäffner (1995), citados por Van Dijk (2008, p. 297) expresan que no se puede hacer política sin el lenguaje, y es probable que el uso del lenguaje en la constitución de los grupos sociales lleve a lo que denominamos “política” en un sentido amplio. Es claro que no se puede hacer política sin lenguaje al igual que no se puede hacer cine sin imágenes, no obstante, tanto el lenguaje como las imágenes son, en sí mismas, elementos simbióticos que se complementan entre sí. Para la política las ideas son el insumo del lenguaje en tanto que para el cine las imágenes son el insumo para crear un lenguaje político con miras a la construcción, la inclusión y el reconocimiento social.

Capítulo 3

Cine político colombiano. Análisis técnico y conceptual de los contrastes entre el oficialismo y la oposición antes, durante y después del Frente Nacional

“El cine permite observar, en el plano simbólico, las pretensiones de las masas urbanas y una clase desfavorecida en general, por un reconocimiento y participación en los derechos de civilidad que en las obras se manifestará en la interlocución con la cultura popular y, más que todo, su creación para posicionarla en los parámetros del orden establecido.”

Simón Puerta Domínguez.

3.1. La responsabilidad social de la interpretación histórica del cine en nuestros tiempos

Entre las piezas audiovisuales analizadas y que corresponden a la época previa al Frente Nacional, específicamente del gobierno del General Gustavo Rojas Pinilla titulado *Colombia, ayer y hoy*³³, se observa a un gobierno salvador e incluyente que lucha por las clases menos favorecidas, que es progresista y pacifista, y que busca cautivar a la audiencia, mediante imágenes amigables y una narración fresca, cercana y cálida.

Otra pieza audiovisual objeto de análisis, está enmarcada en la época del régimen bipartidista, titulada *Oiga, vea*³⁴, es un documental de Carlos Mayolo y Luis Ospina en el que se

³³ Documental de 1957 en el que se hace mención, de manera benévola y cercana, a las obras sociales e incluyentes que se hicieron bajo el gobierno el General Gustavo Rojas Pinilla. <https://www.youtube.com/watch?v=TmZmDHkkTM8>

³⁴ Documental de 1971 alusivo a los VI Juegos Panamericanos realizados en Cali bajo el gobierno frentenacionalista de Misael Pastrana Borrero por los cineastas Carlos Mayolo y Luis Ospina en el que se aborda, de manera sarcástica y febril, la otra cara de la moneda de las justas deportivas desde la impotencia y el olvido de las personas más pobres de la ciudad en contraste con la opulencia, las grandes obras civiles que se hicieron para los Juegos y la presencia

deja ver, de manera sarcástica y mordaz, y bajo una serie de contrastes sociales, las desigualdades que se vivieron durante los VI Juegos Panamericanos realizados en Cali en el año de 1971.

Por último y posterior al régimen frentenacionalista, se tomó el documental *Camilo, el cura guerrillero*³⁵ de Francisco Norden, donde se aborda la intención del sacerdote por alcanzar el poder y la igualdad social, a partir de la adopción de ciertas ideologías marxistas que se relacionaban, en gran parte, con la ideología social católica.

Si bien los diferentes medios de comunicación como la radio, la prensa y la televisión (esta última llega con el régimen dictatorial del General Rojas Pinilla el 13 de junio de 1954), vivieron en la década de los sesenta un apogeo pleno y floreciente en materia de generación y de divulgación de contenidos el cine hizo lo propio por mantenerse a flote con productos y producciones de corte independiente y poco comerciales para la industria nacional, sin embargo esto no quiere decir que la información que allí se tratara (darse a conocer) no fuera de interés general, por el contrario, el cine fue, desde sus inicios, el medio por el cual las masas tuvieron acceso a información, por lo menos más completa, producto de la no conformación de grupos empresariales poderosos que sólo buscaban el control y manejo de la información de acuerdo a sus intereses e influencias políticas. Desde allí no sólo se narraban historias, sino que estas se complementaban con imágenes. Con lo años, y las restricciones provenientes del gobierno, su auge fue decayendo principalmente como consecuencia de las medidas restrictivas que impedían su libre desarrollo en cuanto al manejo de contenidos y de información.

Pese a lo anterior, y a todas estas contrariedades y obstáculos, el cine pudo prosperar de

callejera de los espectadores que no pueden ingresar a los escenarios deportivo debido a los altos costos de las entradas. <https://vimeo.com/145505611>

³⁵ Documental alusivo a la vida religiosa y política de Camilo Torres de 1974 y realizado por Francisco Norden, posterior al Frente Nacional, concretamente bajo el gobierno de Alfonso López Michelsen

manera independiente volviéndose la voz de los no escuchados, los ojos de los que no podían ver, el cuerpo de los no presentes, la conciencia de los inconscientes, la luz de los opacados, el alma de los considerados “espectros” o “desechables”. Razón por la que, hacia mediados de la década de los sesenta, el cine colombiano experimentó una especie de *boom* social producto de los desacuerdos sociales y políticos que se dieron durante el Frente Nacional y que incentivaron el desarrollo de manifestaciones culturales cinematográficas independientes en el país.

Es importante tener presente que para esta época los medios de comunicación en Colombia eran de uso cotidiano, la radio, la televisión y la prensa hacían cada una su labor con el objetivo de informar diariamente a las personas de manera rápida, clara y oportuna. Sin embargo, el cine abordaba temas que en otros escenarios de divulgación mediática no se incluían, entre otras, porque podrían afectar notoriamente la ideología política de los grupos sociales que fueran expuestos a ellos.

El cine independiente tomaba cuestiones que estaban vedadas para otros medios de comunicación. En él se podían presentar temas que interpelaban a las audiencias y que generalmente estaban enmarcados en la reflexión frente a temas políticos, sociales y económicos. Esta situación hizo que el gobierno centrara su atención en la forma de restringir su uso y los contenidos que se generaban. Así se garantizaba una mayor dominación de las masas, sus pensamientos y sus deseos.

3.2. De la “Patria boba” a la “Boba patria.” Lectura, análisis e interpretación audiovisual

El documental oficialista del gobierno de Rojas Pinilla, titulado *Colombia, ayer y hoy*, presentado en 1957, y filmado en blanco y negro, inicia con la imagen esperanzadora de la

bandera del país ondeando libremente. La siguiente escena presenta niños frente al mapa de Colombia, quienes señalan con sus manos las diferentes regiones en un acto discursivo, desde la corporalidad, que parece indicar que el gobierno está presente y rescatando todas las regiones de la geografía nacional. La intervención de los niños en esta escena es particularmente llamativa porque con ella se refleja la construcción de futuro. Los niños simbolizan el futuro y el crecimiento, mensaje que al parecer era el que se quería presentar por parte del gobierno nacional.

