

# VACÍOS Y SOMBRAS: EL OLVIDO DE *LA VIOLENCIA* ALREDEDOR DE LA LITERATURA Y EL CINE DURANTE EL *FRENTE NACIONAL* (1958-1974) EN COLOMBIA\*

ANDREA CAGUA M.

Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

**Resumen:** Durante los años del Frente Nacional hubo un pacto para desvanecer un periodo de conflicto armado y social que seguía vivo y que dejaba profundas secuelas, la Violencia; y con ello olvidar las responsabilidades políticas. El artículo propone una primera aproximación al papel que jugaron la literatura y el cine en la elaboración del olvido de este periodo durante el gobierno de coalición.

**Palabras clave:** memoria y olvido, La Violencia, Frente Nacional, literatura, cine

**Abstract:** During the years of the *Frente Nacional* there was a political pact to forget the political responsibilities related to an armed and social conflict that was still alive and that left deep traces: *la Violencia*, which was being faded as well. The article aims to start exploring the role played by the literary and film productions in forgetting *la Violencia* during the coalition government.

**Keywords:** memory and forgetting, La Violencia, Frente Nacional, literature, cinema

## 1. Introducción

Desde hace varios años la memoria relacionada con eventos conflictivos y violentos se ha considerado un deber legal y moral de cada país que intente superarlos. Hablar del olvido es casi un crimen y seguramente encontrará

resistencia por parte de algunos actores de la sociedad civil y del Estado, maquinarlo eficazmente en una democracia sería difícil. Esto debido a la naturaleza que ha adquirido la memoria histórica dentro de los marcos de Derechos Humanos de hoy en día. Pero no siempre fue así<sup>1</sup>. En Colombia hay un ejemplo de un olvido profundo, aunque no definitivo, que contó con la participación de las élites políticas, la prensa y parte de la sociedad. Un olvido “exitoso” que aparentemente logró imponerse por encima de otras memorias.

Este artículo quiere explorar el tema del olvido y sus formas frente a la Violencia durante el Frente Nacional en Colombia. El objetivo es lograr una aproximación inicial al papel que tenían los distintos medios en la elaboración de una memoria colectiva del episodio desde la cultura. En este caso, el foco está en la literatura y el cine pues la literatura desde el comienzo y como nunca antes había hecho suyo el tema de la Violencia. A su vez, el cine era uno de los espectáculos más vistos en las ciudades y el cual tenía y tiene a la violencia crónica como el “derrotero de identificación” por encima de todo (Suárez, 2009:10). Por eso resulta interesante ver a través de algunos ejemplos ¿Cómo se puede construir o imponer el olvido de algo que seguía vigente? ¿Es el olvido simplemente ausencia o qué otras formas tiene?

En Colombia en la década de 1940, el antagonismo entre los partidos Liberal y Conservador, junto con el tema agrario y social de fondo, dieron origen a un conflicto descarnado y complejo: hablamos de la Violencia, con mayúscula<sup>2</sup>. La dictadura del General Rojas Pinilla (1953–1957), quien se toma el poder con el objetivo de pacificar al país, fue el intersticio en el que los dos partidos se vieron excluidos del poder. Para retomarlo, acuerdan una coalición política llamada el Frente Nacional (1958-1974) en el que se alternarían la presidencia, dividiendo por la mitad la administración pública, cerrando la participación a terceros partidos y, justamente, pidiendo la ausencia de responsabilidades políticas con respecto a la Violencia.

---

\*Este artículo se enmarca en un proyecto de doctorado en historia en desarrollo.

<sup>1</sup> Para una perspectiva histórica de la relación de la memoria y Derechos Humanos véase Jelin, 2008.

<sup>2</sup> La Violencia, podríamos decir brevemente, es un período histórico que se caracteriza por un enfrentamiento armado entre Liberales y Conservadores que tuvo lugar principalmente en el campo y en la capital se manifestó con el Bogotazo el 9 de abril de 1948. Es un fenómeno que se distingue por las desconfianzas abiertas entre los partidos en todos los niveles, el oportunismo económico y el sadismo frente al enemigo. Además de las altas cifras de muertos, también generó migración interna y descomposición de la sociedad. Se identifica el año 1946 como su origen y se discute sobre su final pues hubo un primer intento de pacificación del país en 1953 cuando el General Rojas Pinilla se toma el poder, otro en 1958 cuando se instaura el Frente Nacional o la alianza entre los dos partidos protagonistas de la Violencia para derrocar al dictador y retornar a una democracia bipartidista. Para algunos termina en 1964 cuando el conflicto se transforma en una guerra civil entre la subversión de izquierda y el Estado.

