

Memoria y violencia en el cine colombiano

SEMILLERO DE COMUNICACIÓN Y DERECHOS HUMANOS

Integrantes: estudiantes investigadoras: Paula Andrea Fuentes Baena, Mariadeline Griego Fuentes, Jessica Pérez Montaña, Adriana Vargas Rojas.
Directora: Victoria Elena González Mantilla.



RESUMEN

El presente artículo es resultado del trabajo investigativo de un grupo de estudiantes del Semillero de investigación en Comunicación y Derechos Humanos, de la Facultad de Comunicación Social - Periodismo de la Universidad Externado de Colombia, quienes hicieron un ejercicio investigativo alrededor del tema Cine, memoria y violencia en el cine colombiano, para el cual analizaron dos películas nacionales: *Cóndores no entierran todos los días* y *La pasión de Gabriel*.

INTRODUCCIÓN



El objetivo que nos planteamos para esta investigación, que se desarrolló a lo largo de un año, fue establecer cómo se construye la memoria sobre la Violencia con mayúscula de los años cincuenta¹ y cómo se construye en la época contemporánea en dos películas del cine nacional: *Cóndores no entierran todos los días* y *La pasión de Gabriel*. Los ejes temáticos que conformaron el marco conceptual de esta investigación fueron: conflicto armado, cine colombiano y memoria. La bibliografía elegida para explorar este eje fue, en primer lugar, el libro *Seguimiento y análisis del conflicto armado en Colombia*, de Camilo Echandía Castillo y Eduardo Bechara Gómez (2004), en el que se describe la génesis y el *modus operandi* de las guerrillas. Los autores explican y analizan las lógicas estratégicas y de control territorial que utilizaron estos grupos durante el gobierno de Álvaro Uribe y las reacciones que tuvieron las Fuerzas Militares frente al desarrollo de la guerra con estos grupos insurgentes. Echandía y Bechara examinan en su texto los principales objetivos de la guerrilla en Colombia: el privilegio de las acciones propias de la guerra y el desgaste al gobierno por medio del enfrentamiento directo con las Fuerzas Militares.

En orden a entender la violencia partidista de mitad del siglo xx en Colombia, abordamos *Orden y Violencia. Evolución socio-política de Colombia entre 1930 y 1953*, de Daniel Pecaut (2001), en el que se exponen los acontecimientos más importantes que marcaron el destino de nuestra nación entre la década de 1930 y 1940, cuando el Estado se encontraba en posición de dominio de la sociedad civil y los enfrentamientos entre los partidos Conservador y Liberal desembocaron en luchas políticas que implicaron un control cerrado sobre la población, estimulando las tendencias extremistas.

Violencia política, de la nación fragmentada a la construcción del Estado, de Fernán González, Ingrid Bolívar y Teófilo Vásquez (2004) nos permitió entender la dinámica del conflicto colombiano durante los años noventa, mostrando la evolución geográfica y la evolución comparada de las FARC y las AUC.

Parapolítica, la ruta de la expansión paramilitar y los acuerdos políticos, de la Corporación Nuevo Arco Iris (2007), entre tanto, nos dejó conocer las alian-

1. El analista Daniel Pecaut explica que el término violencia fue utilizado en principio para designar la situación que se presentó en el lapso comprendido entre 1946-1967 en Colombia; posteriormente, comenzó a utilizarse como nombre propio, es decir, con mayúscula, para designar la misma época y diferenciarla de un estado de conflicto transitorio (Pecaut, 1997).

 Para acercarnos a las nociones básicas sobre memoria, rastreamos verdaderos manuales del tipo *¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?*, de la socióloga Elizabeth Jelin (2002), en el cual la autora argentina revela que la memoria involucra recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. 

zas logradas entre los grupos paramilitares y la clase política colombiana y la expansión de dichos grupos por todo el territorio nacional.