Se observa en este caso que el cine oficial es un cine de corte populista que busca reforzar las identidades y las pasiones políticas de los ciudadanos a favor del gobierno que lo rige. Ante esto se encuentra que:

El populismo político es, como plantea García Canclini, una de las operaciones que se pone en escena lo popular, y, para ello, lo *construye*. De esta manera, el cine pasaría a ser importante para esa definición y para su consolidación, al presentar de manera melodramática las relaciones sociales y representar con ello un *ethos* nacional más amplio que el visto en pantalla en los años anteriores. (Puerta, 2015, p. 101)

En la siguiente escena se resaltan los héroes patrios de la independencia indicando que, gracias a ellos, el país es un Estado soberano que siempre ha buscado la igualdad y el progreso enmarcado en las leyes y la constitucionalidad.

En un juego de imágenes y contrastes, este documental al parecer pretende demostrar la bondad y efectividad del gobierno de turno, entre sus imágenes incluye el paso del tiempo, la caída desenfundada de las hojas de un calendario, seguido de unas rotativas de un diario en donde se hace referencia, de manera reiterada, a la difícil época de violencia partidista por la que el país atravesó posterior al asesinato de Gaitán. Todo esto transcurre bien entrados la década de los cincuenta.

Esta época es recordada como el periodo de *La violencia* y es representada en este documental con una llama de fuego que se esparce por un mapa de Colombia, y que comienza en su centro, es decir, en Bogotá. Esta representación hace referencia al brote de violencia que se generó posterior al magnicidio de Gaitán, que inició en la capital y rápidamente se esparció por todo el país y que marcó uno de los periodos de violencia más atroces y oscuros de la historia colombiana.

El diálogo de este documental, representado en un narrador, da cuenta de un Ejército Nacional que defendió los intereses de los ciudadanos y evitó que el país se sumiera en el caos y la anarquía. El Ejército Nacional se presenta aquí como una Institución salvadora que impuso el orden social y restauró la legitimidad de las instituciones y el poder, “El Ejército salva a la república”, dice el narrador con gran fuerza y entusiasmo.

Posterior a ello, y seguido de una secuencia de imágenes de desolación, destrucción y zozobra, el documental continua su curso hasta el momento en el que, tanto Liberales como Conservadores, se unen y solicitan al General Gustavo Rojas Pinilla que asuma las riendas del Estado en aras de mitigar la violencia reinante entre los dos partidos, todo esto acompañado de una secuencia de imágenes de simpatizantes agolpados en las calles y a las afueras del Palacio de Nariño, quienes celebran por el nombramiento nuevo mandatario y cantan el himno nacional.

Una vez Rojas Pinilla llega al poder, se dispone como lo muestran las imágenes en el documental, a recorrer las diferentes ciudades de Colombia en donde recibe el clamor ferviente de los ciudadanos. Su plan de gobierno se enfocó en trabajar por los más necesitados, por las clases obreras, trabajadoras y campesinas del país. El lema de su campaña fue “Paz, Justicia y Libertad”. El General siempre estuvo acompañado en sus discursos por miembros de la Iglesia católica.

Tras la llegada al poder de Rojas Pinilla, el Ejército se vio fortalecido y contó con gran favorabilidad por parte de los colombianos, quienes los exaltaron en cada desfile militar que se realizó por las calles de las ciudades del país. Según el documental, con el Ejército al mando del Estado la sensación de paz, seguridad y progreso en las regiones estaba garantizada.

Lo anterior quedó en evidencia cuando se mostró en imágenes la rendición de un pequeño reducto de guerrilleros en los Llanos Orientales, quienes dejaron las armas y se reincorporaron a la vida civil. Este proceso siempre es acompañado por el Ejército Nacional, ofreciendo la sensación de que con ellos llega la paz, la tranquilidad y el progreso a la región, esto se evidencia además en las diferentes faenas de campo, con el crecimiento de los hatos ganaderos y las imágenes de los hombres y mujeres trabajando la tierra con la mirada puesta en el horizonte a manera de transmitir al televidente un mejor mañana lleno de futuro, equidad e igualdad para todos.

Una de las escenas incluye música de corte melodramática (acorde con las producciones cinematográficas de la época), al tiempo que transcurren imágenes de las fuerzas militares asistiendo a las poblaciones apartadas de las regiones de los Llanos, se muestra cómo el Ejército y el Gobierno intervienen zonas apartadas y marginadas repartiendo medicinas, atendiendo a pacientes enfermos, abriendo escuelas y demás programas sociales que pretendían mejorar la calidad de vida de los ciudadanos más olvidados y vulnerables. Se instaura la minería profesional y la creación de Acerías Paz del Río, empresa minera que le traería progreso e incremento a la economía nacional con la explotación de metales y acero 100% colombianos. En cada plano se resalta la importancia de la llegada y de la implementación de esta industria y de esta tecnología que se presume ayudaría al progreso económico y social del Estado, el mensaje de fondo es que esto convertiría al país en un lugar atractivo para la inversión extranjera.

Otro tema que se resalta en materia de progreso en el documental es la implementación de las centrales hidroeléctricas como la de Anchicayá, en el Valle del Cauca, la cual traería progreso, bienestar, calidad de vida y empleo a los habitantes de la región, sentando el precedente del potencial hidroeléctrico del país.

La vigilancia por parte del Estado en cuestiones de desastres naturales y ayudas a los damnificados también se resalta en el documental. El programa SENDAS³⁶, liderado por la hija del General, María Eugenia Rojas, fue un programa de corte social que buscaba mitigar las falencias y necesidades de los más necesitados, las líneas de crédito de vivienda como el UPAC³⁷ y la implementación de bancos de ahorro y crédito para vivienda y campo fueron algunos de los programas que más se destacaron bajo este gobierno, así mismo, se realizaron importantes construcciones como el Hospital Militar, que para la época, era uno de los más avanzados y bien dotados con los que contaba el país, y que atendía a toda la población en general.