Con el fin de mantenerse al frente del gobierno sin perder la legitimidad, se sigue un proyecto que se resume en el lema: “Paz, reconciliación y olvido”. El balance que se hace hoy en día es que el Frente Nacional no logró ni la paz, ni la reconciliación pero sí el olvido, y es que en el país hubo una relación ambigua entre memoria y olvido, pues la Violencia tenía una presencia amorfa en ese presente, mientras el olvido, que quizás habría podido permitir el avance de la sociedad si eliminaba los “odios heredados”, era un “pacto de conversaciones entre caballeros” que querían un borrón para volver a empezar (Sánchez, 2004:20-32). Con el retorno a la democracia después de la dictadura de Rojas Pinilla y dentro de lo que E. Jelin llama las “batallas por la memoria”, parece que este pacto por el olvido<sup>3</sup> salió vencedor.

En un contexto de grandes cambios, de un Estado que aunque ejerce el poder no logra tener presencia ni control sobre gran parte de la sociedad, habría que analizar qué posiciones tenían la literatura y el cine en este proyecto de olvido. Como se verá, alrededor de estos medios que pueden ser considerados vehículos de la memoria, se vislumbran diversas formas en que se construía dicho olvido. La represión, como método para borrar los vínculos con el pasado, es la primera que se analizará. Generar un vacío en la producción cultural intentaba lograr el silencio sobre el tema, además, de la disuasión y la evasión conducidas hacia los hábitos y el consumo del público; y, finalmente, la elaboración de imágenes simplificadas, junto con el ensombrecimiento de actores y procesos. Todo esto conforma las formas del olvido de la Violencia confeccionadas durante el Frente Nacional.

## 2. Olvidos intencionales o por voluntad política

La necesidad de la “restauración republicana” y “moral” para salvar al país de la decadencia de las instituciones que habían causado la dictadura y producido el caos alimentado por los “salvajes” “traficantes de muerte”, era el llamado dramático y urgente que hacían los líderes de los dos partidos en 1957<sup>4</sup>. La Violencia, sin tener todavía mucha claridad sobre lo que era y lo que había sido, se terminaba según la historia que el Frente Nacional difundía con su lema “Paz, reconciliación y olvido”, apoyado por los principales medios de comunicación<sup>5</sup>. Para esa llamada “reconciliación”, el Estado se encaminó a borrar las huellas de los liberales y conservadores haciendo uso de las herramientas que tenía a mano: Amnistía para los

---

<sup>3</sup> Para ver con más detalle las condiciones acordadas para la coalición y el papel que jugaba el pacto por el olvido, véase Acevedo Carmona, 2003.

<sup>4</sup> Véase pactos de Benidorm y Sitges, en Medina-Sánchez (2003:255-265).

<sup>5</sup> En octubre de 1962 hubo un pacto entre los periódicos más importantes del país para no darle más visibilidad a la Violencia y sus actores (*El Tiempo*, 5 de octubre, 1962).

alzados “políticos”, persecución a los “comunistas” y un juicio al dictador que debía quedar grabado en la historia como el único culpable<sup>6</sup>.

Así se fundaba la nueva democracia, que no tuvo reparos en acudir a la persecución, enmarcada en el discurso del anticomunismo, el estado de sitio –que ya era la regla– y la censura, que en este artículo se entiende como “un sistema de control que impregna las instituciones, influye las relaciones humanas e influye incluso en el funcionamiento oculto del alma” (Darton, 2014:242), para romper los vínculos con un pasado inconveniente.

En el manejo directo que el Estado hizo del cine, una Junta Nacional de Clasificación de Películas Cinematográficas, que venía desde el régimen, va a continuar su trabajo de “profilaxis social” durante el Frente Nacional. El tema de la Violencia es sensible y según la visión del Estado detrás del conflicto subyace la crisis en los valores, “de ahí la necesidad absoluta de defender la moralidad del pueblo”<sup>7</sup>. Con influencia de la Iglesia, se censuran películas por contenidos sexuales, políticos y violentos. Se restringía la distribución y proyección de filmes nacionales y extranjeros de todo tipo.