Para lograr una visión que permitiera ubicar el conflicto colombiano en la escena internacional, exploramos *Guerra civil, terrorismo y anomia social*, de Peter Waldmann (2007), y *Una democracia asediada*, de Eduardo Pizarro Leongómez (2004), libros en los que los autores buscan caracterizar la situación interna que vive Colombia y las implicaciones que tiene dicha situación en el exterior.

En el marco de esta investigación asumimos la definición que nos da el Derecho Internacional Humanitario para explicar el eje conflicto armado: “Conflictos armados internacionales son aquellos en los que se enfrentan dos o más Estados. Conflictos armados no internacionales, son *enfrentamientos armados prolongados* que suceden entre las fuerzas armadas gubernamentales y las fuerzas de uno o más grupos armados, o entre estos grupos, que surgen en el territorio de un Estado” (Prosecutor, 1999).

Para acercarnos a las nociones básicas sobre memoria, rastreamos verdaderos manuales del tipo *¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?*, de la socióloga Elizabeth Jelin (2002), en el cual la autora argentina revela que la memoria involucra recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Explica además que en la memoria hay un juego de saberes, pero también hay emociones, huecos y fracturas que nos permiten reconstruir la imagen y la interpretación que se tienen de los hechos históricos. Igualmente, *El estado y la memoria: gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia* (2009) del español Ricard Vinyes, quien define la memoria histórica en el contexto político-social en Europa occidental a partir de la visión de cinco autores: Jordi Font Agulló, Pere Ysàs, Manel Risques, Xavier Doménech, Anna Miñarro y Teresa Morandi. Dichos autores resal-

tan la pérdida de sentido histórico, la diferencia entre memoria histórica y memoria democrática, el protagonismo de los consejos de guerra sobre la población española, la memoria desde la perspectiva de “todos” y la perspectiva “individual”, y la construcción de memoria histórica por medio de la herida social sufrida en España tras la guerra civil y el restablecimiento de la democracia a partir del escenario antifranquista. En el ámbito nacional, examinamos el artículo *El olvido que seremos y mi confesión: Testimonio, memoria e historia*, de Fredy Leonardo Reyes (2010), quien reflexiona acerca de la relación entre memoria e historia desde la novela de Héctor Abad Faciolince, *El olvido que seremos*, y el libro periodístico *Mi confesión*, de Mauricio Aranguren, basado en los testimonios de Carlos Castaño. Finalmente, trabajamos *Memorias en crisoles: propuestas teóricas, metodológicas y estratégicas de la memoria*, del investigador Adrián Serna Dimas (2009), en el que se explican las diferentes estrategias que se deben utilizar para reconstruir hechos ocurridos dentro del contexto de la violencia en la sociedad. El autor presenta en su libro tres pasos fundamentales para lograr una excelente investigación y restauración de dichos hechos: el silencio, la escucha y el preguntar y callar.

En el marco de esta investigación, asumimos la definición que nos da Elizabeth Jelín (2001) para explicar el eje memoria como: “el proceso que se produce cuando hay sujetos que comparan una cultura, en tanto hay agentes sociales que tratan de ‘materializar’ sentidos del pasado en diversos productos culturales que se convierten en vehículos de la memoria, como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia”.

CINE COLOMBIANO

La bibliografía elegida para explorar este eje fue *Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia 1995-2005*, de Alejandra Jaramillo Morales (2007), quien explica cómo productos inscritos dentro de las industrias culturales como la literatura y el cine producidos en el país entre los años 1995 y 2005 se caracterizaron por tener un alto contenido melancólico que para ella son el reflejo de la identidad colombiana que tiende a resolver los conflictos de manera violenta. De acuerdo con Jaramillo, el tratamiento que la literatura y el cine le dan a la violencia y a la guerra en Colombia incide en la conformación de identidades y subjetividades colectivas. Por tanto, el cine es un canal de comunicación para la reconstrucción de identidades nacionales.

