



Cuadernos de Música, Artes Visuales y
Artes Escénicas

ISSN: 1794-6670

revistascientificasjaveriana@gmail.com

Pontificia Universidad Javeriana
Colombia

Cristancho Altuzarra, José Gabriel
La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes
audiovisuales y subjetivación política
Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 9, núm. 2, julio-diciembre,
2014, pp. 45-66
Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297040437003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política*

*POLITICAL OPPOSITION IN XX CENTURY'S COLOMBIAN CINEMA:
MEMORIES, AUDIOVISUAL REGIMES AND POLITICAL SUBJECTIVATION*

*OPOSIÇÃO POLÍTICA NO CINEMA COLOMBIANO DO SÉCULO XX:
MEMÓRIAS, REGIMES AUDIOVISUAIS E SUBJETIVAÇÃO POLÍTICA*

José Gabriel Cristancho Altuzarra**

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 9 - Número 2 / julio - diciembre de 2014
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 45-66

Fecha de recepción: 15 de mayo de 2014 | Fecha de
aceptación: 21 de julio de 2014. Encuentre este artículo en
<http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>
doi:10.11144/Javeriana.mavae9-2.opcc

*El siguiente artículo es el resultado de una investigación culminada acerca de las memorias sobre los grupos políticos de oposición y subjetivación política en el cine colombiano.

**Doctor en Educación, Universidad Pedagógica Nacional; magíster en Filosofía Latinoamericana, Universidad Santo Tomás; licenciado en Filosofía, Universidad de San Buenaventura. Docente investigador de la Universidad Cooperativa de Colombia y de la Universidad Pedagógica Nacional.



Resumen

El propósito de este artículo es presentar algunos resultados de una investigación culminada acerca de las memorias sobre los grupos políticos de oposición y subjetivación política en el cine colombiano. Metodológicamente, la investigación tuvo una perspectiva interdisciplinar asumiendo referentes de campos como los estudios visuales, la investigación sobre el cine, la historia de Colombia, la memoria de la violencia política, entre otros. Desde este enfoque, el artículo realiza una mirada panorámica al cine colombiano del siglo XX identificando cuatro puntos de vista desde donde se han construido regímenes audiovisuales de la oposición política, marcados por las vicisitudes y precariedades económicas y sociales en las que se ha producido cine en Colombia y los densos procesos sociales en los que la negociación y el uso de la violencia han sido recurrentes en la construcción de lo político.

Palabras clave: cine colombiano; régimen audiovisual; memoria; cultura política; oposición política

Abstract

This article aims at presenting findings of research about memories of political opposition groups and political subjectivation in the Colombian cinema. Methodologically, the research had an interdisciplinary outlook assuming fields as visual studies, history of cinema, history of Colombia, memory of political violence, and others. From this perspective, the work performs a panoramic glance on the 20th century's Colombian cinema, recognizing four points of view that have constructed audiovisual regimes of the political opposition; these were influenced for the economic and social precariousnesses of the Colombian cinema production and heavy social processes where negotiation and violence have been recurrent in the construction of the politic.

Keywords: Colombian cinema; audiovisual regime; memory; political culture; political opposition

Resumo

O objetivo deste artigo é apresentar alguns resultados de uma pesquisa sobre as memórias de subjetivação política no cinema colombiano. Metodologicamente a pesquisa teve uma perspectiva interdisciplinar incorporando referências de temas tais como estudos visuais, a pesquisa sobre o cinema, a história da Colômbia, a memória da violência política, entre outros. A partir desta abordagem, o artigo apresenta um olhar geral identificando ao longo do século XX quatro pontos de vista, a partir dos quais foram construídos regimes audiovisuais da oposição política, marcada pelas vicissitudes e precariedade econômica e social, que se tem produzido no cinema colombiano em que tenha havido teatro na Colômbia, bem como densos processos sociais nos quais a negociação e o uso de violência têm sido frequentes na construção política da Colômbia.

Palavras-chaves: cinema colombiano; regimes audiovisuais; memória; cultura política; oposição política

INTRODUCCIÓN

La construcción de lo político en Latinoamérica es de obligado estudio dados los densos procesos del siglo XX caracterizados por los conflictos sociales y la violencia política. En este marco cobra especial relevancia la configuración de la oposición política por su centralidad en toda sociedad que se presuma democrática. Por ello, desde el campo de la educación y la cultura política se hicieron objeto de estudio las memorias sobre los grupos políticos de posición en el cine; a raíz del objeto y las vicisitudes de la investigación se utilizaron referentes conceptuales de diversos campos, entre ellos, los estudios visuales. Así, el propósito de este artículo es presentar algunos de los resultados de esta investigación mostrando un panorama general de las memorias y regímenes audiovisuales sobre la oposición política que el cine colombiano construyó a lo largo del siglo XX¹. Este proyecto de investigación se adelantó para obtener el título de doctorado bajo la tutoría de Martha Cecilia Herrera; la tesis se tituló *Tigres de papel, recuerdos de película. Memoria oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano*. Algunos de los resultados relacionados con el cine argentino se publicaron Cristancho, 2014.

Para tal fin, primero se presentan las apuestas teórico-metodológicas que orientaron el estudio. En segundo lugar, se presenta un recorrido en clave histórica de la configuración de los regímenes audiovisuales sobre los grupos de oposición en el país en el siglo XX. Finalmente, el artículo muestra como resultados del estudio cuatro puntos de vista desde donde se construyeron estos regímenes de audiovisualidad y su relación con los procesos de subjetivación política en ese periodo.

1. APUESTAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS DEL ESTUDIO

La investigación transgredió las fronteras entre las disciplinas, apuesta de los estudios culturales (Hall, 1994; 2010; Sardar y Van Loon, 2005; Grossberg, 2009, p. 23) asumiendo referentes de diversos campos (educación y cultura política, historia de Colombia, memoria de la violencia política, estudios visuales, investigación sobre los estudios del sujeto y la subjetividad). Esto exigió asumir lo político como práctica y expresión cultural y lo cultural como práctica y expresión de lo político, configurando una perspectiva epistemológica que se denominó *estudio de lo político en clave cultural y estudio de lo cultural en clave política*.

Lo político se entendió como proceso y producto de la objetivación y subjetivación de las tensiones entre el ejercicio del poder y la disputa por el poder que cohesionan y diferencian a los seres humanos. Así, el Estado y las instituciones políticas se entendieron como construcciones culturales, fruto de procesos históricos, que pretenden ser el lugar exclusivo de lo político desde la modernidad como si el Estado fuese el macrosujeto político por excelencia y el ciudadano el sujeto político primordial (De Sousa, 1998, p. 288).

La oposición política fue entendida como un tipo fundamental de participación política (Pasquino, 1998) en el que los modos de entender la ciudadanía y la participación están también en continua revaluación y reconfiguración (Escobar, Álvarez y Dagnino, 2001)². La seguridad nacional y la revolución se tomaron como referentes históricos y sociológicos que en el marco de la Guerra Fría configuraron la oposición política en Colombia, en virtud de los idearios revolucionarios socialistas, movimientos insurgentes, el cierre de los canales institucionales y la represión estatal (López, 1994).

Respecto a lo cultural, el trabajo coincide en rechazar “la división jerárquica entre la cultura superior o letrada (su tradición de privilegios connotada por la distinción de clase de las bellas artes) y los subgéneros de la cultura popular” (Richard, 2005, p. 462). El trabajo reconoce con los estudios culturales que el campo cultural es uno de disputas (Martín-Barbero, 2003), “el lugar en el que se dirimen las luchas representacionales entre fuerzas políticas y sociales” (Moraña, 2003, p. 428). En esta perspectiva, la categoría *educación* se asume en sentido amplio referida al proceso por el cual se configuran sujetos en diversos contextos y procesos sociohistóricos que exceden la escuela (Herrera y otros, 2005).

Esto permitió ver la memoria como fenómeno social, como práctica y expresión cultural que juega un papel fundamental en la adscripción a identidades y proyectos políticos, como terreno de disputa y de ejercicio del poder. El campo de investigación de la memoria permite evocar un pasado o rememorarlo, propender por nuevos modos de escribir la historia e historizar las memorias (Cabrera, 2006; Jelin, 2001), y someterlas a inventario (Ricoeur, 2004; Calveiro, 2008), pues lo político se configura en la medida en que se construye socialmente la memoria, del mismo modo que la memoria se configura en la construcción de lo político.

Pensar el cine como práctica y expresión cultural exigió entender la imagen desde su estatuto: el acontecimiento visual; los estudios visuales cuestionan las perspectivas semióticas y lingüísticas que “textualizan” también lo visual. Por eso asumen que las maneras de ver y de ser vistos, las visualidades, no son naturales, sino que han sido aprendidas y cultivadas con prácticas del ver y del mostrar; pero, además, lo social, lo ético y lo político son también una construcción visual. Esta perspectiva permite preguntar cómo se nos ha enseñado a mirar y a ver, y qué papel tienen las imágenes en la cultura (Brea, 2005, p. 18). Por eso, se trata de “mirar cómo miramos y por qué miramos de ese modo” (Mitchell, 2003, pp. 18-19).