Un ejemplo del alcance de esta censura es la película de Mario López *El hermano Caín*, la cual hasta hoy sigue perdida. Por una entrevista en 1962, se conocen el tema y la aproximación que el grupo productor quiso imprimir en la cinta:

“¿Por qué escogieron ustedes en su película el tema de la violencia, tema que no obstante su dramática actualidad, cinematográficamente es difícil? El autor del tema, José Olario Navarrete, asegura que dentro del grupo todos estuvieron de acuerdo en que la violencia se imponía como tema cinematográfico para dar un testimonio humano de esta tremenda realidad colombiana. La película no es un “yo acuso”, no ataca, no defiende, solamente plantea la tragedia, invocando el divino “no matarse” (Salcedo, 1962:7).

El interés por abordar esta “realidad” no fue la regla en estos años, y el ambiguo control estatal detrás de los pocos intentos de corto y largometrajes ayudaron a disuadir a los realizadores de involucrarse con el tema. Según Martínez P., la película fue rechazada por la Junta de Clasificación “por motivos de orden público, pues se juzgó que los recuerdos de la violencia estaban todavía muy frescos en la memoria de la gente de muchas zonas del país” (1978:278).

---

<sup>6</sup> Para profundizar en el tema de los debates parlamentarios y las amnistías véase Sánchez, 1988.

<sup>7</sup> Memorando sobre proyecto de ley No 197, tomado de Martínez P. 1978, 226.

La literatura, por otra parte, hasta ahora no había vivido ese tipo de intervenciones. Desde el momento en que inicia la Violencia, los escritores la hicieron suya como tema de sus obras y lo seguirían haciendo, con menos entusiasmo, en los siguientes años. El control más laxo sobre este corpus literario podría explicarse porque en Colombia se compran libros pero no se leen, por el analfabetismo y porque el cine tenía mayor circulación<sup>8</sup> y era más popular: “El cine es otro arte. [...] Lo que pasa es que es una expresión más nueva y por lo tanto, penetra más con su verdad en la opinión pública. Cuando una película es prohibida, con el acto se está señalando un miedo poderoso a que la sociedad en crisis quede al desnudo” (Posada en Arbeláez-Cobo B., 2011:291).

Asimismo, hay un elemento que no podemos ignorar y es la polarización del contexto con el triunfo de la Revolución Cubana y la radicalización del anticomunismo. En los sesenta un viejo enemigo se convertiría en el principal, el subversivo comunista, y bajo este rótulo entraron intelectuales, escritores y realizadores cinematográficos con posiciones críticas frente al gobierno y que fueron perseguidos.

Este tipo de olvidos inducidos son de “voluntad política” –usando la terminología de Jelin– y buscaban el silencio sobre un tema con medidas explícitas para imponerlos. Sin embargo, los restos que quedan del sistema simbólico en las memorias individuales no eran fácilmente manipulables (2002:29-33). Bien señalaba Assmann hablando de las paradojas de las formas represivas del olvido, que “no se puede borrar algo sin, al mismo tiempo, destacarlo y dirigir la atención sobre lo que se está invisibilizando”<sup>9</sup>(2014). De ahí que en las dinámicas de la industria cultural se encuentren también respuestas para evidenciar los matices frente a la idea de que el olvido solo se puede imponer, pues hay una constelación que dio paso a formas más sutiles y quizás más eficientes.

### 3. El olvido estructural y las dinámicas de consumo

Al agitado panorama se suma que Colombia vivía durante la década de los sesenta una modernización con visos tradicionales y diversos cambios en la esfera cultural. Complementando posiciones autoritarias que encuentran su pretexto en una fragilidad del orden público, aparecen estrategias para el olvido que no juegan con lo prohibido y la imposición, sino con el deseo y el espectáculo.

---

<sup>8</sup> Según estadísticas oficiales, el primer semestre de 1960 contó con 164.354 funciones de cinematógrafo y con una asistencia de 35,521.032 espectadores en el país, seguido del fútbol que registró 407 partidos y 1.398.321 espectadores (DANE, 1961).