El documental finaliza mencionando la importancia del Ferrocarril Nacional como un modelo de desarrollo y progreso para las zonas más apartadas, mediante el cual se podía transportar material y personas entre regiones. Cierra el documental, de la mano de la voz amable del locutor, con la siguiente frase “Es la patria que renace de sus cenizas desde la alborada gloriosa del 13 de junio de 1953” respecto a esto, Pineda (2015) explica que el discurso

³⁶ El programa SENDAS (Secretaría Nacional de Asistencia Social) fue creado el 24 de mayo de 1954 bajo el periodo presidencial del General Gustavo Rojas Pinilla con el propósito de dar asistencia social a las comunidades más apartadas y olvidadas de la geografía colombiana. Mediante este programa se brindaban apoyos en salud, educación, vivienda, alimentación y aguinaldos navideños, entre otros, a las personas de escasos recursos de la nación. El programa rápidamente se popularizó entre las personas de estratos más bajos del país los cuales vieron con buenos ojos la aplicación de este programa de gobierno.

³⁷ El UPAC (Unidad de Poder Adquisitivo Constante) fue un sistema económico implantado en el país bajo el periodo presidencial de Misael Pastrana Borrero en 1972 traído de Brasil el cual le permitía al Estado controlar las tasas de interés de los créditos de vivienda que los colombianos solicitaban a los bancos de acuerdo con su capacidad de endeudamiento. Como era un crédito a largo plazo, es decir que duraba el tiempo por el cual se solicitaba el préstamo al banco, los intereses se iban ajustando de acuerdo con incremento salarial anual para mantener una economía estable. Mediante el UPAC, muchos colombianos de clase media pudieron adquirir vivienda propia lo cual generó más empleo e incentivo la construcción en el país.

oficialista “a partir del cual se define la colombianidad, se refiere al sostenimiento de un discurso inclusivo que pone como meta colectiva el progreso, promesa a futuro, “todavía no posible” que justifica la desigualdad social y el ordenamiento jerarquizado actual” (p. 163).

3.3. De la realidad disfrazada del Frente Nacional al sarcasmo de la realidad del Grupo de Cali

El siguiente documental que se analizó para este estudio, fue *Oiga, vea*, de 1971 y dirigido por Carlos Mayolo y Luis Ospina, ambos oriundos de Cali, Valle del Cauca. Ellos, junto a grandes pensadores de la época como Andrés Caicedo³⁸, Ramiro Arbeláez³⁹ y Sandro Romero⁴⁰, fueron los precursores de la conformación de un grupo de intelectuales y artistas de pensamiento independiente, socialista y revolucionario llamado el Grupo de Cali⁴¹.

Paralelo a esto se dio también la conformación de otro grupo de intelectuales en Barranquilla denominado El Grupo de Barranquilla⁴², que al igual que el Grupo de Cali, buscaba una salida distinta a la situación política del país desde la revolución intelectual.

³⁸ Andrés Caicedo fue un reconocido escritor colombiano de origen vallecaucano. Nació el 29 de septiembre de 1951 y murió el 4 de marzo de 1977 a la edad de 25 años, en esta misma ciudad, producto de la ingesta intencionada de 60 pastillas de secobarbital. Andrés Caicedo es conocido y reconocido en el mudo cultural y literario por su participación e influencia en festivales de cuento, cineclubes, de literatura, teatro, entre otros. Como crítico de cine fue miembro activo de El Grupo de Cali el cual no sólo se dedicaba a la producción de piezas cinematográficas sino que también hacían apuntes sobre estas piezas filmicas independientes.

³⁹ Ramiro Arbeláez ha sido uno de los grandes referentes del cine colombiano independiente.

⁴⁰ Sandro Romero es guionista de teatro, director de cine y televisión y también docente universitario en estas áreas.

⁴¹ El Grupo de Cali fue un colectivo de cineastas e intelectuales de la década de los sesenta en Colombia que le dio el impulso al cine colombiano en la creación de obras filmicas importantes las cuales son de renombre, culto y consulta en la academia. También conocido como Caliwood, nombre que le dio Sandro Romero a este grupo en una reunión intelectual con amigos, es conocido por tener en su haber películas hechas con bajo presupuesto pero con gran reconocimiento por su alto contenido de crítica social.

⁴² El Grupo de Barranquilla, fue un grupo de intelectuales, en su mayoría costeños, que aportaron a la construcción política del País desde la literatura, la cultura y las artes en general. Algunos de sus más grandes y reconocidos exponentes fueron: Gabriel García Márquez, Alejandro Obregón, Julio Mario Santo Domingo, entre otros.

Estos escenarios permitieron que se conocieran:

Jorge Gaitán Durán, Eduardo Zalamea Borda subdirector de EL Espectador y Gabriel García Márquez, quienes hacían parte del Grupo de Barranquilla. Todos ellos, entre 1948 y 1951, hicieron parte de la revista cultural *Crítica* fundada por Jorge Zalamea Borda, quien extenderá esa voluntad de Los Nuevos de conectar la literatura colombiana con las corrientes del más diverso origen en la búsqueda de una voz polifónica y universal. (Builes, 2013, p. 99)

Estos personajes le dieron al cine colombiano, a partir de la literatura, la poesía, el arte, la cultura, la ciencia y la política, la fuerza y el impulso necesarios, para que volviera a estar en el radar del cine latinoamericano a partir de temas de corte social que inspiraron movimientos de izquierda y socialistas en Colombia y en América Latina. Este fenómeno ocasionó que a la ciudad de Cali se le conociera como *Caliwood*, nombre que hace apología a la ciudad de Hollywood conocida mundialmente como la meca del cine. Tiempo después este nombre se le adjudicó al sitio de tertulia que frecuentaban los intelectuales del Grupo de Cali, convirtiéndolo en un museo de cine independiente colombiano.

Partiendo de este precepto y de la necesidad de hacer del cine algo de gran impacto que rompiera paradigmas sociales y políticos, este grupo de intelectuales comenzó a indagar y a implementar nuevas técnicas narrativas a sus producciones, encontrando en el género documental el ancla perfecta para narrar sus historias, aquellas que al Estado no le interesaba mostrar por no ser atractivas ni financiera ni conceptualmente. En relación con lo anteriormente descrito, se observa que:

El cine se plantea entonces como un escenario a partir del cual se hace posible la indagación sobre la identidad nacional, al ser los procesos creativos de las obras y los productos que se prestan al consumo simbólico del cuestionamiento identitario, proyectos

imbricados en lógicas e intereses que se superponen en la imagen final, develando las negociaciones y posturas que la heterogeneidad que constituye la comunidad nacional postula como legítimos y representativos de Colombia y sus ciudadanos. (Puerta, 2015, p. 17)

El cine de Caliwood se podría decir, fue un cine sucio, debido a que no tenía escrúpulos, fue crudo, real, mostró una sociedad inmersa en un mundo lleno de contrastes, una sociedad egoísta y depredadora de sus propios principios y semejantes y de mirada obtusa que disfrutaba del éxito personal pero que era indiferente ante el dolor y sufrimiento del desamparado.