Así, tomando en cuenta que el cine ha tenido cruces no solo con lo icónico sino con el teatro y la música, se planteó que el cine es práctica y experiencia audiovisual que configura *regímenes audiovisuales* o modos regulares que, por diversas prácticas sociales, culturales y políticas, se instauran como hegemónicas, sirviendo de patrón de las maneras de ver y de ser visto, de escuchar y ser escuchado³, pero también que esos regímenes audiovisuales son objeto de disputa. Estas prácticas y expresiones culturales están hibridadas: la construcción y disputa por regímenes audiovisuales configura memorias sociales, referentes identitarios y, por tanto, políticos; los usos y disputas por la memoria van configurando regímenes audiovisuales y viceversa.

Estas articulaciones exigieron tomar en cuenta el proceso cultural e histórico de Colombia para caracterizar las memorias de los grupos políticos de oposición y la subjetivación política que se dio en el cine; esto implicó la selección de unos filmes (ver filmografía) a partir de los siguientes criterios: a) películas que fueron producidas por grupos políticos de oposición o algunos de sus miembros o ex miembros; b) películas cuyas temáticas implicaban alusión directa o indirecta a grupos de oposición; c) películas en sintonía con políticas de la memoria oficiales o con disputas y reivindicación de memorias alternativas. Se asumieron como *fuentes secundarias* y complementarias: a) estudios históricos y sociológicos sobre los contextos conflictivos de Colombia; b) estudios sobre los usos sociales y políticos de la memoria de la violencia política; c) estudios sobre el cine y complemento con la revisión de las películas consideradas de referencia obligada por otros investigadores; d) estudios sobre la memoria, lo visual y lo cinematográfico. Esto permitió tener una mirada global y panorámica del cine en el siglo XX.

2. UNA QUÍNTUPLE RAÍZ, CUATRO PUNTOS DE VISTA: RESULTADOS DEL ESTUDIO

El recorrido realizado permitió postular que a lo largo del siglo XX se configuraron cinco raíces y cuatro puntos de vista desde los cuales se construyeron regímenes audiovisuales sobre la oposición política, los cuales a su vez pueden pensarse como modos en que se fue objetivando y subjetivando lo político.

2.1. *Tensión tradición-modernidad: proyectos políticos y estéticos en disputa*

Paranaguá (2003) plantea que desde inicios del siglo XX el cine colombiano estuvo a medio camino entre la cinematografía vegetativa y la cinematografía productiva; ente las industrias que se gestaron en la primera mitad del siglo XX tenemos la de los hermanos italianos Di Domenico, la de Acevedo e Hijos y la empresa SICLA, pero Colombia no logró consolidar industrias cinematográficas sólidas e independientes a pesar de estas iniciativas (Martínez, 1978). Colombia heredaba del siglo XIX precariedades ocasionadas por las guerras civiles entre liberales y conservadores e iniciaba el siglo XX con una hegemonía conservadora en la que los valores católicos, la tradición castellana y el latifundio mantenía exclusiones sociales que fueron materializando descontentos en sectores marginados y que llevaron a la conformación de movimientos campesinos, indígenas y a la fundación del Partido Socialista Revolucionario en 1926.

En este contexto la llegada del cine a Barranquilla, Bogotá, Medellín y Cali generó expectativas y prevenciones. La hegemonía conservadora y el poder de la Iglesia católica tuvo una concepción pedagógica tradicional del cine: un instrumento que educa de manera lineal y vertical, como si los espectadores fuesen pasivos, por eso ejerció vigilancia por medio de juntas locales de clasificación y de censura. En constante diálogo con la literatura colombiana, los pioneros cineastas colombianos apelaron a criterios estéticos del enfoque melodramático italiano, situación que, si bien al principio motivó la curiosidad del público, no logró consolidar una conexión con este, el cual fue inclinándose por el cine norteamericano (*gangster*, *western* y comedia) (Martínez, 1978).

Con la llegada del liberalismo al poder, se emprendieron varias iniciativas para modernizar el país, incluyendo reformas en los campos de la educación y la cultura (Silva, 2000). En proyectos como *Cultura aldeana y rural*, la radio y el cine jugarían un papel fundamental; se pensó que gracias a la imagen, el sonido y la impresión realista del cinematógrafo se lograría lo que no se había conquistado con el libro (Uribe, 2005). Sin perder la tradicional distinción entre alta y baja cultura, pero a la vez reconociendo la importancia de lo popular, se vio en el cine una potencialidad pedagógica para configurar la nación moderna, higienizar los lastres de la barbarie (Ospina, 2012) y conseguir una mayor conexión entre las masas y el Estado (Silva, 2000), con la intención de construir ciudadanía.

Estas apuestas, sin embargo, no sólo heredaban supuestos de orden racial, sino también el recelo de sectores conservadores sobre el cine. Por eso, solo se consideró apto para tales proyectos el cine documental y el cine educativo; a veredas y pueblos llegaron filmes que retrataban la vida de ciudad, eventos políticos, noticiarios y documentales de los hermanos Acevedo (Patiño, 2009). Películas educativas sobre el cuidado del cuerpo y la higiene,

y sobre el cultivo del campo hicieron parte de estas apuestas, en las que, según parece, no hubo cabida para el cine de ficción.

Mientras ciertas películas trataban de usarse como herramienta pedagógica, el cine comercial sucumbía ante la competencia del cine extranjero. Los géneros costumbristas, la música campesina y el melodrama tenían sintonía con las expectativas creadas por la reforma agraria de López Pumarejo que pretendía satisfacer las demandas de movimientos campesinos (Grupo Memoria Histórica, 2010), aunque sus reformas eran vistas con recelo por el partido comunista, fundado a inicios de los años treinta (López, 1994, p. 102). Sin embargo, así el cine colombiano buscara esa sintonía y la llegada del sonido en esa década fuera una oportunidad de enfrentar a las películas hollywoodenses subtitradas en un país prácticamente analfabeta, solo el cine mexicano con *Allá en el rancho grande* (1936) y el cine argentino con los tangos de Gardel fue el preferido por el público (Martínez, 1978, p. 153). Por eso muchos cineastas colombianos se refugiaron en la producción de noticiarios –la mayor de las veces promocionados como parte de propaganda política–, en el sector publicitario, o simplemente en el sector de distribución y exhibición (Martínez, 1978). Los noticiarios le dieron un estatus audiovisual a Jorge Eliécer Gaitán, político liberal que se fue configurando como un líder de masas populares que en algún momento se desprendió del liberalismo, fundando la Unión Nacional de Izquierda Revolucionaria (UNIR) por considerar que los partidos tradicionales no satisfacían las demandas de modernización y reconocimiento de sectores populares.

Así pues, el cine colombiano, en virtud de sus condiciones técnicas, estéticas y económicas, configuró una primera relación con lo político: como cine informativo y de propaganda, en sintonía con las reformas sociales y la agitación política de los proyectos del liberalismo que coadyuvaban al posicionamiento de López Pumarejo y luego de Jorge Eliécer Gaitán como figuras notables o caudillos, coadyuvando a la configuración de un ambiente cultural populista⁴. Sin embargo, lo político en Colombia estuvo marcado por el bipartidismo, situación que será un referente de identidades sociales y políticas, un *tropos*⁵ en torno del cual se expresaron y expresarán el ejercicio de y la disputa por el poder entre dos proyectos políticos que representan la tensión entre lo tradicional y lo moderno, y marcarán la política colombiana durante el siglo XX.

2.2. El cine y la violencia bipartidista

Las divisiones entre el liberalismo y el gaitanismo propiciaron que el conservatismo retornara al poder en 1946. La persecución política contra las bases sociales del gaitanismo y la agitación social llegó a su clímax en virtud de *El Bogotazo* por el asesinato de Gaitán⁶. Las imágenes de *El Bogotazo*, aquella revuelta que no logró ser revolución (Hobsbawn, 1985; Gilhodes, 1985; Pécaut, 1985; 2007), fueron conseguidas por camarógrafos de distintas partes del mundo que se encontraban en Bogotá para cubrir la IX Conferencia Panamericana (Martínez, 1978, p. 175). Estas imágenes agudizaron la mirada que la dirigencia política tenía sobre el pueblo como *bárbaro, inculto, incivilizado*. En un contexto de democracia formal, se volvió recurrente la persecución política por parte del oficialismo; el liberalismo como oposición política fue visto como “masón, ateo, comunista y enemigo de los valores cristianos”, construcción moralizante y religiosa tanto de lo popular como de la oposición, máxime por el poder cultural y pedagógico que desde la hegemonía conservadora ostentaba la Iglesia Católica.

Esta construcción de la oposición política facilitaba la estigmatización y la impronta *ilegitimante* sobre todo aquello que amenazara los proyectos conservadores que no solo incluía al liberalismo sino al partido comunista y el movimiento campesino e indígena que ejercía presión contra las tradiciones latifundistas y que se había identificado con las propuestas de Gaitán. Esta misma estigmatización propició la construcción moralizante sobre el otro como enemigo y se manifestó también en los perseguidos, pues los grupos guerrilleros liberales en distintas zonas del país, y luego, campesinos aglutinados por el partido comunista, fueron subjetivándose política y socialmente en torno del ideario socialista y verían al conservatismo como “enemigo del pueblo”.