Del mismo modo, abordamos el artículo “El cine colombiano sobre la violencia. 1946–1958”, publicado en la revista *Signo y Pensamiento*, número 32, que nos aportó la perspectiva de Luisa Fernanda Acosta (1998), quien analiza de una manera interdisciplinar la violencia de mediados del siglo xx en Colombia y su representación en el cine. Acosta entiende la cinematografía como un testimonio y un registro del acontecer histórico de un país, que puede dar más luces sobre los procesos o hechos vividos en una nación, y concluye que el cine de mediados de siglo está centrado en la violencia rural, ya que fue la más brutal y afectó a gran parte de la población.

Sumada a esta bibliografía, conformamos una selección de películas nacionales y extranjeras que nos permitieran tener un amplio panorama visual conectado con nuestros objetivos inves-



tigativos. Esta selección estuvo compuesta por los filmes extranjeros:

La noche de los lápices (1986), *Garaje Olimpo* (1999), *La historia oficial* (1985), *Crónica de una fuga* (2006), *Desaparecido* (1982), *Salvador* (1986) y *Ciudad de Dios* (2002). Y los filmes nacionales *Canaguaro* (1981), *Edipo Alcalde* (1996), *El Rey* (2004), *Los actores del conflicto* (2008) y *Retratos en un mar de mentiras* (2010).

En el marco de esta investigación asumimos la definición que nos da Luisa Acosta (1998) para explicar el eje cine colombiano: “Entendemos el cine como un testimonio auténtico del acontecer social que se comporta como una fuente popular”.

SUSTENTO METODOLÓGICO

Un libro nos brindó el soporte teórico para construir las herramientas que posteriormente nos sirvieron para el análisis de las cintas *Cóndores no entierran todos los días* (1983) y *La Pasión de Gabriel* (2009), los filmes elegidos como corpus de esta investigación: *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, escrito a manera de compilación de ensayos académicos que desde diferentes perspectivas de análisis estudian las distintas formas como ha sido utilizada la imagen como base para la construcción de la memoria argentina pos dictatorial. La intención de las compiladoras Claudia Feld y Jessica Stites Mor (2009) es analizar a través de la imagen problemas específicos que su producción, uso y circulación han generado respecto a los trabajos de la memoria social. El texto estudia imágenes fotográficas, cinematográficas y televisivas producidas entre los años setenta y la actualidad en Argentina para observar cuál es

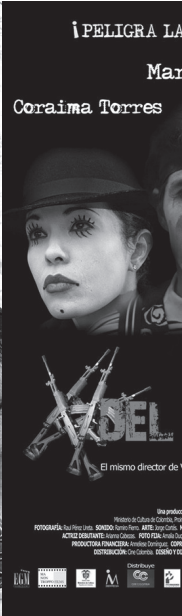
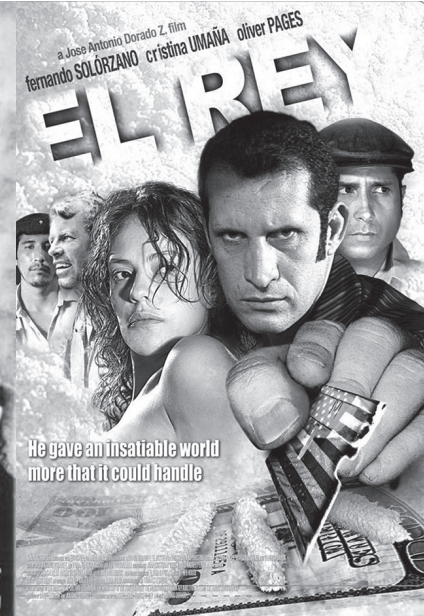
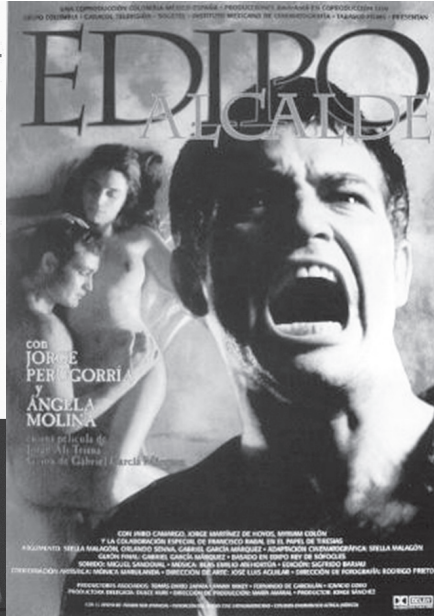
el lugar que estas ocupan en las representaciones, interpretaciones y alusiones sobre el pasado reciente y en las actuales luchas por la memoria. De lo anterior se deduce que las imágenes construyen sentido para los acontecimientos, ayudan a recordar, permiten transmitir lo sucedido a las nuevas generaciones y colaboran para evocar y conocer lo vivido. En este orden de ideas, las imágenes son valiosos instrumentos de la memoria social². Desde esta perspectiva decidimos entonces estudiar las imágenes cinematográficas de *Cóndores no entierran todos los días* y *La Pasión de Gabriel*.