Es por esto que el documental de Mayolo y Ospina, *Oiga, vea*, en donde desde el título ya hay un juego de palabras que se usan de manera coloquial en la región para llamar la atención de algo o sobre algo en particular, busca reflexionar sobre los VI Juegos Panamericanos realizados en el año de 1971 y la necesidad de prestar atención al abandono por parte del Estado, las consecuencias de tipo social que un espectáculo de estos implicaba y el eminente despilfarro de los recursos del pueblo. Estos Juegos, según el documental, más que alegrías lo que generaron en el imaginario colectivo de la ciudad fue un desdén por las altas inversiones y el alza de los impuestos o la implementación de unos nuevos con el fin de solventar, en parte, la inversión hecha en infraestructura para esas justas deportivas.

Oiga, vea inicia con un fragmento del discurso, del entonces presidente frentenacionalista Misael Pastrana Borrero, en donde hace referencia a la importancia que, para la ciudad, la región y el país traían en sí mismas las justas panamericanas haciendo mención sobre la importancia de la cordialidad, la fraternidad, la unión entre los pueblos, el progreso y el futuro de las naciones hermanas congregadas en la ciudad.

Al inicio del documental se puede ver un grupo de jóvenes que juegan un partido de béisbol, categoría deportiva de origen extranjero y que es considerado el deporte favorito de los Estados

Unidos de Norteamérica, en una cancha improvisada hecha de tierra y piedras. En un movimiento de paneo hacia la derecha se puede leer en uno de los muros de la ciudad “Vote por el Partido Comunista”, una escena bastante sarcástica teniendo en cuenta que ambos modelos de gobierno, el capitalista y el comunista, no tienen nada en común, salvo que coincidan en un juego como este en una calle cualquiera. Ante este hecho curioso, Simón Puerta en referencia al cine y a la labor de los cineastas expone:

Los cineastas están participando de la producción de imágenes que se refieren a la coincidencia colectiva, actualizando en la vivencia de los connacionales las situaciones compartidas que renuevan en todo momento el carácter colectivo de la realidad; lo que hace que se pueda hablar de nación. (Puerta, 2015, p. 159)

El desarrollo de esta pieza audiovisual se da en las calles de Cali en donde se muestra, en medio de contrastes sociales, deportivos y políticos, el desarrollo de los Juegos. Conforme transcurre el documental se van evidenciando ciertos matices sociales que denotan la desigualdad y el abandono gubernamental al cual estaba sometida la ciudad. Sin embargo, esto no parece incomodar a los transeúntes puesto que ellos van disfrutando de las pruebas, sobre todo de aquellas que son realizadas al aire libre y por las cuales no se ven obligados a pagar un boleto de entrada.

Conforme transcurre el documental se pueden observar imágenes que denotan la inconformidad de los realizadores, entre ellas, que en algún momento se cruzaron con un grupo de realizadores “oficiales”, es decir contratados por el Estado para hacer el cubrimiento de los Juegos, quienes tenían estampados en la parte posterior de sus camisas las palabras “Cine Oficial”, de inmediato, Mayolo y Ospina buscaron una explicación a esta diferenciación, pero no obtuvieron respuestas satisfactorias. Al parecer, los realizadores oficiales buscaban hacer un film amable que mostrara las bondades y el éxito de los Juegos, ese film se llamó *Cali Ciudad de*

América y fue realizado por de Diego León Giraldo, lamentablemente no se conoce su paradero actualmente. Esta situación, nos permite reflexionar sobre el planteamiento de Puerta (2015), quien indica que el “Estado ha reconocido la importancia de la imagen cinematográfica como parte constitutiva de esa construcción de valores y creencias, y por esto mismo, ha intervenido para que el proceso creativo de producción de la obra artística sea posible y autónomo” (p. 162).

Este hecho motivó a que los realizadores Mayolo y Ospina, quienes en un inicio pretendían hacer un cubrimiento de los Juegos Panamericanos de manera independiente, y que se vieron limitados por no contar con acreditación como prensa oficial, tomaran la decisión de hacer el cubrimiento desde el descubrimiento de las verdades y las realidades de una sociedad marginada y excluida.

Por fragmentos, la obra va mostrando la situación precaria en la que vivían los menos favorecidos de la ciudad, sólo un atisbo de progreso cruzó la zona en donde se encontraban Mayolo y Ospina y fue el paso de la locomotora por la vía férrea que llevaba sin costo a las personas de las laderas de la ciudad para que asistieran a los Juegos.

Con el paso de las imágenes se puede evidenciar la intención del gobierno por controlar a la población, un ejemplo de ello ocurrió en los vagones del tren donde la fuerza pública maltrataba físicamente a los niños que jugaban en los vagones. Frente a un cuestionamiento que los realizadores hicieron a un agente de policía sobre este comportamiento, este manifestó que era necesario controlar el comportamiento de los menores para evitar accidentes, el agente agregó además que estas prácticas eran efectivas dado que el número reducido de accidentes. Respecto a esto, un ciudadano que se encontraba en la escena indicó que eso no era cierto, porque los accidentes en el tren ocurrían a diario y eran numerosos. Esta escena es muy similar a las antes vistas en películas y documentales de la Segunda Guerra Mundial, donde se observaba a los

oficiales nazis maltratar a los judíos cuando abordaban o descendían de los trenes que iban y venían de los campos de concentración.

El cine colombiano, y en especial el de Caliwood, comenzó a esbozar una situación de extrema pobreza que posteriormente recibió el calificativo de porno-miseria, cuyo único propósito es reflejar la situación de extrema miseria y abandono al cual el pueblo es sometido y del que muchos se olvidan sólo hasta las elecciones gubernamentales. En relación con lo “popular”, se encuentra que

Para el mercado y para los medios lo popular no importa como tradición que perdura. Al contrario, precisamente por ser el lugar del éxito, sea también el de la fugacidad y el olvido [...]. Lo popular masivo es lo que no permanece, no se acumula como experiencia ni se enriquece con lo ordinario. (Puerta, 2015, p. 57)

A partir de este enunciado, y de lo que ha vivido el cine colombiano en su búsqueda por mantenerse en el radar nacional e internacional, es posible inferir que para el público en general, influenciado en cierta medida por el gobierno, los sucesos sociales internos no son de gran relevancia ni de gran divulgación porque no son interesantes, es como si la sociedad se hubiera acostumbrado a vivir en medio de contrastes sociales, de inequidades, de desigualdades que sólo siguen ampliando cada vez más la brecha entre ricos y pobres, todo se va convirtiendo en paisaje.