El uso del concepto *La Violencia* que designa este periodo da cuenta de una interpretación moral del fenómeno que enfatizó en las *barbaridades* o *irracionalidades* del conflicto, pero que ocultaba lo no resuelto en las confrontaciones y guerras civiles del siglo XIX, la tensión existente entre lo tradicional y lo moderno de los proyectos políticos en juego, intereses que fundamentaban ese proceso social: las reivindicaciones por una sólida reforma agraria, una clara legislación laboral y una modernización del país que incluyera a todos los sectores sociales, en especial aquellos que habían estado excluidos.

Entre tanto, el cine colombiano no tenía las capacidades técnicas ni estéticas para abordar esta coyuntura. Además, se aumentaron las censuras moralizantes desde el catolicismo, lideradas principalmente por jerarcas de la Iglesia católica (Martínez, 1978, p. 224). En 1950 se apeló a la Ley 83 de 1946-1947, artículo 114 que regulaba las edades, los horarios y el acceso a las salas de cine de niños y jóvenes. Esto afectó a los exhibidores y cerró aun más las posibilidades de ver enfoques cinematográficos diversos. La censura operó para cerrar la mirada y mantener el monopolio cultural de la tradición católica.

Gustavo Rojas Pinilla –en el poder por medio del único golpe y gobierno militar del siglo XX (1953-1958)– hizo algunos cambios importantes: realizó un proceso de paz con algunas guerrillas liberales, emprendió políticas de modernización del país, sobre todo a nivel de infraestructura, y ganó simpatías con los sectores populares. En ese periodo se creó la primera junta oficial de censura del cine (Decreto 197 de 1955), interés anclado en la interpretación moralizante de *La Violencia*; se consideraba que el origen de ese *mal* era moral⁷ y recordarlo y verlo en la pantalla “impedía que las heridas se sanaran” (Martínez, 1978, p. 225). Además, en 1954 el gobierno de Rojas Pinilla inauguró la televisión en Colombia. Dadas las fragilidades industriales y económicas del cine colombiano, estos factores hicieron que *la pantalla chica* fuese una pantalla más grande que la pantalla gigante, pues poco a poco se fue popularizando más que el cine nacional.

Esto provocó que muchos cineastas, así no lo quisieran, hicieran televisión: el cine colombiano se permeó más de su audiovisualidad de la estética del marketing. De ahí en adelante esta será una constante e inevitable relación entre cine y televisión en Colombia, de ahí que la estética del primero a veces se confunda con la del segundo. La precariedad del cine se vio en que ni siquiera circuló en las salas de cine un proyecto documental que exaltara la imagen de Rojas Pinilla⁸.

2.3. El cine y la oposición revolucionaria

En los años sesenta y setenta se dio un acuerdo de paz entre liberales y conservadores y el cese de la dictadura; en virtud de esto se establece el Frente Nacional (1958-1974), acuerdo

entre los partidos tradicionales para turnarse la presidencia y repartirse la burocracia, excluyendo a otras fuerzas políticas, por medio de un plebiscito por el cual se aceptó dicho régimen y reafirmó como oficial la religión católica (Martínez, 1978, p. 227). A pesar de los intentos de modernización del país de este periodo, no se realizaron las reformas sociales necesarias y se acentuó la exclusión política.

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.

Además, el clima cultural mundial, sobre todo latinoamericano, estaba bastante agitado por la Guerra Fría, la revolución cubana y el ideario revolucionario; esto se expresó en formas contraculturales como el nadaísmo, el hipismo, entre otras. En añadidura, el Estado veía como *repúblicas independientes* a las autodefensas campesinas de corte comunista que se opusieron a las amnistías de Rojas Pinilla y al Frente Nacional. Por eso el Estado ejecutó el plan LASO a cargo del ejército nacional, “destinado a eliminar las zonas de influencia comunista” (Gilhodés, 1985, p. 305). Esto se entrecruzó con la interpretación moral del fenómeno social de La Violencia, lo cual llevó a que estos campesinos fueran vistos por el Estado como *bandoleros*. *Riochiquito* (1965), documental periodístico filmado por los franceses Sergent y Muel sobre las vivencias y posturas políticas de la guerrilla de Marulanda Vélez y Jacobo Arenas y el ataque del ejército, es un valioso soporte de la memoria de la época.

El Decreto 3398 de 1965 autorizó en labores militares el uso de civiles que no conformaban la fuerza pública, marco jurídico para la conformación de grupos paramilitares (Giraldo, 2004). Estos contextos conllevaron a que a mediados de los años sesenta la autodefensa campesina deviniera en el movimiento guerrillero de las FARC, y surgieran otros grupos como el ELN y el EPL, inspirados ideológicamente en el marxismo, en la revolución cubana y en la revolución china, enmarcados en las discusiones acerca de la “combinación de las formas de lucha” (Uribe, 2007, p. 61-86; López, 1994, p. 150-254). En este sentido, las guerrillas colombianas tuvieron un anclaje cultural rural, nutrido por el pensamiento gaitanista y socialista; por eso estos movimientos fueron guerrillas móviles campesinas cuyo ideario político respondía a la lucha por la tierra. Por la confluencia de estos factores buscaron fortalecer sus enclaves territoriales y su aparato militar a través del impuesto de guerra o “vacuna”, la extorsión o el secuestro. A mediados de los setenta surgió el M19 a partir de la ANAPO y de unas relecturas del pensamiento de Bolívar, así como de un pensamiento más colombiano, con un enfoque urbano pero con influencia en sectores rurales, buscando conectarse con las masas a través de la actividad publicitaria en la prensa por el impacto de su actividad política.

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.

También emergió una tendencia en conexión con el auge del nuevo cine latinoamericano, inspirado en el neorrealismo italiano, el cine etnográfico y el ideario revolucionario: *Raíces de Piedra* (Arzuaga, 1963), *Tres cuentos colombianos* (Luzardo, 1963), y la trilogía *Chircales* (1966-1971), *Campesinos* (1976) y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982) de Marta Rodríguez y Jorge Silva. Estos filmes se interesaron por construir una mirada de denuncia social, con buena recepción en los festivales internacionales europeos (Suárez, 2009; Cruz, 2003).

El cine de Rodríguez y Silva, anclado en la investigación social, en categorías del marxismo y en el ideario revolucionario, construyó audiovisualmente al pueblo en condiciones de opresión económica, social y cultural sometido por parte de las élites, enfatizando la tradición latifundista del país. Construir la conciencia de esa enajenación y la necesidad de la disputa por la tierra como uno de los núcleos de la lucha revolucionaria en Colombia era uno de los motivos principales de la necesidad del socialismo y de ese tipo de cine.

En tercer lugar, y paralelo a esto, en la década de los setenta el Estado trató de fomentar el cine colombiano adscribiéndolo al Ministerio de comunicaciones, manera institucional de ver al cine como medio de comunicación masivo, igual que la radio y la televisión, más que como producto estético con sus especificidades. Se fomentó la realización de cortometrajes, por medio del sobreprecio (valor que el espectador pagaba en la boletería por lo cortos que se presentaban antes de cada función). Ese dinero se le daba al director de los cortos y tenía como fin capitalizar recursos para realizar largometrajes (Martínez, 1978). Esto propició que surgieran cortos de diversa calidad, algunos marcados por el encuadre de las miserias del país, otros con unas fuertes y ácidas críticas políticas y sociales, más urbanas, como *Viene el hombre* (1973), “montaje político con imágenes de carácter social, manifestaciones y frases de guerrilla con la canción revolucionaria del mismo nombre” (FPFC, s.f., p. 66). Sin embargo, el sobreprecio fomentó que se hicieran cortos con cualquier material sobrante, incluso por parte de exhibidores o personas ajenas a la dirección cinematográfica; por eso apareció una junta de calidad cuestionada por parecer también una junta de censura (Martínez, 1978).

Aun así, el sobreprecio ayudó a que se produjeran largometrajes. Dos son de especial interés: *Gamín* (Durán, 1977), que marca la tendencia denominada *pornomiseria* (Suárez, 2009). Este film puede pensarse como la materialización de la confluencia de los factores antes mencionados: la estetización iniciada por un cine social y político de los años sesenta que pretendía ser independiente y la preferencia de este tipo de cine en festivales internacionales que confluyó con el interés comercial y las condiciones económicas y estéticas del sobreprecio; por eso se le dio un peso excesivo a una estética de lo miserable. *Gamín* construyó audiovisualmente las condiciones sociales de niños de la calle y de sus padres como víctimas de los conflictos recientes, pero se redujo a eso, dándole un estatus audiovisual a estos sectores marginados sin la capacidad de ir más allá, poniendo en evidencia la utilización de esas personas para fines lucrativos y de posicionamiento de los cineastas. *Agarrando pueblo* (1977), film en forma de falso documental, criticó este tipo de cine de manera sarcástica y directa (Cruz, 2003, p. 236).

Otro largometraje que resultó de esa política del sobreprecio fue *Camilo, el cura guerrillero* (Norden, 1974). Se trató de un film con apuesta comercial, el cual se concentró en un ícono de la izquierda, mas no en las realidades sociales marginales⁹; careció de un enfoque

omnisciente, negándose a usar *voz en off*, y, en vez de ello, se sirvió de imágenes fotográficas y de entrevistas para hilar un relato variopinto de lo que fue y era considerado Camilo Torres en ese momento, de tal suerte que ni parecía apologético ni condenatorio. Su enfoque documental, con personalidades políticas, amigos o colegas de Camilo Torres y miembros del partido comunista como entrevistados, ocasionó críticas de parte de la oficialidad y de la izquierda colombiana (Martínez, 1978, p. 362-368).