<sup>9</sup> Traducción propia.

Los marcos sociales ejercen su influencia sobre lo que se recuerda y sobre lo que se olvida, condicionando la relación del individuo con una memoria colectiva más amplia. Según Assmann, las elecciones humanas no se hacen en el vacío, en la cultura hemos establecido marcos para recordar y olvidar a lo largo del tiempo. De ahí que el “olvido selectivo o el poder de enmarcar” es una de las formas activas de olvido (2014) y puede ser un mecanismo que se use dentro de las dinámicas de consumo y preferencias de los lectores y espectadores. Frente a la negación de los medios, la crítica literaria y la cinematográfica, aunque no entraron en la negación directa, sí ayudaron a la generar un ánimo y desviar la atención dibujando los márgenes de los cuadros sociales que orientaban al individuo sobre lo que era relevante o interesante ver, leer y recordar.

En la literatura, las “novelas de la violencia” empezaron a ser evaluadas como “mala literatura”, “deficiente” o “un inventario de muertos”. *El Cristo de Espaldas* de Eduardo Caballero Calderón o *Lo que el cielo no perdona*, de Fidel Blandón Berrío, estuvieron entre las más vendidas en sus respectivos años, lo cual no garantiza que fueran las más leídas, pero no lograron posicionarse como obras claves de la historia colombiana. La crítica literaria, con un oficio estético que respondía a cuestiones políticas de otra índole más actual, tenía otros proyectos y debates entre los cuáles estaba lo que después sería el *boom* latinoamericano.

En un artículo, García Márquez dijo: “Había que esperar que los mejores narradores de la violencia fueran sus testigos. Pero el caso parece ser que estos no se dieron cuenta de que estaban en presencia de una gran novela, y no tuvieron la serenidad ni la paciencia, pero ni siquiera la astucia de tomarse el tiempo que necesitaban para aprender a escribirla. [...] Desgraciadamente, hasta este momento, no parece que algún escritor profesional, técnicamente equipado para la vida, haya sido testigo de la violencia” (1959).

Nuevamente la crítica en su oficio de analizar un lenguaje propio, le quita relevancia al contenido histórico de esas piezas. Aquellos que buscaban una comprensión más sutil en su escritura llevaron la violencia al nivel universal y no a la localidad histórica, que por cierto, tampoco era su obligación. Las formas más tradicionales de realismo difícilmente podían competirles a los nuevos autores latinoamericanos y quedaron en la sombra. No obstante, en el caso de la literatura vale aclarar que la evolución narrativa que se dio a lo largo de la década de los sesenta difícilmente permite reducir todo el corpus al rótulo de “mala literatura”, aunque en el imaginario quede la idea de la falta de calidad de las obras de la Violencia<sup>10</sup>.

La crítica de cine tuvo una posición similar. Los pocos intentos de retratar la Violencia se estrellaron contra una recepción negativa, no sin

---

<sup>10</sup> Para un estudio de la crítica de la novela de la Violencia véase Osorio, 2006.

razón, pues los recursos para hacer una película eran limitados. Volviendo al ejemplo de *El hermano Caín*, los pocos críticos que la pudieron ver en una única función, antes de ser censurada, le dieron una baja valoración (Salcedo, 1962), así como sucedió con *El río de las tumbas*, película dirigida por Julio Luzardo en 1965 y que retrata a un pueblo indolente frente a los muertos que aparecen en el río haciendo una clara alusión a los años de la Violencia.

Habiéndose salvado de la censura, esta cinta lamentablemente no logró mucho público y fue retirada de las carteleras. Pero, ¿Qué hace que esta película sí se pudiera ver? Una pista la da el mismo director cuando dice que evitando la crítica directa eligió la sátira, que fue torpemente manejada y no gustó, entre otras cosas, por el “extranjerismo” con el que se aproxima a los personajes rurales: “...como no viví la violencia, me inventaba cosas, aunque no me tocaba inventar mucho, porque la violencia era algo que se veía por todas partes, así la gente trataría de tajarla como si no existiera”(Cinemateca, 1981).