Cóndores no entierran todos los días

Gustavo Álvarez Gardeazábal escribe *Cóndores no entierran todos los días*, libro que con el paso del tiempo se constituye en elemento destacado de la literatura hispanoamericana contemporánea del siglo xx. En el marco del momento histórico denominado Violencia, cuenta la historia de León María Lozano, llamado “El Cóndor” y

.....
 2. En el ensayo de Claudia Feld: “Aquellos ojos que contemplaron el límite”: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición, la autora explica que el programa preparado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas –CONAPED–, titulado *Nunca Más*, no solo fue la primera comunicación pública de los resultados obtenidos por esa Comisión en sus investigaciones sobre el destino de los desaparecidos, sino que también fue una escena clave de la naciente transición democrática. La voz de los sobrevivientes que vivieron y presenciaron la violencia que jamás fue pública durante la dictadura, era por primera vez escuchada y vista por televisión por el pueblo argentino que, en su mayoría, se negaba a aceptar esta verdad. Un ejemplo de ello es *La noche de los lápices*, película basada en hechos reales, que reconstruye un centro clandestino de detención.





principal líder de “los pájaros“, un grupo de hombres armados protegidos por el gobierno conservador que incitó a los conservadores a eliminar a todo aquel que no compartiera los ideales de ese partido político.

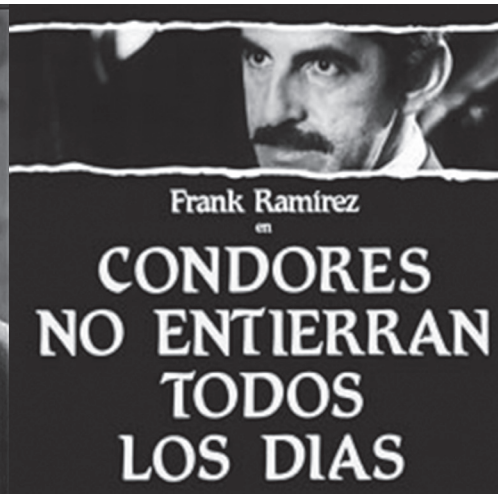
El filme *Cóndores no entierran todos los días* está dirigido por Francisco Norden (1983). Desde la primera escena, se apega al libro, con lo cual podemos decir que se esmera en mostrar la profunda lucha bipartidista que vive Colombia en los años cincuenta. Este enfrentamiento es visibilizado en varias escenas, utilizando para ello herramientas propias del cine, como son las metáforas visuales y los diálogos.

En lo relativo a las metáforas, por ejemplo, recordamos las cometas roja y azul que se observan en la primera escena y que se convierten en alusiones a los colores de los partidos políticos tradicionales enfrentados. Usar estos colores en elementos

que guardan estrecha relación con la niñez representa además a las víctimas inocentes dentro del conflicto, en particular cuando las cometas ondean y luego caen al piso una sobre la otra.