Así, los referentes del ideario socialista y de oposición se difundieron en círculos acotados por el sobreprecio y porque los largometrajes de carácter social no gozaron de una circulación comercial; *la pornomiseria* trató de denunciar la desigualdad pero su énfasis en lo miserable ocluyó la mirada social que al principio la había fundamentado. La audiovisibilidad política de los grupos armados guerrilleros estaba circunscrita a los golpes de opinión del M19¹⁰, 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 cinematográfico) que propició el abordaje que tuvo una película como *Camilo, el cura guerrillero*.

2.4. La paz como objeto de disputa: memorias y regímenes de audiovisualidad

El cuarto componente tiene que ver con las complejas tensiones del clima cultural y político de finales de los años setenta y comienzos de los noventa. La emergencia y consolidación de un nuevo y complejo elemento, el ascenso del narcotráfico en las esferas sociales y políticas del país, se sumó al descontento social que se materializó en el paro cívico de 1976; a la fuerte represión contra el movimiento social en el gobierno Turbay Ayala en 1978 con el Estatuto de Seguridad (Gilhodés, 1985; Reyes, 2007) y que estigmatizó la protesta social como subversiva y la sometió a la justicia penal militar, lo que significó un fracaso en derechos humanos y una *pedagogía de la violencia*¹¹; y a los hostigamientos por parte de las guerrillas, con secuestros y extorsiones que siguieron reforzando la idea en las élites políticas de que el enemigo interno era el comunismo. Las guerrillas rurales habían servido a la vez para proteger los corredores de narcotráfico en las zonas marginadas por el Estado, pero el poder económico y político que fueron adquiriendo los narcotraficantes y el lavado de dinero a través de la adquisición de grandes extensiones de tierra fueron distanciándolos de aquellas, razón por la cual ocasionó rivalidades. Así, los principales colaboradores de las fuerzas armadas, en el marco del Decreto 3398 de 1965, fueron los narcotraficantes, quienes fortalecieron el paramilitarismo en Colombia (Romero, 2007).

El proceso de paz que inició el gobierno de Betancur en 1984 fue un giro respecto de la política de Turbay. Se conformaron mesas de negociaciones y se creó la Unión Patriótica (UP), partido político que aglutinaba sectores sociales y movimientos campesinos, indígenas y sindicales, y pretendía ser la plataforma a la cual se adscribirían los guerrilleros de las FARC una vez desmovilizados. Sin embargo, el clima político de desacuerdo de parte de las fuerzas militares, el auge del paramilitarismo y la amenaza que para el sistema bipartidista representaba el surgimiento de una tercera fuerza política provocaron que ese proceso de paz fuera infructuoso y ocasionara altos costos sociales: se incrementaron las masacres contra líderes políticos de la UP, contra sindicalistas y contra poblaciones estigmatizadas como colaboradoras o simpatizan-

tes de las guerrillas; la toma y retoma del Palacio de Justicia por parte del M19 y de las fuerzas armadas supuso la muerte y desaparición de miembros de esa entidad aún sin esclarecerse, y el paramilitarismo y el narcotráfico se fortalecieron.

De este modo, el fin de la década del ochenta supuso varios virajes: en el marco de una democracia formal y una ambigua alianza entre militares, políticos y mafiosos se agudizó la guerra frontal entre el Estado y el narcotráfico para evitar que los capos fueran extraditados. En medio de ello se dio un proceso de paz con el M19 que permitió la reintegración a la vida civil de sus militantes y se creó el partido político Alianza Democrática M19, pero en ese proceso fueron asesinados numerosos líderes políticos, entre ellos Jaime Pardo Leal y Bernardo Jaramillo, candidatos a la presidencia por la UP, grupo político que cada vez se distanciaba más ideológicamente de las FARC; también fueron asesinados Carlos Pizarro, ex guerrillero, líder y candidato a la presidencia de la ADM19, y el candidato liberal Luis Carlos Galán. Se extendieron las masacres por parte de paramilitares incrementando el desplazamiento forzado, sobre todo en Antioquia, Córdoba y Chocó.

¿De qué modo el cine colombiano dio cuenta de estos densos procesos políticos y sociales? ¿Qué posibilidades estéticas, técnicas y económicas tuvo y logró configurar para hacerlo? La política del sobreprecio había dado sus frutos pero eran insuficientes, por eso el Estado creó la entidad FOCINE (1978-1993). En cuanto fondo de préstamo para hacer largometrajes, propició el aumento de la producción cinematográfica desde géneros más diversos. Entre las películas que abordaron la cuestión del narcotráfico desde la comedia se encuentra *Colombia Connection* (Nieto, 1979), que apeló a este género dado el éxito que representaron filmes anteriores dirigidos también por Nieto (*Esposos en vacaciones*, 1978 y *El taxista millonario*, 1979). La película *Área maldita* (Pinilla, 1980) abordó este tema desde el suspenso. Entre tanto, la película *El lado oscuro del nevado* (Guerrero, 1980), basado en el libro del mismo nombre, construyó un encuadre audiovisual que enfatiza en el secuestro como estrategia usada por los grupos alzados en armas. Por su lado, la película *Canaguaro* (Kuzmanich, 1981) construyó audiovisualmente la experiencia de los guerrilleros liberales de los años cincuenta, enmarcándola en el Bogotazo, en el ideario liberal gaitanista y desde las aristas de defensa frente a la persecución política y de lucha por la tierra.

Por otro lado, *Pura Sangre* (Ospina, 1982) y *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983) se sirvieron del género del terror y de alegorías vampírescas; la primera expresó la explotación social en los ingenios azucareros del Valle del Cauca; la segunda usó el incesto para abordar las secuelas de la violencia en tiempos de Rojas Pinilla y la estigmatización y exclusión de lo comunista en esa época y en la presente. *La virgen y el fotógrafo* (Sánchez, 1983) usó el erotismo como excusa para referirse a las secuelas y vigencias del conflicto bipartidista, los despojos sociales de ese periodo, su conexión con las exclusiones sociales del presente y con la estigmatización de la oposición con los términos *subversivo*, *terrorista*. Este film encuadró el deber de la memoria de esos hechos de mediados de siglo para que no se repitan. Por su parte *Cóndores no entierran todos los días* (Norden, 1983) y *Caín* (Nieto, 1984), basados en obras literarias, tuvieron un tono retrospectivo al pasado de la violencia de los cincuenta. El film de Norden encuadró el accionar criminal de *los pájaros* en el gobierno conservador luego del asesinato de Gaitán; *Caín* lo hizo desde el referente bíblico y el melodrama, una metonimia de la guerra fratricida entre los intereses de terratenientes y políticos así como de una guerrilla que se desdibuja a sí misma.

Sin embargo, muy pocos filmes de la era FOCINE estaban atrayendo al público. Muchas de las películas financiadas no lograron ser pagadas. En medio de esta crisis económica

FOCINE condonó las deudas y propuso una nueva estrategia: medimetrajes en formato cine para darlas a conocer a través de la pantalla chica. De este modo, la relación que el cine colombiano tenía con la televisión desde mediados de siglo se enfatizó aún más. Surgieron documentales que ocasionaron la oportunidad de expresarse en medimetrajes encuadrando más la mirada sobre las regiones, sobre lo local; se dio así un viraje en la mirada con respecto al cine social de los sesenta y setenta: no fue la *pobreza material* lo construido audiovisualmente sino la *riqueza cultural*, en virtud del contacto con los canales de televisión regionales a través de documentales que implicaron un retorno a la provincia y a las identidades y costumbres locales. Como lo plantea Marta Rodríguez, a mediados de los ochenta los cambios naturales y políticos obligaron a un cambio de mirada, de audiovisualidad: ya no desde lo político, sino desde lo poético y lo folklórico (Rodríguez, 2007).

Los diálogos de paz desde 1984 entre el gobierno y los grupos guerrilleros, y la dejación de armas de los grupos que las depusieron a finales de los años ochenta y principios de los noventa, adquirieron un estatus audiovisual televisivo en virtud de las entrevistas a algunos de ellos y de noticieros que cubrieron ese suceso. Así, los procesos de paz se configuraron también en una plataforma de audiovisualidad y por eso se crearon documentales para televisión enmarcados en dicha iniciativa. Por ejemplo, *Pedro Flórez, el llanero* (Triana, 1986) a través de entrevistas recreó la vida de este personaje que vivió el proceso de desmovilización de las guerrillas liberales de los llanos orientales en los cincuenta; y *Laura dejó el fierro* (Paz, 1991) muestra la experiencia de una de las ex militantes del EPL y de la dejación de armas de este grupo insurgente que pactó la paz a principios de los noventa.

Así fueron emergiendo audiovisualidades sobre un presente del cual es difícil hablar, oír y mirar; se van construyendo unas miradas, como de soslayo –por eso el uso de la comedia o el suspenso– sobre el narcotráfico. Emergió la necesidad de mirar a los conflictos sociales desde los cincuenta, para reconstruir ese pasado y pensar las coyunturas del presente, en suma, el deber de la memoria audiovisual; esta mirada sobre el pasado y las exclusiones sociales y políticas de esos procesos pudo servir de referente para aludir a la manera como se habían heredado, pero también dejaron los conflictos sociales del presente en un plano opaco.