Además de algunas deficiencias formales, también se le criticó el haber mostrado el “trajinado tema social como fondo” (López, 1962:7). En esos años, los espectadores estaban fascinados por las películas extranjeras y las distribuidoras difícilmente apoyaban estos intentos nacionales, porque así los calificaban, como intentos y no como logros. El cine publicitario, que incluía propaganda en favor del Estado, contaba con mejores equipos y más recursos, pero sobre todo se preocupaba por construir la “buena imagen” del país, obsesión que perdura hasta hoy<sup>11</sup>.

En una entrevista, Camilo Correa, crítico y realizador, cuenta que era necesario “[...]aprender a dirigir haciendo cosas aunque fueran malas, como comenzaron en otros países. [...] La gente sale feliz de esas películas porque vió (sic.) al dueto preferido o escuchó su canción favorita. Sin ese cine no se podía comenzar porque era la única manera de fortalecerse económicamente y poder filmar después películas de altura” (Martínez P., 1978:182). En muchos casos estas “películas de altura” no se podían realizar. Hay testimonio de varios proyectos que querían hablar de la Violencia, pero ya sea porque las tendencias y el público pedían otra cosa, o por falta de tiempo y recursos para iniciar, se quedaron en simples guiones o sueños confesos a colegas de oficio.

Retomando el comentario de Luzardo y García Márquez, aparece una constante: los protagonistas de la Violencia, campesinos en su mayoría, no estaban en el centro de la producción cultural. La centralización del país y la brecha entre ciudad y campo se manifestaban en este sentido, y las

---

<sup>11</sup> Esta idea también la maneja Juana Suárez., para quien la censura respondía al deseo de una buena imagen y no a un programa político.

narraciones más cercanas al conflicto, las memorias comunicativas, se habían quedado lejos o migraban a la periferia urbana.

La literatura que tiene un ritmo más pausado y reflexivo seguía siendo un placer de pocos, pero el cine era el espectáculo por excelencia en las urbes. Siguiendo la propuesta de Paul Connerton, las temporalidades del consumo y la producción mediática, propias de procesos de modernización, han debilitado la memoria y los vínculos con el pasado, tanto lejano como el más inmediato (2009:63-64). Aquellos que hablaban de la Violencia no la habían vivido, haciendo de sus protagonistas personas exóticas y extrañas a la realidad, y como productos, sus representaciones no eran trascendentales para revivir o vivir una experiencia cercana a un relato común, a una memoria colectiva. Eran voces que no tenían eco en un público que pedía romances y divas. La falta de publicidad y asistencia lleva a que estos filmes sean retirados de pantalla, ya que es el tiempo del consumo y la continua aparición de otros productos que facilitan que la gente disfrute viendo hacia otro lado<sup>12</sup>. Lo anterior ilustra no solo las preferencias del espectador y los productores, además crea las condiciones para que un tipo de imagen específica de la Violencia haya predominado.

#### 4. El olvido en síntesis y ocultamiento

Hay una anécdota del historiador Herbert Braun que nos puede dar una idea de estos años: “[...]llegué a oír casi por casualidad, como muchos de nosotros lo hicimos, algunos rumores urbanos sobre la Violencia, de cómo había sido de horrible y cuán sangrienta y cruel y criminal y desagradable fue. No sabía nada sobre esto, y no solo porque era demasiado joven. Vivíamos en la ciudad. La Violencia era rural, del pueblo, de gente que entendíamos de alguna manera que era diferente a nosotros. ...Y después, en 1963, cuando tenía 13 o 14 años, abrí en la casa de un amigo las páginas de lo que resultaría ser el gran primer volumen de dos que narraban esos eventos rurales. Ese momento está todavía conmigo. El libro traía macabras imágenes de cuerpos mutilados de hombres, mujeres y niños. Supe entonces que los rumores eran ciertos. Cerré la portada rápidamente, como estoy seguro lo hicieron muchos. No queríamos saber” (Braun, 2012:61-62).