En lo referente a los diálogos, Don Rosendo –de filiación liberal– sostiene con León María Lozano una conversación en la que el primero dice: “a mí desde pequeño me enseñaron que no hay goda bueno (...) con todo respeto, yo me cago en su Partido Conservador“. Con esa frase, además de hacer explícita la radical división entre liberales y conservadores, se deduce que el conflicto partidista es generacional.

En este filme, podemos decir que el tratamiento del conflicto se plantea desde unos hechos históricos y unos personajes reales; sin embargo, apreciamos de qué manera la película victimiza en mayor grado a los liberales, mientras muestra a los conservadores literalmente como a “los ma-





los”, con lo cual la cinta tercia claramente a favor de un partido y se aleja de una visión objetiva. La participación en delitos de parte de los conservadores y la persecución a los liberales son recurrentes en varias escenas³.

La película recrea espacios como barberías y plazas de mercado propias de la época y pone en escena oficios muy comunes por aquellos años, como lustrabotas, legos y fotoagüitas. También utiliza como elementos sonoros documentos reales –grabaciones de los discursos de Mariano Ospina Pérez y Jorge Eliécer Gaitán– y como elementos gráficos, portadas de periódicos con fotografías de los personajes políticos de la época. Todos estos elementos le permiten al espectador tener una idea más clara de cómo se vivía y qué ocurría en aquel momento histórico colombiano.

Cóndores no entierran todos los días reconstruye la memoria de un aciago momento de la historia colombiana, con escenas dramáticas que muestran, por ejemplo, un cementerio en donde pululan las cruces grabadas con las letras NN y cadáveres que León María Lozano, el protago-

.....
3. Hablamos de delitos como “el boleteo” que fue una forma de violencia ejercida por los pájaros en las que mediante un volante le exigían a las personas que lo recibían abandonar o vender sus tierras, de lo contrario serían asesinadas. Esta técnica fue el inicio del desplazamiento forzado en Colombia. En el filme, El indio Arango, uno de los personajes que es “boleteado”, representa una forma de resistencia al establecimiento, ya que decide hacer caso omiso al aviso en el que le exigen irse del pueblo. Sin embargo, esta negativa le acarrea una sentencia de muerte que es recibida por el periodista Alvarado, quien es asesinado en su lugar, por error.

nista, trae de otros municipios y deja tirados en las calles para amedrentar a la gente de su pueblo. Se podría decir entonces que estas imágenes recrean una época violenta en la que se derramó sangre de personas inocentes de las que su familia nunca volvió a saber.

Los principales actores del conflicto en esta cinta son los liberales y los conservadores, los medios de comunicación y la iglesia. Los primeros, tal como ya fue mencionado, se muestran como víctimas del conflicto y los segundos, como victimarios. Los medios de comunicación cumplen la función de informar pero se muestran politizados y parcializados. La iglesia en este filme es un actor político que hace del púlpito un escenario de discusión y asume una posición visiblemente conservadora.

En cuanto a los elementos semióticos que pueden contribuir a reconstruir la memoria en *Cóndores no entierran todos los días*, podemos hablar del manejo de la luz. Las imágenes en las que aparece León María Lozano se caracterizan por ser oscuras, lo cual sumerge al protagonista en un ambiente tenebroso propio de un hombre desalmado.

El vestuario de cada personaje está de acuerdo con la usanza de la época y con la clase social a la que pertenece; las pieles y los paños son para los ricos y las alpargatas, para los pobres. El mismo León María sufre una transformación en su aspecto físico en la medida que adquiere poder. Atrás deja la ruana y como hombre poderoso empieza a ostentar ropa lujosa y elegante.

Cóndores no entierran todos los días emplea el silencio en alguna de sus escenas como recurso expresivo. Un ejemplo de esto es la última escena en la que León María se encuentra en una iglesia; están bautizando a un niño, sinónimo de inocencia, y se muestra la cara de horror de la madre del pequeño al ver pasar a “El Cóndor” muy cerca de ellos camino a su muerte.