Además, emerge un viraje en la mirada sobre los grupos guerrilleros que oscila en una tensión entre lo subversivo y lo criminal que representa el secuestro, y la posibilidad de su reintegración a la vida civil y política en su dejación de las armas como abanderados de la paz. Estos elementos, y esa mirada sobre la riqueza cultural de lo local y lo folklórico, desplazaron la mirada social de lo marginal y excluido, ocluyendo la construcción audiovisual del ideario revolucionario socialista.

2.5. La oposición política en el cine de fines del siglo XX

El quinto componente tiene que ver con lo sucedido a lo largo de la década de los noventa. En medio de los densos procesos de la guerra entre el Estado y el narcotráfico, se promulgó la constitución del 91 que, si bien abrió espacios políticos a grupos sociales tradicionalmente excluidos y la posibilidad de creación de nuevos partidos políticos, también implicó la apertura del país a las políticas del neoliberalismo. La lucha antidrogas y contra los capos del narcotráfico, el terrorismo de Pablo Escobar, la persecución y muerte contra él, desplazó la atención que en un principio tuvo el conflicto entre el Estado y los grupos insurgentes. Esto

implicó el auge del paramilitarismo, por el cual se continuó junto al ejército la lucha contra los grupos alzados en armas que se conservan (las FARC y el ELN), los cuales también estaban vinculados con el negocio del narcotráfico, otro motivo para la lucha contrainsurgente que se resignificó como combate contra el crimen, en el marco que implicó el acabose de la Guerra Fría y la disputa de los corredores de narcotráfico entre guerrillas y paramilitares.

La ambigüedad caracterizó al Estado al ejercer violencia en un marco institucional democrático y por medio de un paramilitarismo consolidado en una confederación nacional denominada Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) gracias a las políticas de seguridad nacional que venían promoviendo el paramilitarismo desde finales de los sesenta y a que estas fuerzas fueron engrosadas por el narcotráfico. Estas situaciones le dieron una relativa solidez e independencia a las AUC respecto de las fuerzas militares del Estado y funcionaron no solo en la guerra contra los grupos guerrilleros sino para ejercer la violencia en zonas periféricas del país contra sindicatos, poblaciones campesinas, afrodescendientes e indígenas, favoreciendo el desplazamiento forzado, benéfico para el narcotráfico y otros intereses económicos en regiones del país de importancia geoestratégica para políticos y empresarios nacionales y multinacionales (Reyes, 2009). La legitimidad de las instituciones se mantuvo en entredicho por los nexos entre las élites políticas y el narcotráfico.

Sin embargo, también hubo ambigüedades por parte de los grupos guerrilleros. Las guerrillas de las FARC y el ELN reforzaron su actividad bélica sobre todo contra la infraestructura del país; incrementaron los secuestros y las extorsiones con las llamadas *pescas milagrosas*; y en el sur del país se tomaron algunas poblaciones llevándose a policías o miembros del ejército capturados en combate, los cuales son considerados por parte de las FARC como prisioneros y, por parte del gobierno, como secuestrados. A finales de la década y del siglo el Estado dio un viraje con un nuevo proceso de paz en 1998, en el cual se concedió a las FARC una zona de despeje de la presencia del ejército en 42.000 kilómetros cuadrados. Esto no implicó el cese de hostilidades y los paramilitares se oponían contra ese proceso. Además de ello, en cooperación con Estados Unidos se implantó el Plan Colombia para la lucha contra el narcotráfico.

¿Qué rumbo tomó el cine frente a estos procesos? Siguió existiendo un interés retrospectivo hacia el pasado: *María Cano* (Loboguerrero, 1990) se concentró en la líder del partido Socialista Revolucionario de las primeras décadas en Colombia; *Confesión a Laura* (Osorio, 1991) retomó el tema del Bogotazo, conjugando las imágenes de archivo con la construcción escénica y actoral. Ambos lo hicieron desde un abordaje melodramático y con ciertos tonos de fatalismo sobre las luchas sociales y sus efectos en la vida privada de los individuos. Por otro lado, las realizaciones de Víctor Gaviria, *Rodrigo D No futuro* (1990), en alusión al film italiano *Umberto D* (De Sica, 1952), y *La vendedora de rosas* (1998), implicaron una vuelta al neorrealismo italiano con un enfoque distinto al de *Gamín*: desde la ficción y con actores naturales dio cuenta de las contradicciones sociales en el auge del neoliberalismo y cuestionó la construcción de la mirada idealizada sobre la riqueza cultural.

Entre tanto, FOCINE nunca solventó el problema de la difusión y la circulación, se burocratizó y se descapitalizó porque los exhibidores no pagaban los aportes que debían realizar. Por eso, el impacto social de los atentados terroristas de los carteles de Medellín y Cali, de las tomas guerrilleras y la visibilización de las AUC que se oponían férreamente al proceso de paz de 1998, y el desplazamiento forzado adquirieron un estatus audiovisual por otros medios, en virtud del proceso de privatización en el que emergieron dos emporios privados

que desde entonces monopolizaron la radio y la televisión¹². Entre tanto, se creó el Ministerio de Cultura y en él la dirección de cinematografía, proceso que se consolidó en la primera década del siglo XXI.

Entre las películas de la última década del siglo XX, que se ocuparon de construir audiovisualmente el contexto conflictivo de la época y a los grupos de oposición política alzados en armas, me referiré a tres: por un lado, y en medio del cierre de FOCINE, *La estrategia del caracol* (Cabrera, 1993) tocó, por medio de una ficción ácida, varios temas sociales y políticos con categorías marxistas como la desigualdad social, la lucha de clases, la relación de los grupos armados con las masas populares, el uso de los medios legales y de otro tipo de medios para conseguir reivindicaciones populares, y la construcción de la dignidad popular. Aunque no recreó directamente a ningún grupo armado (guerrilla o paramilitar), este film estableció pistas para pensar las maneras como en Colombia se configuran y se asumen los conflictos sociales y políticos sirviéndose de estrategias que atraviesan el uso de la ley, el uso de la fuerza y el uso de maniobras que se acercan a una especie de *surrealismo mágico*. Por otro lado, el film *Golpe de estadio* (Cabrera, 1998) construye el conflicto armado desde el género de la comedia, poniendo en tensión las motivaciones personales y culturales que pretenden justificar la lucha armada tanto por parte de los guerrilleros como por parte de las fuerzas del Estado.

Finalmente, el film *Edipo Alcalde* (Triana, 1996) realizó un cruce entre la tragedia griega *Edipo Rey* y el contexto conflictivo del país, haciendo referencia a la presencia del conflicto armado entre la guerrilla, el ejército, el paramilitarismo y las mafias en un contexto en el que la población civil resulta afectada por las confrontaciones y por el secuestro. La combinación de la tragedia griega con este contexto construyó una audiovisualidad enmarcada en el fatalismo en el que la trama del destino del incesto entre el hijo y la madre del mundo íntimo se conjuga con un destino fatal del mundo social. Por el otro, subordinó el conflicto armado a ese destino fatal íntimo dejando en segundo plano las condiciones sociales y las motivaciones políticas del uso de la violencia como forma preponderante de ejercer y disputar el poder.

Así pues, puede decirse que en este contexto se objetiva una audiovisualidad a través de un encuadre de la mirada sobre los procesos de conflicto social en los que se enfatiza en lo militar, lo bélico y lo criminal (secuestro y narcotráfico). Esto se aúna con el hecho de que las propias guerrillas empezaron a construirse a sí mismas desde esa audiovisualidad, pues comenzaron a filmarse en las operaciones militares que realizaban¹³. Desde ese lugar se ha configurado un estatus de visibilidad de los grupos alzados en armas en el que solo pueden verse como actores de un conflicto que parece no tener motivo razonable alguno y que sume al país en una decadencia fatalista. Fuera de campo y de cuadro quedan los motivos políticos de todos los grupos armados, así como otros procesos sociales como la persecución a desmovilizados o a líderes sociales, en suma, otros tipos de oposición política. Se opera una especie de desconexión entre los procesos sociales pasados y los del presente: lo sucedido a inicios y a mediados del siglo XX, y que había sido objeto de mirada retrospectiva en filmes desde los años ochenta hasta inicios de los noventa, parece no tener nada que ver con los secuestros y la lucha beligerante que sucede en los noventa.

Así, el nuevo viraje audiovisual concentra su mirada sobre el presente inmediato dejando atrás la construcción audiovisual del pasado, de tal suerte que aparecen semejantes en su forma como desorden social, pero aparecen también sin conexión histórica y política entre sí. Esto sucede a pesar de que en diversas coyunturas investigadores de las ciencias sociales han propendido por esclarecer los procesos sociales y culturales de los conflictos en Colombia,

produciendo abundantes materiales de referencia sobre estos contextos y sus conexiones. Entre ellas tenemos la obra dirigida por Guzmán, Fals Borda y Umaña (2005) a principios de los sesenta sobre el conflicto bipartidista de mediados de siglo; también las investigaciones adelantadas por la Comisión de Estudios sobre la violencia en la década de los ochenta dirigida por Sánchez y Peñaranda (2007; Comisión de estudios sobre la violencia, 2009).