Para el caso del cine, y a pesar de que muchos de sus entusiastas seguidores contaban con ciertos recursos económicos para comprar los instrumentos que se requerían, esto no era suficientes para competir con la tecnología que se utilizaba en el exterior. Así, los formatos de grabación con los cuales se trabajaba eran 8 y 16 mm que no eran tan comerciales como las cintas de 35 mm que llegaban de México con las historias de Cantinflas, Pedro Infante, Jorge Negrete, María Félix, Libertad Lamarque; de España con historias de Raphael, Rocío Durcal, José Jiménez Fernández “Joselito”, sólo por mencionar algunos. Esta realidad incentivó a los

entusiastas colombianos a reunirse en pequeños cineclubes, bien fuera en la sala de sus casas con familia y amigos, o en los garajes de aquellas casas grandes cuyos espacios eran propicios para ello, desde donde exponían sus obras y debatían en torno a ellas y al acontecer social por el cual estaba atravesando el país en aquel entonces.

Toda esta corriente estuvo fuertemente influenciada por los cambios sociales y políticos que el mundo venía experimentando y de la tensión derivada de la Guerra Fría, el nadaísmo, la Revolución Cubana (que influenció a grupos guerrilleros Latinoamericanos, especialmente al ELN), los hippies, el marxismo, el leninismo y el maoísmo, todas ideologías políticas de corte socialista y comunista, las protestas en contra de las dictaduras en Latinoamérica y la tortura y desaparición de líderes sociales como es el caso de Chile con Augusto Pinochet⁴³ y Argentina con Jorge Rafael Videla⁴⁴.

Con el pasar del tiempo, y producto de todos estos sucesos Latinoamericanos, los grupos de intelectuales colombianos, pero sobre todo los del Grupo de Cali, se vieron altamente influenciados, y por ende también grandes influenciadores, por la cantidad de información que venía de películas o documentales de otros países como: *la noche de los lápices*⁴⁵ de Héctor Olivera de Argentina y *Llueve sobre Santiago*⁴⁶ de Helvio Soto de Chile, y que dan cuenta de la necesidad que tenía Latinoamérica de ser escuchada para alcanzar unas condiciones de vida más

⁴³ General Augusto Pinochet, presidente y dictador chileno. Su periodo presidencial fue de 1974 a 1990. Es conocido por haber llegado al poder tras el golpe de estado la presidente Salvador Allende. Su mandato es recordado por haber sido un régimen que violó los Derechos Humanos, incluyendo desapariciones forzadas y persecuciones a políticos de izquierda, socialistas y a críticos políticos que se mostraban en contra del régimen.

⁴⁴ Jorge Rafael Videla. Dictador de la República de la Argentina entre 1976 y 1981. Su gobierno es recordado por la desaparición forzada de ciudadanos y estudiantes que estaban en contra del régimen quienes reclamaban una Argentina democrática y libre. Producto de las desapariciones surgen movimientos sociales y políticos en contra del gobierno de Videla como lo son Las Madres de la Plaza de Mayo las cuales continúan reclamando por el paradero de sus seres queridos tras haber sido desaparecidos a manos de las fuerzas militares argentinas.

⁴⁵ Película argentina, de Héctor Olivera, la cual está basada en el libro que lleva el mismo nombre, en donde se aborda la problemática de unos estudiantes que son capturados por el gobierno de Videla, puestos a disposición del Ejército y que son brutalmente torturados, asesinados y posteriormente desaparecidos.

⁴⁶ Película que habla sobre el golpe de estado dirigido por Augusto Pinochet, en complicidad con la CIA para llegar al poder en Chile derrocando al presidente socialista Salvador Allende.

dignas para sus habitantes y que sirvieron de fuente de inspiración posterior para sus intervenciones en nuevas producciones audiovisuales y literarias colombianas. Gracias a esto, Colombia comenzó a generar un nuevo contenido cinematográfico inspirado, tristemente, en el periodo violento del narcotráfico el cual abarca toda la década de los ochentas, los noventas y parte del nuevo siglo.

El documental *Oiga, vea* finaliza su exposición de imágenes mostrando, en medio de una fanfarria circense, la situación precaria en que vivía una familia pobre de los barrios marginados de Cali, lo que refuerza la idea de que para mantener al pueblo feliz y alejado de toda realidad basta con que el Estado le brinde entretenimiento y comida, por hacer alusión al refrán popular “pan y circo”, refrán que nació a partir de la estrategia implementada por los emperadores romanos cuando los plebeyos que asistían al coliseo a presenciar largas jornadas de batallas y representaciones de conquista, eran alimentados con pan por orden de los emperadores. Con esta práctica se presumía que el pueblo estaría entretenido, admirado y agradecido ante la benevolencia de sus gobernadores.

3.4. Camilo Torres, entre el clérigo y la boina

En última instancia, observamos el documental titulado *Camilo, el cura guerrillero* de 1974 y realizado por Francisco Norden, en las postrimerías del Frente Nacional y bajo el gobierno de Alfonso López Michelsen. Este documental arrojó datos interesantes de los diferentes acontecimientos que la nación heredó del Frente Nacional y de la situación política y social que se estaba viviendo en América Latina producto de las revoluciones socialistas de turno y del

surgimiento de otro movimiento, uno con fundamento social, de corte y fuerza estudiantil que llevaba en su discurso una ideología revolucionaria llamada *Frente Unido*.

Este nuevo frente, Creado por Camilo Torres y cuya base ideológica era la igualdad social a través de la revolución, fue la plataforma política con la cual la clase social pretendía llegar al poder de la mano de este nuevo caudillo popular del pueblo.

Al inicio del documental producido por Norden, se puede observar al presentador haciendo una breve introducción en inglés con una traducción simultánea al español. La toma se realiza presuntamente en el campus de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, lugar en donde Camilo Torres estudió Derecho y fue también Capellán. Este cargo le permitió a este líder tener mayor cercanía con los estudiantes de esta Institución, lo que contribuyó a afianzar su ideología y la necesidad de luchar por la igualdad, la equidad, la inclusión y por alcanzar el poder por parte de las clases menos favorecidas.

En una parte del documental, Camilo hace referencia a esta intención expresando que el pueblo tiene derecho de llegar al poder que ostentan las élites y que, si estas no dejan el poder, el pueblo se alzaría en armas y llegará a este por la fuerza.