La historia transcurre en un pueblo de clima frío ubicado en el territorio colombiano. Sabemos que León María Lozano vivió en Tuluá, Valle; sin embargo, en el filme no hay referencia específica a un lugar con nombre propio, porque la intención es mostrar que la época de la Violencia (con mayúscula) se vivió en varias regiones del país.

El ritmo también es un referente importante para determinar la atmósfera de la película. Los planos son de larga duración, es decir, la mayoría de escenas transcurren lentamente. Esto permite que la capacidad de asimilación sea mayor por parte de los espectadores; aunque la duración de los planos se mantiene con lógica en cada secuencia, no lo hace forzosamente a lo largo de todo el filme.



Cóndores no entierran todos los días como texto narrativo muestra la importancia de comunicar un acontecimiento histórico a partir de imágenes, montajes, diálogos, etc. El orden en que se desarrolla la historia es temporal, es decir con una cronología definida, pero con una condensación o elipsis elimina los detalles poco importantes para entender los acontecimientos.

La pasión de Gabriel

La pasión de Gabriel (2009) está basada en un guion original de Luis Alberto Restrepo y Diego Vásquez y está dirigida por Luis Alberto Restrepo. Cuenta la historia de un sacerdote que por sus convicciones y su vocación social sacrifica su vida en función de su comunidad.

De la misma manera como ocurre con *Cóndores no entierran todos los días*, *La pasión de Gabriel* no se desarrolla en un municipio con nombre propio. Aquí nuevamente podríamos pensar en una estrategia de los realizadores para explicar que los hechos relatados pueden ocurrir en cualquier lugar del territorio nacional. Tampoco existen los referentes históricos que aportan la mención de los partidos Liberal y del Conservador y la de líderes como Jorge Eliécer Gaitán que tiene la película *Cóndores* y que la ubican en Colombia en una época determinada. Entonces, ¿por qué podemos decir que *La Pasión de Gabriel* es una película con elementos que buscan reconstruir la memoria colombiana?

El enfrentamiento entre diferentes actores sociales, como guerrilla, Ejército, Policía, población civil e Iglesia se convierten en los referentes que ubican geográficamente al filme en Colombia. Igualmente, la recreación de problemas como el reclutamiento de menores de edad por parte los

grupos armados o como los llamados “falsos positivos”. Este último fenómeno se recrea en una escena en la cual Gabriel, el protagonista, le dice a un mayor del Ejército: “Estos muchachos no tienen nada que ver con la guerrilla, lo que pasa es que como a sus tenientes les toca llegar con algo, entonces cogen a los tres primeros gatos que encuentran y vienen y le dicen a usted que son guerrilleros pero usted sabe que no les sirve de nada”.

Otros elementos que también contribuyen a la ubicación geográfica son las fiestas populares amenizadas con la música propia de los pueblos y veredas de nuestro país. De igual manera, los personajes estereotipados, como el alcalde oportunista; los profesores de la escuela; las mujeres “rezanderas”; los guerrilleros; los soldados, e incluso, el mismo sacerdote protagonista. Personajes que responden al esquema de una sociedad conservadora y tradicional, como es la colombiana. La historia se desarrolla en la época contemporánea y esto se evidencia en el vestuario de los personajes y en ciertos elementos, como electrodomésticos de uso moderno.

En este filme, el poder ya no radica en un partido político, como en el caso de *Cóndores*, sino que está representado en el dinero. Esto demuestra un momento histórico de desencanto por los partidos y de interés por el bienestar económico a costa de lo que sea. La lucha por el poder económico causa las disputas entre el alcalde, la guerrilla y los civiles. Estas disputas llevan a actos delictivos de los cuales son víctimas personas inocentes que no cuentan con el respaldo de ninguna autoridad por estar aisladas y dejadas a su suerte.