Silencio, evasión y negación. A esta constelación que evidencian la “presencia de la ausencia” se suma lo que sí decían los textos y filmes que atravesaron el control del Estado y circulaban en la industria cultural. La Violencia quedó consignada en un símbolo: el cuerpo mutilado, sin partido y sin historia. Las fotos del trabajo *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social* de Guzmán, Fals Borda y Umaña, uno de los pocos estudios profundos que realizaron en estos años y que contradecía el proyecto

---

<sup>12</sup> Para profundizar en las diversas temporalidades, véase Connerton, 2009.



ambiguo de historia del Frente Nacional, siguen siendo hasta hoy la carátula del periodo, grabadas en la memoria colectiva. El “corte de franela” y el “cristo campesino” no son desconocidos para los colombianos.

Ya desde los cincuenta, varios autores se rendían ante el impacto del cuerpo violentado y no podían evitar la detallada descripción para atrapar el fenómeno social: “Apabullados por el material de que disponía, se los tragó la tierra en la descripción de la masacre, sin permitirse una pausa que les habría servido para preguntarse si lo más importante, humana y por tanto literariamente, eran los muertos o los vivos. El exhaustivo inventario de los decapitados, los castrados, las mujeres violadas, los sexos esparcidos y las tripas sacadas, y la descripción minuciosa de la crueldad con que se cometieron esos crímenes, no era probablemente el camino que llevaba a la novela” (García Márquez, 1959).

Las imágenes de estos cadáveres también hicieron parte del documental *Riochiquito* y su versión en francés, *La Colombie*, de 1965 dirigido por Jean P. Serget y Bruno Muel, que eventualmente sería censurado.

En el artículo inédito “La memoria en los ojos”, Merlo explora la manera en que las imágenes sintetizan, y prácticamente sustituyen un hecho histórico. Las imágenes construyen un sentido y pueden tornarse en íconos seculares que simbolizan, muestran y ocultan. Los define como “imágenes que adquieren una sobrecarga simbólica, en marcos de referencia ampliados que las dotaron de un significado universal”. (*Brink* en Merlo, 2016:11)

La literatura temprana de la Violencia, como señala García Márquez, y las imágenes, fotográficas y cinematográficas de ésta, sintetizan el período en el cuerpo violentado, mientras que logran ocultar paralelamente la particularidad de los actores, los responsables y los motores del conflicto. En *Esta fue mi vereda* (1962) de G. Canal Ramírez ya se delataba este ocultamiento. En una de sus escenas cuenta el narrador: “Sin saber por qué, cayó una mañana víctima de un disparo de origen desconocido” y “...el odio llegó a todas partes en criminal acecho”.

Un caso especial se ve en *El río de las tumbas*. Si bien la película abre con un futuro cadáver que botarán al río, en ella casi no volverán a aparecer cuerpos. Y sin embargo en un reportaje especial que una revista de gran difusión le hizo a la película de Luzardo, las páginas están ocupadas por la imagen estática del muerto y recomiendan al director cambiarle el nombre a la cinta, pues “...esos cadáveres tienen poco que ver con la vida de los humildes y «olvidados municipios» colombianos; delatan sí que aún quedan rezagos, venganzas insatisfechas y rebeldías degeneradas; pero el pueblo es otra cosa”, y resaltan “la bella sencillez de la vida y el «ornato» de Villavieja” (*Cromos*, septiembre 13, 1965).

Este contraste con la belleza de los pueblos, convierte a la Violencia en un pasado, un fenómeno que ya no responde al presente. Los muertos son la Violencia, y son el pasado. A la negación y la evasión que se mostraron

anteriormente, viene una síntesis icónica agresiva que puede ser vista como morbosa y que lleva al espectador a “no querer saber”.

## 5. Para concluir

Con esta aproximación al tema se pueden hacer varias consideraciones. Olvidar no es necesariamente negativo, pero aquí acudimos a una especie de olvido paralizante por parte del Estado que impide cualquier comprensión. Este aprovecha situaciones estructurales (Assmann, 2014) o relega la tarea a otros actores de la sociedad. Los ejemplos que se mencionaron muestran una sociedad que no es pasiva ni ajena al tema de la Violencia, y que tampoco camina al unísono hacia una sola memoria.

Las formas de construir memoria se conjugan íntimamente con las formas del olvido, y no solamente el olvido necesario o automático, intrínsecos de la sociedad y el sujeto. Otras formas de romper vínculos con el pasado inmediato más evidentes, como la represiva, tienen sus límites; la censura política y moral funcionan solo en algunos espacios y las dinámicas de recepción frente a la literatura y el cine señalan campos interesantes para investigar los procesos del olvido. En estos espacios, que escapan al control total del gobierno más no a su influencia, se puede ver la posición de la sociedad, que puede oscilar entre el acuerdo y el desacuerdo.