En el Documental *Camilo, el cura guerrillero*, se pueden observar diferentes matices que contrastan perfectamente con la realidad política que en su momento se estaba viviendo en Colombia. Se puede apreciar cómo el director va haciendo una narración con los personajes que estuvieron a su alrededor de manera cronológica y cómo fue que Camilo Torres, lentamente, fue cambiando su manera de pensar y se fue incorporando a la vida política nacional.

Como sacerdote, Camilo Torres buscó siempre la salida mediada a las discusiones políticas que acontecían en aquel entonces y aunque estaba de acuerdo con algunos elementos de las ideologías marxistas y socialistas, siempre mantuvo su postura que incluía la existencia de Dios,

contrario a lo que normalmente se pensaba desde los grupos políticos de izquierda y los revolucionarios.

En el documental, Diego Montaña Cuellar, dirigente político e intelectual de izquierda, hace un interesante aporte frente a lo que fue la vida política de Camilo Torres y su frustrado ingreso a participar activamente de la revolución colombiana:

El sacrificio de Camilo no es estéril porque ningún sacrificio es estéril, pero él hubiera hecho mucho más por la revolución ejerciendo en su calidad de “Caudillo popular” y removiendo la conciencia de las multitudes colombianas hasta comprometerlas en “la guerra popular” que haberse ido, como se fue, creyendo que su presencia o su mensaje desde las montañas de Colombia era suficiente para producir un levantamiento. Me parece que eso ha traído una gran frustración y ha contribuido a la dispersión de los grupos a los que asistimos hoy. Hoy hay multitud de grupos y de “grupúsculos”, cada cual más enemigo de los demás revolucionarios que del imperialismo, por ejemplo; hoy atacan más a los grupos revolucionarios que al imperialismo. El problema es este, sencillamente: en Colombia, por ausencia de una clase obrera, numerosa, fuerte, y con una conciencia de clase bien desarrollada, los movimientos revolucionarios vienen siendo dirigidos por la pequeña burguesía, que desde luego es más lúcida, con más posibilidades de cultura, pero la pequeña burguesía es muy impaciente, la pequeña burguesía entra a la revolución no por convicción sino por “resentimiento” y no se puede ser revolucionario por resentimiento únicamente porque la revolución es una ciencia, es una ciencia tan compleja que hay que estudiarla y es lo más importante que tiene la cultura, la cultura moderna. Por eso en América Latina y dentro de los grupos pseudorevolucionarios de Colombia se observa un gran desprecio por el Marxismo como teoría y como doctrina porque a ellos no les gusta estudiar, la pequeña burguesía es inmedatista y precisamente, como la revolución es un tema de perseverancia no es un problema de hombres, ni de

grupos sino un problema de generaciones; muchas veces se necesitan varias generaciones para llegar a la revolución. La pequeña burguesía no resiste la experiencia que la revolución no se realice de un día para otro, no es cuestión de semanas ni de meses, entonces o unos se relegan a la impasividad, al escepticismo, los más honestos u otros hacen su propia revolución ubicándose dentro del sistema, incorporándose dentro del sistema, es decir, cambiando de clase, pasando por medio de la política. La política y la revolución les sirven como trampolín para ascender a las posiciones de la burocracia. (Entrevista realizada a Diego Montaña Cuellar en el documental *Camilo, el cura guerrillero*⁴⁷)

Con esta intervención se puede evidenciar el estado de inconformidad por parte de los partidos de izquierda del país, representados en Montaña Cuellar, al utilizar términos despectivos en contra de las élites y las clases dirigentes y a favor de la idea de la revolución. Sin embargo, también expresa su nivel de conciencia sobre el modelo revolucionario en Colombia y el hecho de que este no tiene esperanzas debido a que algunos de sus seguidores terminan engrosando las filas de otros partidos seducidos por los privilegios, los gustos, las excentricidades y la opulencia que las altas esferas políticas tienen en su haber y que les motivan por los beneficios que ellos y sus familias pueden recibir.

Este documental logra captar la atención del espectador puesto que es realizado a partir de una investigación sobre la vida y obra de Camilo Torres quien muere en el año de 1966 en las montañas del departamento de Santander en su primer combate contra el Ejército. Este hecho llevó a comparar a Camilo con Ernesto el “Che” Guevara dada la similitud de sus causas sociales. Ambos personajes, provenientes de oficios de tipo social, decidieron hacer parte de los grupos de izquierda que gozaban de gran popularidad entre muchas personas en América Latina,

⁴⁷ Fuente: <https://youtu.be/tcndMqiKURQ>

pero que no eran bien vistos por los gobiernos ni tampoco por los Estados Unidos de Norteamérica.

Desde el punto de vista cinematográfico, el acceso a los testimonios, la manera cómo las personas más cercanas a Camilo lo describen y hablan de él, no sólo como persona sino también como un revolucionario, ideólogo, teólogo, sociólogo, político y ser humano que buscaba la igualdad social mediante la revolución, genera una sensación de afiliación con la causa y la lucha que llevaba. En entrevista ofrecida por el sacerdote Darío Castrillón Hoyos, se puede observar una cierta simpatía por el accionar de Camilo y su lucha por la igualdad social. Sin embargo, deja claro que no estaba de acuerdo con la forma en que Camilo pretendió alcanzar tal propósito, al tiempo en que reconoce los fallos de la iglesia y ofrece una crítica puntual y profunda al cristianismo:

Estamos seguros de que hay una realidad de una concentración indebida, una concentración cada vez mayor de riquezas, de que hay un abismo creciente entre las gentes que poseen mucho más y las gentes que se quedan cada vez más miserables cada día, especialmente de las gentes campesinas. [...] Nosotros no queremos una reforma mediocre, nosotros queremos una reforma profunda. Si esa reforma nos ha de inscribir dentro de unas líneas que podrían llamarse, entre comillas, “socialistas” creo que no dudaremos un minuto en hacerlo ya que estamos convencidos, también, del fracaso cristiano del capitalismo. (Entrevista realizada a Darío Castrillón Hoyos en el documental *Camilo, el cura guerrillero*⁴⁸)

En este punto, se puede concluir que el cine debe contribuir a proporcionar los argumentos necesarios para generar debate, hacer críticas y abastecerse de argumentos que permitan la construcción de una política correcta para el país y que influya decididamente en el devenir de la

⁴⁸ *Ibíd*

sociedad. En relación con lo anterior, y siguiendo la línea de Darío Castrillón, se observa que:

Las clases que pueden tener el poder asimismo se manifiestan: el poder político mediante el uso de la fuerza en la guerra, el poder económico por medio del dinero y de ventajas económicas para alcanzar los votos necesarios, y el poder ideológico gracias a los discursos de congresistas y presidente. (Estrada, 2016, p. 108)

Continuando con el análisis de este documental, es notoria la intención del director por mostrar las diferentes realidades que otros sacerdotes, al igual que Camilo, vivieron en su momento como producto de la desigualdad social a la que el país venía siendo sometido desde mucho antes que se implementara el Frente Nacional.