El aislamiento se trata desde la imagen de un puente roto que incomunica al pueblo con otros municipios y también desde los diálogos en-

tre Gabriel, el protagonista, y un obispo al que el primero le manifiesta: “definitivamente usted no sabe lo que pasa allá arriba”.

Con respecto al tratamiento del conflicto, además de lo ya mencionado, la cinta denuncia el fenómeno de la impunidad frente a la comisión de asesinatos de civiles, una característica propia del conflicto armado colombiano en la época contemporánea y que bien podría ser un elemento que quedará en la memoria de esta época. Un ejemplo de lo anterior, es el caso de Joaco, un joven asesinado por alguien desconocido. En busca del culpable, el padre Gabriel reparte en el pueblo unos volantes que dicen: “Joaquín Sánchez. 18 años. A sus 16 jugaba fútbol en la cancha de la vereda. Joaquín ya no jugará más con nosotros. Murió asesinado por creer en los que le prometieron un futuro mejor. No dejes que a tus hijos les pase lo mismo”. Vemos entonces que además de la impunidad, la amenaza y la represión están presentes en la cinta. Nadie habla, nadie opina, porque la sociedad tiene miedo de que los grupos al margen de la ley pueden tomar represalias.

En la categoría del tratamiento de las víctimas, examinamos la posición de las personas afectadas por el conflicto y el papel de los victimarios. La población civil se muestra como mártir. Vemos entonces el caso de Josué, un joven de 18 años que desea dejar el grupo armado al que pertenece pero sus superiores se lo impiden; también el de los jóvenes que son reclutados a la fuerza a pesar de la oposición de sus padres o el del mismo Gabriel, quien pasa de ser un sacerdote a convertirse en un líder cívico y termina muerto a manos de victimarios desconocidos.

En la categoría de actores del conflicto, la identificación se torna difusa para algunos de ellos. La intencionalidad de esta identificación vaga quizá radique en mostrar que en el conflicto colombiano los actores armados, a pesar de expresarse públicamente como portadores de ideologías opuestas, a la hora de actuar realizan actos criminales similares.

Los realizadores de la película dejan a la elección de la audiencia la asignación de responsabilidades sobre los hechos criminales que se muestran, particularmente sobre la muerte del protagonista. Algunos espectadores saldrán de la sala pensando que la guerrilla es la victimaria; otros creerán que son los paramilitares. Incluso habrá quienes suponen que la muerte del protagonista puede haber sido causada por algún fervoroso creyente quien no admitió que, a pesar del voto de celibato, el cura mantuviera una relación amorosa con una joven del pueblo. Gabriel también pudo haber muerto por su oposición a las

En este filme el poder ya no radica en un partido político, como en el caso de *Cóndores*, sino que está representado en el dinero. Esto demuestra un momento histórico de desencanto por los partidos y de interés por el bienestar económico a costa de lo que sea. La lucha por el poder económico causa las disputas entre el alcalde, la guerrilla y los civiles.

acciones del Ejército, el único actor caracterizado como un ente represivo y difuso que solo “aparece” para realizar operativos militares adversos a la población civil. En fin, cada espectador puede pensar lo que quiera.

En este punto las diferencias son claras con *Cóndores no entierran todos los días*, porque allí sí están bien determinados los bandos: por eso desde el comienzo se sabe dónde están los buenos y dónde están los malos.

En todo producto cinematográfico es de vital importancia la escenografía, ya que es el componente que desarrolla la atmósfera y el ritmo de la historia, además de permitir un vínculo entre la película y el espectador. Por ello se debe conseguir una interconexión entre la decoración, el color, los movimientos de la cámara y la puesta en escena. En *La pasión de Gabriel* se hace uso repetitivo de espacios abiertos, como los paisajes, las calles y plazas del pueblo.

El uso del color también es una característica de vital importancia para el análisis de la atmósfera. En esta película la mayoría de escenas se caracterizan por los colores cálidos que dan una impresión de proximidad y los tonos vivos que denotan la alegría en algunas situaciones. El ritmo del film es de tipo analítico, es decir que los planos utilizados son numerosos y de corta duración, lo cual significa que las situaciones son dinámicas y a la vez dramáticas.