3. PERSPECTIVAS: MEMORIAS, REGÍMENES AUDIOVISUALES Y SUBJETIVACIÓN POLÍTICA

A partir de este estudio, y dadas las vicisitudes que ha tenido el cine colombiano, se puede concluir que los regímenes audiovisuales que se han configurado en Colombia sobre lo político en general y sobre la oposición política en particular han pasado por otros medios, en particular, la televisión y la prensa, y que el cine ha estado un tanto subordinado a ellos, dadas las condiciones técnicas y estéticas de la cinematografía colombiana a medio camino entre lo vegetativo y lo productivo. En este marco, podemos entrever unos regímenes audiovisuales sobre los grupos políticos de oposición que nos sirven de piedra de toque para pensar los procesos de objetivación y subjetivación política que se han configurado en la sociedad colombiana de la primera década del siglo XXI. En esa quintuple raíz podemos concebir cuatro *puntos de vista*, cuatro “emplazamientos reales o imaginarios desde los cuales se producen miradas” (Aumont y Marie, 2006, p. 182), es decir, cuatro *puntos de vista* desde donde se ve y se objetiva y subjetiva audiovisualmente la oposición política.

El primer punto de vista es el emplazamiento de la subjetivación conservadora, referida no únicamente al conservatismo como partido sino como actitud social y cultural de conservar y mantener el poder político, cultural y económico por parte de las élites que incluyen tanto a las del partido conservador como a las del partido liberal y que se expresó plenamente cuando este se reconcilió y se repartió el poder burocrático con el partido conservador en el Frente Nacional y que casó perfectamente con el marco de la Guerra Fría. Pues bien, desde esta subjetivación conservadora la oposición se construye desde dos posturas correlacionadas: la primera, un régimen visual y conceptual moralizante de los conflictos, procesos sociales y de lo popular (campesinado, trabajadores e indígenas), por el cual se vio y se concibió a los grupos políticos de oposición como inmorales, desordenados, bárbaros, incultos, ateos, que amenazaban la unidad, el orden nacional y los valores cristianos; a partir de esa moralización, la segunda postura fue la de una invisibilización, la censura; la subjetivación conservadora procuró dejar fuera de campo, fuera de cuadro, todo aquello que amenazara sus valores sociales y culturales, como un modo de ejercer y disputar por el poder con todo aquello que se lo disputara. Se trató pues paradójicamente de un *régimen audiovisual de invisibilización* que despolitizó o consideró ilegítimos a los grupos de oposición.

El segundo punto de vista es el emplazamiento de la subjetivación enmarcada en el ideario revolucionario socialista desde el cual la oposición política se construye a sí misma a través de la mirada del pueblo oprimido por las élites burguesas, como la abanderada de la liberación social de ese pueblo, como la que a través de esa lucha revolucionaria y de la crítica social construida/expresada audiovisualmente ayudará a concientizar y liberar ese pueblo oprimido y enajenado. Este régimen audiovisual tiene una tensión en su interior que se enfatiza sobre todo por las miradas y encuadres de los complejos procesos de los noventa: una tensión entre el énfasis en la lucha por la tierra y por la igualdad social y el énfasis bélico, con el riesgo de

que este último, aunado con la censura de la subjetivación conservadora y el aislamiento de la opinión pública, ocuya sus motivaciones políticas.

El tercer punto de vista es el emplazamiento de la subjetivación enmarcada en el tránsito del ideario revolucionario socialista al de la paz y la democracia. En efecto, en el marco de los procesos de paz y desmovilización armada la oposición política se construye a sí misma como la abanderada de la paz, de la democracia incluyente y de un Estado social; estos tres conceptos subordinan y desplazan al ideario revolucionario del socialismo y reemplazan el uso de la fuerza como modo preponderante de ejercer y disputar por el poder con el uso de los canales institucionales democráticos para el ejercicio de las reivindicaciones y la participación política. La vigencia del conflicto armado, sin embargo, parece dejar también en segundo plano este punto de vista.

Un cuarto punto de vista resulta de la confluencia del primer punto de vista con el auge del narcotráfico y la lucha internacional contra las drogas, la consolidación del neoliberalismo en los noventa y el incremento de la intensidad del conflicto; desde estos elementos se ve y se concibe a los grupos guerrilleros como bandoleros, subversivos y narcoterroristas que impiden el desarrollo y el progreso del país. Aunque la Guerra Fría haya terminado, la permanencia de grupos guerrilleros y paramilitares ha hecho de los referentes de esa época *tópicos* recurrentes que se renovarán de otro modo con los del terrorismo después de los atentados al World Trade Center de 2001. Se trata de un punto de vista anclado en una interpretación criminalista de los procesos sociales y que lleva a la estigmatización de los movimientos sociales y de los partidos políticos de izquierda no solo tradicionales (Partido Comunista), sino a aquellos partidos que han resultado luego de procesos de paz con grupos alzados en armas, dado que estos han quedado fuera de campo pero son colocados en el campo de este cuarto encuadre. En ese sentido, podría decirse que es el punto de vista de una subjetivación conservadora anclada en los principios neoliberales pero aunada también por la intensidad del conflicto armado.

A partir de lo anterior, es posible plantear que los grupos políticos de oposición se han objetivado y subjetivado en regímenes audiovisuales y memorialísticos marcados por la información de los medios masivos, desde la censura y desde la intensidad del conflicto; las tensiones sociales y el énfasis en lo militar, tanto por parte del Estado, del narcotráfico, del paramilitarismo y de las guerrillas, y los efectos de la violencia han propiciado que la oposición política tenga un estatus audiovisual difuso y subordinado al punto de vista conservador, moralizante, criminalista y despolitizador, a pesar de que Colombia sea un país formalmente democrático.

Aunado a esto, el hecho de que los grupos guerrilleros que se mantienen en pie de lucha ejerzan sus operaciones en los sectores rurales y periféricos del país da cuenta también de lo centralizada que está Colombia y del atraso social, cultural y político que ello implica, además del aislamiento en el que quedan los grupos armados insurgentes respecto de la opinión pública. Por otro lado, a pesar de que los procesos de paz han propiciado un estatus de mayor visibilidad a los motivos políticos de la lucha armada y de su desmovilización, la permanencia del conflicto ha propiciado exclusiones más que integración al sistema democrático.

Así pues el papel del Estado, del paramilitarismo, del narcotráfico y las guerrillas han sido decisivos y han incidido para que las formas de ejercer, distribuir y disputar por el poder sean oscilantes pues a la par que se ha mantenido un régimen democrático formal, a la par que se han ejercido procesos de diálogo, negociación con los colectivos beligerantes, la violencia directa y soterrada ha sido recurrente como forma de disputarse el poder económico y político, haciendo prolongado el conflicto armado¹⁴. Por todo lo anterior, puede decirse que

en Colombia ha existido una ambigüedad entre esas dos formas preponderantes de ejercer y disputar por el poder, a saber, la violencia y la discusión o negociación. Ambas se han usado indistintamente por diversos sujetos individuales o colectivos sin importar el régimen social y han funcionado para intereses diversos, los cuales no todos pasan por la lucha revolucionaria o la lucha antissubversiva sino también por intereses mafiosos o de intereses económicos considerados legales.

En medio de estos procesos *la violencia* y *el narcotráfico* se constituyeron en dos *tropos identitarios* desde los cuales se construye audiovisualmente lo colombiano y funcionan en los procesos de objetivación y subjetivación de lo político en el país. El primero obturó radicalmente tanto los proyectos revolucionarios y el populismo como los modos de representación de los movimientos sociales de mediados del siglo XX. Por eso ni con Gaitán, ni con Rojas Pinilla, ni con ningún grupo revolucionario se consolidó un populismo como referente identitario, ni de procesos sociales, ni de movimientos políticos. En cambio, *la violencia* como un concepto abstracto, general (Pécaut, 2004), *informe, irracional y distante* de cada individuo, opera como una asta desde la cual se ven y se conciben los conflictos sociales y lo colombiano, desprovistos de cualquier tono social y político, como algo que realiza o le ocurre a los colombianos en general, pero no a cada uno en particular. Desde este referente se piensa *la paz* como *ausencia de violencia*, un concepto negativo y subordinado, igualmente general, abstracto, distante, más que como una utopía, como una *atopía*.

El narcotráfico se consolidó como *tropos* por el accionar de las mafias en los ochenta y los noventa y porque permeó todas las capas sociales y políticas; además, se ha constituido en un referente identitario desde el cual se ven y se construyen los colombianos a nivel internacional, lente a través del cual también nos construimos aunque no lo queramos. Este *tropos* se enmarca en el de *la violencia* y por eso no siempre se hace una mirada política sobre él. Pero los nexos con el sistema institucional y los brotes de populismo con Pablo Escobar en virtud de sus inversiones paternalistas en los suburbios de Medellín fueron síntoma del poder político y económico que ganó el narcotráfico en el país y que no terminaría con la muerte del capo.

La primera década del siglo XXI en Colombia se caracterizó por unos procesos sociales, políticos y culturales complejos, enmarcados también en contextos geopolíticos. El estudio presentado deja abierta las preguntas por los encuentros y desplazamientos respecto de estos regímenes de audiovisualidad y memorialización sobre la construcción audiovisual de los grupos políticos de oposición en particular y de la oposición política en general que se han dado en el cine colombiano en el siglo XXI. También queda abierta la cuestión de qué objetivaciones y subjetivaciones políticas implican estos procesos y estas maneras de construir miradas y audiovisualidades.