En su conflicto moral e ideológico, uno de los sacerdotes amigos de Camilo se atreve a calificar su angustia emocional como un estado de “claustrofobia ideológica”, es decir, una dicotomía entre lo que se piensa, se dice y se hace contrastado con la labor social, fraternal e incluyente que durante siglos ha profesado la iglesia católica.

En este documental se puede observar el contraste de testimonios hacia un sacerdote que fue suspendido de la iglesia católica por promover la lucha de clases amparado en la religión. De un lado, se observa el testimonio de un sacerdote que se encuentra rodeado de niños humildes en un barrio pobre, no determinado, de la ciudad de Bogotá. De otro lado, otro sacerdote ofrece su testimonio en las afueras de un edificio de esta misma ciudad, rodeado de transeúntes del común y en un francés fluido en el que, entre otras cosas, cierra la entrevista indicando:

Creo que hay sacerdotes que se comprometen demasiado en la vida política lo cual está fuera de su campo de acción y es una exageración. Por otra parte, es evidente que los sacerdotes no pueden desinteresarse por este tipo de problemas, pero no son ellos quienes deben ejercer una acción política. (Entrevista realizada en el documental *Camilo, el cura*)

*guerrillero*⁴⁹)

La escena finaliza con acercamiento desde un costado de la Plaza de Bolívar, hacia el Palacio Cardenalicio de Bogotá, tratando de dejar un mensaje sobre la separación de los poderes, que en su momento Thomas Hobbes propuso en el Leviatán, donde expresaba que el poder civil es ejercido por los hombres y el poder de Dios por la Iglesia. Sin embargo, en el contexto latinoamericano, eso es algo bastante difícil de lograr dadas las injerencias que a lo largo de la historia política del país ha tenido la iglesia en sus asuntos políticos.

⁴⁹ *Ibíd*

Conclusiones

Estas piezas audiovisuales son el producto de una serie de documentos históricos realizados por personas entusiastas del arte, la literatura, la cultura, el cine, la fotografía, la música y demás expresiones artísticas que, para la época, eran sinónimo de rebeldía y de revolución, entendido este último concepto como un fenómeno de cambio cultural producto de las influencias extranjeras que se estaban viviendo en aquel entonces, pero que también sirvieron como base para fortalecer el concepto de revolución política al interior de las diferentes clases sociales del país.

El cine independiente fue, y siempre ha sido, una manifestación cultural, es en sí mismo arte vivo que ha logrado poner en alto y en entredicho todo aquello que los gobiernos prometen pero que muy pocas veces cumplen. Esto deriva en un aislamiento casi absoluto por parte del Estado hacia sus ciudadanos, y viceversa, puesto que es de su interés dar a conocer las bondades de las acciones ejecutadas por este con la sociedad y no aquello que implica abandono estatal a las clases menos favorecidas de la sociedad colombiana.

El arte es la capacidad humana de crear conceptos e interpretaciones propias desde la subjetividad del entendimiento del arte mismo, es por esto por lo que, tanto la política como el cine, son entendidos e interpretados desde la subjetividad y la interpretación de su discurso dado que cada individuo hace una lectura autónoma e independiente de lo expuesto en cada concepto. Alusivo al arte, Pérez (2013) expresa que este tiene la posibilidad de propiciar procesos de producción de subjetividades que contribuyan a desencadenar micro políticas de emancipación con relación a la transformación de la sociedad.

El cine permite y ha permitido vislumbrar una cantidad de sucesos y hechos sociales y

políticos, que han trascendido en la historia de la política nacional. Este medio ha estado presente en innumerables momentos de la vida, tanto colectiva como particular de los colombianos, permitiendo conservar en imágenes aquellos hechos que marcaron el rumbo de una sociedad floreciente y tímida a la vez.

Sin duda el cine, como único medio audiovisual, abrió el camino para que los demás medios de comunicación tuvieran la importancia y la relevancia en la labor de formar e informar a la sociedad en una época marcada por una gran cantidad de contrastes sociales y políticos. Supo estar presente en los momentos de cambio de paradigmas y de utopías que se traían arraigadas resultado de una sociedad altamente conservadora en sus costumbres y que se mostró temerosa ante el cambio. Fruto de ello, se dio el cambio en las políticas de gobierno del momento, las situaciones de violencia, de terror, de miedo, de persecución y de, por qué no decirlo, un limbo anárquico político en donde no se tenía respeto, en absoluto, por la dignidad humana del otro.

Podemos decir que, desde el cine, el individuo no sólo se siente identificado y su identidad como sujeto político y social se reafirma, sino que también se encuentra, se siente incluido dentro de la sociedad que lo separa, que lo segrega. El individuo segregado, siempre y cuando quiera y desee hacer algo por sí mismo y por la sociedad, es un cinéfilo que hace parte de una nueva élite de intelectuales que piensan el país y la política desde el pensamiento crítico de las ideas, desde el arte, desde la literatura, la música, la fotografía y el discurso, lugares desde donde las identidades, las propuestas y las críticas objetivas a un sistema político, se renuevan y se replantean a manera de revolución, de cambio, de nuevas propuestas en donde exista mayor equidad, confianza y credibilidad hacia las instituciones.

Es bien sabido que el cine, para la época previa al Frente Nacional, fungía sólo como un medio de comunicación que se dedicaba a hacer los registros audiovisuales de los hechos y los

acontecimientos políticos de la nación para luego publicarlos en los teatros de las diferentes ciudades bajo el nombre de Noticiero Nacional. Sin embargo, no fue sino hasta comienzos de la década de los sesenta cuando los paradigmas y las ideologías políticas comenzaron a cambiar en el ámbito internacional, se comenzó a transformar el pensamiento crítico y analítico de los cineastas del momento. Lentamente, ellos volvieron sus ojos hacia las comunidades vulnerables, las olvidadas, las de la calle, las almas vistas, pero no reconocidas por una sociedad que era cada vez más apática y depredadora de los desvalidos, de los olvidados por el gobierno, de los apartados por las élites.