CONCLUSIONES

La película *Cóndores no entierran todos los días* es un referente de la memoria para tratar de entender los acontecimientos que enmarcaron la violencia entre los partidos políticos y para explicar los elementos que contribuyeron a exacerbar el conflicto armado en Colombia. En ella, la caracterización de los actores es clara, al igual que

la ubicación histórica del conflicto. Hay dos partidos enfrentados en la primera mitad del siglo xx en un país llamado Colombia. Dos partidos con pocas diferencias ideológicas que se traban en una disputa cuya consecuencia es la pérdida de miles de vidas inocentes.

En *La pasión de Gabriel*, las acciones son claras pero los autores de las mismas, no. Tampoco el lugar en donde ocurren. Los problemas se presentan en “el pueblo” y los actores armados están “allá arriba”. Existe una clara intencionalidad de no establecer diferencias, algo que compeadece con una visión del conflicto armado muy contemporánea cuando los límites no existen y las responsabilidades son difusas. El mismo protagonista es un hombre sin pasado que está puesto en un lugar para hacer el bien y que termina siendo un mártir cuyo sacrificio no contribuye a cambiar el orden de las cosas.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA LOZANO, LUISA (1998). “El cine colombiano sobre la violencia. 1946 – 1958”, en *Signo y Pensamiento*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

FELD, CLAUDIA; SITTES MOR, JESSICA (comp.) (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Ed. Paidós.

GONZÁLEZ, FERNÁN; BOLÍVAR, INGRID; VÁSQUEZ, TEÓFILO (2004). *Violencia política, de la nación fragmentada a la construcción del Estado*. Bogotá, Colombia: CINEP.

Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (2008). *Trujillo, una tragedia que no cesa*. 1^{er} Gran Informe gran informe del grupo de memoria histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. Bogotá.

Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (2009). *La masacre de El Salado, esa guerra no era nuestra*. 2^o gran informe del grupo de memoria histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. Bogotá.

JARAMILLO MORALES, ALEJANDRA (2006). *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia*

(1995-2005). Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

LÓPEZ DÍAZ, NAZLY MARYTTH (2006). *Miradas esquivas a una nación fragmentada: reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad*. Bogotá: Alcaldía Mayor, Instituto Distrital de Cultura y Turismo

MEDINA, ÁLVARO (1999). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Ed. La previsor.

Prosecutor V. Dusko Tadic (1999). *International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia (ICTY)*, 15 de julio de 1999. Disponible en <http://www.refworld.org/docid/40277f504.html>.

PIZARRO LEONGÓMEZ, EDUARDO (2004). *Una democracia asediada. Balance y perspectivas del conflicto armado en Colombia*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

PECAUT, DANIEL (2003). *Violencia política en Colombia. Elementos de reflexión*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.

WALDMANN, PETER (2006). *1937-Guerra civil, terrorismo y anomia*. Traducción de Monique Delacre. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

PELÍCULAS

Canaguaro (1981). Director: DUNAV KUZMANICH, Colombia.

Cóndores no entierran todos los días (1983). Director: DUNAV KUZMANICH, Colombia.

La Pasión de Gabriel (2009). Director: LUIS ALBERTO RESTREPO, Colombia.

La noche de los lápices (1986). Director: HÉCTOR OLIVERA, Argentina.

Garaje Olimpo (1999). Director: MARCO BECHIS, Argentina.

La historia oficial (1985). Director: LUIS PUENZO, Argentina.

Crónica de una fuga (2005). Director: ISRAEL ADRIÁN CAETANO, Argentina.

Desaparecido (1982). Director: COSTA-GAVRAS, Estados Unidos

Salvador (1986). Director: OLIVER STONE, Estados Unidos

Ciudad de Dios (2002). Director: FERNANDO MEIRELLES, Brasil.