NOTAS

- 1 Este proyecto de investigación se adelantó para obtener el título de doctorado; la tesis se tituló *Tigres de papel, recuerdos de película. Memoria oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano*. Algunos de los resultados relacionados con el cine argentino se publicarán en octubre de 2014 en la revista *Imagofagia*.

- 2 Las conceptualizaciones detalladas sobre lo político y la oposición política aparecerán en un artículo aprobado para la revista *Análisis Político*, vol. 81 (mayo-agosto de 2014).
- 3 La categoría *régimen audiovisual* fue construida a partir del concepto *regímenes visuales* que propone Sutton (2009, p. 6-9) concepto que para este trabajo se expandió a lo audiovisual.
- 4 Antecedentes de esta relación se encuentran en los filmes *El drama del 15 de octubre* (Di Doménico, 1915), que fue censurado y del cual se conserva solo un fotograma. También está *Rafael Uribe Uribe o el fin de las*
- 5 Se entiende por *tropos* [τρόπος] una versátil actitud o manera de ser, estar, pensar y ver que se configura como carácter o estilo acostumbrado.
- 6 *El Bogotazo* es considerado el inicio del periodo *La Violencia*; en este surgieron *los pájaros* y *chulavitas*, grupos parapoliciales conformados por bases sociales del conservatismo, especialmente en los ámbitos rurales, quienes ejercieron asesinatos y persecuciones contra liberales, para evitar lo que consideraban desorden generalizado. En virtud de esto surgieron guerrillas y autodefensas para protegerse de los hostigamientos del conservatismo, grupos llamados por este como *chusmeros* (Uribe, 2007).
- 7 En un memorando sobre el proyecto de ley 197 se dice: “Las miles de víctimas de ‘la violencia’ en ciertas regiones del país (...), y la crisis social y política son todas manifestaciones de esa grave crisis moral que aqueja a la nación y que amenaza con llevarla a la ruina. (...). De ahí la necesidad absoluta de defender la moralidad del pueblo (...). Uno de los medios más influyentes para la educación del pueblo o para su corrupción es el cine. Las películas verdaderamente artísticas y morales contribuyen a elevar el nivel cultural de los espectadores, su sentido estético así como su carácter, fomentando hábitos sociales sanos. En cambio, películas que no respetan la dignidad humana o lo que es lo mismo, la moral cristiana, son verdaderas cátedras de corrupción y crimen” (citado en Martínez, 1978, p. 226).
- 8 Proyecto de Marco Tulio Lizarazo que incluía la actuación del general e imágenes de la entrega de las armas de las guerrillas liberales de los llanos orientales, entre otras importantes filmaciones (Martínez, 1978, p. 178 y ss; Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC) (s.f., p. 14).
- 9 En la Universidad Nacional se produjo un cortometraje de 16 minutos sobre Camilo Torres (Diego León Giraldo, 1966) (cf. FPFC, s.f., p. 40) que se constituye en antecedente.
- 10 Como el robo de la espada de Bolívar, el secuestro y asesinato de José Mercado, líder de la CTC, el robo de armas del Cantón Norte, la toma de la embajada de República Dominicana y el secuestro de Martha Ochoa, que supuso el enfrentamiento entre el cartel de Medellín y el M19.
- 11 “Antes que la aplicación de justicia, el Ejército intimidó y castigó a una amplia base de la población con el propósito pedagógico de disuadir a quienes impulsaban la organización popular” (Reyes, 2007, p. 356).
- 12 Caracol pertenece a Valorem y es dueña además de Cine Colombia; RCN pertenece a la organización Ardila Lülle. Cada uno de ellos conforma dos de los más grandes grupos económicos del país, no solo en industrias culturales sino en otros sectores de la economía nacional. Véase las páginas web de estos dos grupos económicos.
- 13 Uno de esos ejemplos es la toma de Mitú que se dio el 1 de noviembre de 1998. El video muestra tanto la planificación como la ejecución de la toma y se encuentra en Youtube con el nombre *Toma de las FARC a Mitú coordinada y planeada por el ‘Mono Jojoy’*.
- 14 A lo largo del siglo XX Colombia ha intentado terminar el conflicto por medio de procesos de paz con grupos guerrilleros (1953, 1984, 1989-1991, 1998). Solo dos de estos procesos se llegaron a concretar: el de las guerrillas liberales de los cincuenta y el de finales de los ochenta e inicios de los noventa en el que los grupos guerrilleros M-19, EPL, PRT y Quintín Lame se desmovilizaron e implicó en el plano jurídico amnistía total para garantizar procesos de reinserción de ex guerrilleros y la posibilidad de participar en la política institucional a través de los mecanismos de participación considerados legales, como la conformación de partidos y la candidatura en la contienda electoral. Sin embargo, en ambos casos muchos de estos ex guerrilleros fueron asesinados o desaparecidos por el contexto de beligerancia continuado en virtud de la permanencia del conflicto con las guerrillas activas, por el papel del narcotráfico y del paramilitarismo. Esta situación de persecución ha servido para que los grupos guerrilleros que aún existen argumenten que en Colombia no existen garantías para la dejación de armas.

FUENTES (FILMOGRAFÍA)

- Agarrando pueblo*. Documental. Ospina, Luis y Mayolo, Carlos dirs. Colombia: Sociedad de Artistas Unidos Para la Liberación Eterna; SATUPLE. 1977.
- Allá en el rancho grande*. Película. De Fuentes, Fernando dir. México: Producciones Grovas; Estudios Churubusco Azteca. 1936.
- Aquileo Venganza*. Película. Durán, Ciro dir. Colombia: Mario Flórez. 1968.
- Área maldita*. Película. Pinilla, Jairo dir. Colombia: Asofilms de Colombia. 1980.
- Caín*. Película. Nieto, Gustavo dir. Colombia: Focine. 1984.
- Camilo Torres*. Documental. Giraldo, Diego dir. Colombia: Consejo superior estudiantil, Universidad Nacional de Colombia. 1966.
- Camilo, el cura guerrillero*. Documental. Norden, Francisco dir. Colombia: Procinor. 1974.
- Campesinos*. Documental. Rodríguez, Marta y Silva, Jorge dirs. Colombia: Marta Rodríguez y Jorge Silva. 1976.
- Canaguaro*. Película. Kuzmanich, Dunav dir. Colombia: Producciones Alberto Jiménez, Corporación Financiera Popular Fonade. 1981.
- Carne de tu carne*. Película. Mayolo, Carlos dir. Colombia: Producciones Visuales; Focine. 1983.
- Chircales*. Documental. Rodríguez, Marta y Silva, Jorge dirs. Colombia: Marta Rodríguez y Jorge Silva. 1966-1971.
- Colombia Connection*. Película. Nieto, Gustavo dir. Colombia: Centauro Films de Colombia. 1979.
- Cóndores no entierran todos los días*. Película. Norden, Francisco dir. Colombia: Procinor. 1983.
- Confesión a Laura*. Película. Osorio, Jaime dir. Colombia: Focine; Méliès Producciones Cinematográficas; España: Televisión Española; Cuba: Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica; Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. 1991.
- Edipo Alcalde*. Película. Triana, Jorge dir. Colombia: Caracol Televisión, Crear Cine y Video, Fotograma; Italia: Emme SRL; Francia: Ministère Français de la Culture et de la Francophonie, Ministère Français des Affaires Étrangères. 1996.
- El drama del 15 de octubre*. Documental. Di Doménico, Vincenzo dir. Colombia: Di Domenico Hermanos. 1915.
- El hermano Caín*. Película. López, Mario dir. Colombia: Nemqueteba producciones. 1962.
- El lado oscuro del nevado*. Película. Guerrero, Pascual dir. Colombia: Tacueyó films. 1980.
- El río de las tumbas*. Película. Luzardo, Julio dir. Colombia: Cine TV Films. 1964.
- El taxista millonario*. Película. Nieto, Gustavo dir. Colombia: Centauro Films de Colombia, Cine Colombia. 1979.
- Esposos en vacaciones*. Película. Nieto, Gustavo dir. Colombia: Stan Sztaba. 1978.
- Gamín*. Documental. Durán, Ciro dir. Colombia: Producciones Cinematográficas Uno; Francia: Instituto Nacional Audiovisual. 1977.
- Golpe de estadio*. Película. Cabrera, Sergio dir. Colombia: Producciones Fotograma, Sésamo (Colombia), Italia: Emme SRL; España: Tornasol Films. 1998.
- La Estrategia del caracol*. Película. Cabrera, Sergio dir. Colombia: Caracol Televisión, Crear Cine y Video, Fotograma; Italia: Emme SRL; Francia: Ministère Français de la Culture et de la Francophonie, Ministère Français des Affaires Étrangères. 1993.
- La vendedora de rosas*. Película. Gaviria, Víctor dir. Colombia: Producciones Filmamento, Producciones Erwin Göggel. 1998.
- La virgen y el fotógrafo*. Película. Sánchez, Luis dir. Colombia: La Iguana; Focine. 1983.