Con la llegada del hippismo y las nuevas corrientes ideológicas políticas revolucionarias de corte socialista y comunista, el cine, pero particularmente el punto de vista y la objetividad de los cineastas, cambió de rumbo volcando su interés en contar las historias de esa otra sociedad gris y desteñida del país, contrastando el discurso del gobierno con la realidad del pueblo.

La década de los sesenta y los setenta fue una época de altos contrastes y de represiones, pero también de logros y de derrotas. Lo que dejó como resultado que las sociedades de hoy sean más dinámicas, evolucionadas y frenéticas (se quiere alcanzar el éxito y el logro de objetivos a corto plazo). Sin embargo, estos avances que hoy tenemos no hubieran sido posibles sin la labor silenciosa y discreta que el cine nacional ocupó en la construcción política y social del país. Para cerrar, vale la pena destacar que:

En suma, el cine se puede constituir como una estética audiovisual crítica, no sólo como instrumento archivístico, sino como herramienta pedagógica para interpretar el pasado y entender el presente. Siendo así, el cine es una especie de diagnóstico histórico, que desde unas herramientas analíticas y metodológicas, en relación con la ciencia política, puede generar nuevas teorizaciones y reflexiones desde las ciencias sociales. (Saldarriaga, 2011, p. 127)

Referencias

- Agudelo, M. (2016). *Cine y Conflicto Armado en Colombia*. Medellín, Colombia: Ediciones UNAULA.
- Agudelo, M. (2016). Miradas sobre el poder político a través del cine. En Rivaya, B., Ángel, M., Estrada, A., Saldarriaga, J. & Cerón, W., *Cine y Derecho* (pp. 59-75), Medellín: Ediciones UNAULA.
- American Psychological Association [APA] (2010). Manual de publicaciones de la American Psychological Association. [Traducción al español de Publication Manual of the American Psychological Association] (3^a ed.). México: Manual Moderno.
- Ayala, C. (2008). *Exclusión, discriminación y abuso del poder en EL TIEMPO del Frente Nacional*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Barón, M. & Ordoñez, C. (2011). Editoriales visuales. Publicidad, gráfica y cine al final del Frente Nacional. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6(2), 117-151.
- Builes, C. (2013). Los intelectuales, la violencia y el poder. El caso de Jorge Gaitán Durán (1924-1962). *Revista Analecta Política*, 3(4), 93-111.
- Chaparro, H. (2006). Cine colombiano 1915-1933: La Historia, el Melodrama y su Histeria. *Revista de Estudios Sociales*, (25), 33-37.
- Concepción, L. (2010). Análisis del discurso y su relevancia en la teoría y en la práctica de la política. *Revista Internacional de Pensamiento Político*, 5, 15-32.
- Cristancho, J. (2014). La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 45-66.

- Escorcía, V. (2008). Antecedentes del cine clubismo como programa pionero a nivel mundial en formación de público cinematográfico. *Revista Luciérnaga Audiovisual*, 1(1), 14-29.
- Estrada, A. (2016). Relación entre Ética y Política en la película Lincoln. En Rivaya, B., Ángel, M., Saldarriaga, J., Agudelo, M. & Cerón, W., *Cine y Derecho* (pp. 151-175), Medellín: Ediciones UNAULA.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (22 de septiembre de 2014). *Colombia ayer y hoy*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/TmZmDHkkTM8>
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (8 de noviembre de 2015). *La semana de la democracia en Bogotá, 1945*. [Archivo de video]. Recuperado de https://youtu.be/fMwNZ_GmBUg
- Gandarilla, B. (23 de septiembre de 2015). *Camilo Torres. El cura guerrillero*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/tcndMqiKURQ>
- Gehring, H. (2016). Una herramienta para reconstruir la memoria de Colombia. En: Ramirez (Ed.), *Pistas para narrar la memoria. Periodismo que reconstruye las verdades* (pp. 5-6), Bogotá: Editorial Konrad-Adenauer-Stiftung e. v., KAS.
- Indepaz (2 de febrero de 2017). Sesión 2, Parte 1: Origen del Frente Nacional y de las Guerrillas. [Archivo de video]. Recuperado de https://youtu.be/_UDNgg2Se2g
- Ladevito, P. & Zambrini, L. (Diciembre de 2008). La importancia del uso de las imágenes en los estudios de género: Reflexiones en torno al vínculo entre cine y sociedad. Simposio llevado a cabo en las V Jornadas de Sociología de la UNLP, La Plata, Argentina.
- Paredes, Z. & Díaz, N. (2007). Los orígenes del Frente Nacional en Colombia. *Presente y Pasado. Revista de Historia*, 12(23), 179-190.

- Pérez, A. (2013). Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Comunicación y Sociedad*, (20), 191-210.
- Pineda, G. & Buitrago, J. (2012). Convergencias y configuraciones. Una aproximación histórica a la concreción de una postura ideológica en el cine político marginal de los años 60's y 70's en Colombia. *Revista Nexus Comunicación*, (11), 110-131
- Pineda, G. (2015). *Cine Político Marginal Colombiano. Las Formas de Representación de una ideología de Disidencia (1966–1976)*. Bogotá, Colombia: Ideartes.
- Puerta, S. (2015). *Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Medellín, Colombia: Editorial UdeA.
- Rincón, J. (2017). *Nuestra memoria es para siempre*. Recuperado de <https://www.senalmemoria.co/nuestra-memoria-es-para-siempre>
- Saldarriaga, J. (2011). *Ciencia política y cine: un modelo para armar*. Medellín, Colombia: Ediciones UNAULA.
- Saldarriaga, J. (2016). Una mirada filmica en la crisis del Estado moderno. En Rivaya, B., Ángel, M., Estrada, A., Agudelo, M. & Cerón, W., *Cine y Derecho* (pp. 151-175), Medellín: Ediciones UNAULA.
- Simiomestizo (19 de octubre de 2015). Rojas Pinilla, un enigma lleno de historias. [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/S8Xph-xjOUo>
- Trenzado, R. (2000). El cine desde la perspectiva de la ciencia política. *Reis*, (92), 45-70.
- Van Dijk, T. (2008). *El discurso como interacción social*. 3ra ed. País: España Editorial Gedisa.
- Ventana indiscreta (12 de noviembre de 2015). Oiga, vea de Mayolo-Ospina. [Archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/145505611>

Zúñiga, Z. (11 de marzo de 2015). Cesó la horrible noche. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UWrcAiLsX9Y&feature=youtu.be>