- Laura dejó el fierro*. Documental. Paz, Felipe dir. Colombia: Cinep. 1991.
- María Cano*. Película. Loboguerrero, Camila dir. Colombia: Focine. 1990.
- Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*. Documental. Rodríguez, Marta y Silva, Jorge dirs. Colombia: Fundación Cine Documental. 1982.
- Pedro Flórez, el llanero*. Documental. Triana, Gloria dir. Colombia: Focine, audiovisuales. 1986.
- Pura Sangre*. Película. Ospina, Luis dir. Colombia: Focine. 1982.
- Rafael Uribe Uribe o el fin de las guerras civiles en Colombia*. Película. Vásquez, Pedro dir. Colombia: Bolívar, S.A. 1928.
- Raíces de Piedra*. Película. Arzuaga, José dir. Colombia: Cinematográfica Julpeña. 1963.
- Riochiquito*. Documental. Sergeant, Jean-Pierre y Muel, Bruno dir. Colombia; Francia: 1965.
- Rodrigo D No futuro*. Película. Gaviria, Víctor dir. Colombia: Focine; Producciones Tiempos Modernos; Fotoclub 76. 1990.
- Toma de las FARC a Mitú coordinada y planeada por el 'Mono Jojoy'*. <https://www.youtube.com/watch?v=eeZgy8rgWYs> (Acceso: 25 de noviembre de 2012).
- Tres cuentos colombianos*. Película. Luzardo, Julio y Mejía Alberto dirs. Colombia: Cine TV Films. 1963.
- Umberto D*. Película. De Sica, Vittorio dir. Italia: Rizzoli Film. 1952.
- Viene el hombre*. Película. Restrepo, Patricia, Mayolo, Carlos, Ospina, Luis y otros dirs. Colombia: Patricia Restrepo y otros. 1973.

REFERENCIAS

- Aumont, Jacques y Marie, Michel. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La marca, 2006.
- Brea, José Luis. "Los estudios visuales: Por una epistemología política de la visualidad." En *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, ed. José Luis Brea. Madrid: Akal, 2005. 5-14
- Cabrera, Martha. "Exceso y defecto de la memoria: violencia política, terror, visibilidad e invisibilidad." *Oasis*, Bogotá, núm. 11 (2006): 39-55.
- Calveiro, Pilar. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*. Buenos Aires: Norma, 2008.
- Comisión de estudios sobre la violencia. *Colombia: violencia y democracia*. Bogotá: IEPRI; La carreta editores, 2009.
- Cristancho, José Gabriel. "Memoria, oposición y subjetividad política en el cine argentino." *Imagofagia*, Buenos Aires, núm. 10 (2014) http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=444%3Amemoria-oposicion-y-subjetividad-politica-en-el-cine-argentino&catid=56%3Anumero-10&Itemid=181 (Acceso: diciembre 16 de 2014).
- Cruz, Isleni. "Marta Rodríguez y Jorge Silva." En *Cine documental en América Latina*, ed. Paulo Paranaguá. Madrid: Cátedra, 2003. 206-213
- De Sousa Santos, Boaventura. *De la mano de Alicia. Lo social y lo político en la postmodernidad*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Uniandes, 1998.
- Escobar, Arturo, Álvarez, Sonia y Dagnino, Evelina. "Lo cultural y lo político en los movimientos sociales latinoamericanos." En *Política cultural y Cultura Política: Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. Bogotá: Taurus, 2001. 17-48.

- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC). (s.f.). *Documentales colombianos en cine. 1950-1992*. <http://www.patrimoniofilmico.org.co/documentos/DocumentalesCol%20-%20101212.pdf> (Acceso: 26 de marzo de 2013).
- Gilhodés, Pierre. "La violencia en Colombia; bandolerismo y guerra social." En *Once ensayos sobre la violencia*, ed. Martha Cárdenas. Bogotá: Centro Gaitán; Fondo Editorial CEREC, 1985. 185-207.
- Gilhodés, Pierre. *La violencia en Colombia; bandolerismo y guerra social*. En: *Once ensayos sobre la violencia*, ed. Martha Cárdenas. Bogotá: Centro Gaitán; Fondo Editorial CEREC, 1985.
- Giraldo, Javier. *Cronología de hechos reveladores del Paramilitarismo como política de Estado*, 2004. <http://www.javiergiraldo.org/spip.php?article75> (Acceso: 2 de septiembre de 2012).
- Grossberg, Lawrence. "El corazón de los estudios culturales: Contextualidad, construccionismo y complejidad." *Tabula Rasa*, Bogotá, núm. 10 (enero-junio 2009): 13-48.
- Grupo Memoria Histórica. *La Tierra en Disputa. Memorias del despojo y resistencias campesinas en la costa Caribe (1960-2010)*. Bogotá: Taurus; Pensamiento, 2010.
- Guzmán Campos, Germán, Fals Borda, Orlando y Umaña, Eduardo. *La violencia en Colombia*. Bogotá: Taurus, 2005. 2 V.
- Hall, Stuart. "Estudios culturales: dos paradigmas." *Revista Colombiana de Sociología*, Bogotá, núm. 27 (2006), 233-254.
- Hall, Stuart. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán-Lima-Quito: Envió Editores-IEP-Instituto Pensar-Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.
- Herrera, Martha y otros. *La construcción de cultura política en Colombia. Proyectos hegemónicos y resistencias culturales*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005.
- Hobsbawn, Eric. *La anatomía de la violencia en Colombia*. En *Once ensayos sobre la violencia*, ed. Martha Cárdenas. Bogotá: Centro Gaitán; Fondo Editorial CEREC, 1985. 13-52.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2001.
- Jelin, Elizabeth. "Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales." *Cuadernos del IDES*, Buenos Aires, núm. 2 (octubre 2003): 4-28.
- López de la Roche, Fabio. *Izquierdas y cultura política. ¿Oposición alternativa?* Bogotá: CINEP, 1994.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003.
- Martínez, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: América Latina, 1978.
- Mitchell, William J. Thomas. 2003. "Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual." *Estudios visuales*, Murcia, núm. 1 (noviembre 2003): 17-40.
- Moraña, Mabel. "Estudios culturales, acción intelectual y recuperación de lo político." *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, núm. 203 (abril-junio 2003): 425-430.
- Ospina, Cesar. "Hacer ver a una nación: cine, fotografía y gubernamentalidad en Colombia (1927-1947)." *Tesis de maestría*, Universidad Javeriana. Bogotá: Maestría en Estudios Culturales, 2012.
- Paranaguá, Paulo. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: F.C.E., 2003.
- Pasquino, Gianfranco. *La oposición*. Madrid: Alianza, 1998.
- Patiño, Sandra. *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- Pécaut, Daniel. "De las violencias a la Violencia." En *Pasado y presente de la violencia en Colombia*, comps. Gonzalo Sánchez y Ricardo Peñaranda. Bogotá: IEPRI; La Carreta editores, 2007. 229-238.

- Pécaut, Daniel. "Memoria imposible, historia imposible, olvido imposible." En *Memorias en conflicto, Aspectos de la violencia política contemporáneas*, ed. Raynald Belay y otros. Lima: IEP-IFEA, 2004. 87-104.
- Pécaut, Daniel. "Reflexiones sobre el fenómeno de la violencia." En *Once ensayos sobre la violencia*, ed. Martha Cárdenas. Bogotá: Centro Gaitán; Fondo Editorial CEREC, 1985. 173-185.
- Reyes, Alejandro. *Guerreros y campesinos. El despojo de la tierra en Colombia*. Bogotá: Norma, 2009.
- Reyes, Alejandro. *Paramilitares en Colombia: contexto, aliados y consecuencias*. En *Pasado y presente de la violencia en Colombia*, comps. Gonzalo Sánchez y Ricardo Peñaranda. Bogotá: IEPRI; La Carreta editores, 2007.
- Richard, Nelly. "Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana": En *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*, Daniel Mato. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2005. 455-470.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia el olvido*. Buenos Aires: F.C.E., 2004.
- Rodríguez, Marta. Entrevistada en *Historia del cine colombiano. De la ilusión al desconcierto (1970-1995) IV. Memorias del subdesarrollo*. Documental. Ospina, Luis dir. Colombia: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. 2007. https://www.youtube.com/watch?v=CBwyUZ6BGVU&list=PL4IMsVD8f4PTzCP_zT0A89GPX1loRUB0g (Acceso: 8 de marzo de 2012).
- Romero, Mauricio. "Paramilitares, narcotráfico y contrainsurgencia: una experiencia para no repetir". En *Pasado y presente de la violencia en Colombia*, comps. Gonzalo Sánchez y Ricardo Peñaranda. Bogotá: IEPRI; La Carreta editores, 2007.
- Sánchez, Gonzalo y Ricardo Peñaranda, comps. *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Bogotá: IEPRI; La Carreta editores, 2007.
- Sardar, Ziauddin y Van Loon (2005). *Estudios culturales para todos*. Barcelona: Paidós.
- Silva, Renán "Ondas nacionales. La política cultural de la república liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia." *Análisis político*, Bogotá, núm. 41 (septiembre-diciembre 2000): 1-22.
- Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Bogotá: Universidad del Valle, 2009.
- Sutton, Damian. *Photography, cinema, memory. The cristal image of time*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Uribe, Marcela. "Del cinematógrafo a la televisión educativa: el uso de las tecnologías de comunicación en Colombia: 1935-1957." *Historia Crítica*, Bogotá, núm. 28 (diciembre 2005): 27-58.
- Uribe, María Victoria. *Salvo el poder todo es ilusión*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007.

Cómo citar este artículo:

Cristancho Altuzarra, José Gabriel. "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, 2014 . <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.opcc>