Todos estos procesos conforman el olvido de la Violencia. El Frente Nacional activamente buscó romper los lazos de la memoria individual con una colectiva. Este silencio era interdependiente con la evasión y negación en la sociedad, y con una imagen que se consideraba demasiado enferma, demasiado bárbara para observar. La despolitización y la distancia hicieron que con el tiempo la Violencia fuera algo extraño y ajeno para el centro de la industria cultural, y paralelamente, se arraigó la idea de que simplemente somos así, violentos, y hablar de la Violencia implicaba repasar las atrocidades.

Además, vale la pena mencionar que en las esferas literarias y cinematográficas aunque aparecen las distintas formas de olvido, son diferentes en su intensidad y resultados. En la literatura la crítica jugó un papel en la valoración estética de las obras, pero la imagen del cuerpo aunque presente no es la única y es relativa. El cine tiene más difusión, pero por lo mismo es más controlado como espectáculo. Depende económicamente de apoyos y la taquilla para realizarse y su materialidad hace que además sea difícil de preservar.

Hasta donde se pudo ver, no se borró de la mente de la gente la Violencia, se eliminó de la esfera pública, se desarticuló como experiencia común y sus actores políticos lograron presentarse a sí mismos como los salvadores de la moral y la república. Con las tres formas analizadas se vio

que el diálogo que el sujeto podría entablar con una memoria colectiva de la Violencia no encuentra canales y cae en el vacío.

## BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO CARMONA, Darío (2003), “El pacto de Benidorm o el olvido como antídoto para conjurar los fantasmas del odio y de la sangre” en Medófilo Medina-Efraín Sánchez (eds.): *Tiempos de Paz: acuerdos en Colombia, 1902-1994*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 229-236.

ASSMANN, Aleida (2014), “Forms of Forgetting”, asequible en: <http://castrumperegrini.org/forms-of-forgetting>, fecha de consulta: 2 de noviembre de 2015.

BRAUN, Herbert (2012), “De palabras y distinciones. Hacia un entendimiento del comportamiento cotidiano entre los colombianos durante la Violencia de los años cincuenta” en Rubén Sierra Mejía (ed.): *La restauración conservadora 1946-1957*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

CONNERTON, Paul (2009), *How Modernity Forgets*, Cambridge, Cambridge University Press.

DANE (1961), *Boletín mensual de estadística*, 120, 20 de marzo, Bogotá.

DARTON, Robert (2014), *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

“El cine según Luzardo”, *Cinemateca, cuadernos de cine colombiano*, 1, Bogotá, marzo de 1981, s.p.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1959), “Dos o tres cosas sobre «La novela de la violencia.»”, *La Calle*, 12-13, asequible en: <http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/dos-tres-cosas-sobre-la-novela-de-la-violencia/36312>, fecha de consulta: 25 de abril de 2014.

JELIN, Elizabeth (2002) *Los trabajos de la Memoria*, Madrid, Siglo XXI Editores.

JELIN, Elizabeth (2008), “Human Rights and the Memory of Political Violence and Repression: Constructing a New Field in social Science” en Charles. H. Wood-Bryan R. Roberts (eds.): *Rethinking Development in Latin America*, Pennsylvania, Penn State University Press, 183-201.

LÓPEZ, Byron (1962), “Algo más sobre cine colombiano”, *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, 18 de noviembre, Bogotá, 7.

“La madurez del cine colombiano comienza con El río de las tumbas de Julio Luzardo”, *Cromos*, 2505, Bogotá, 13 de septiembre de 1965, s.p.

“Los periódicos adoptan Normas Contra la Violencia”, *El Tiempo*, Bogotá, 5 de octubre de 1962, 1.

MARTÍNEZ PARDO, Hernando (1978), *Historia del cine colombiano*, Bogotá, Editorial América Latina.

MEDINA, Medófilo-SÁNCHEZ, Efraín (Eds.) (2003), *Tiempos de paz: Acuerdos en Colombia, 1902-1994*, Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

MERLO, Alessandra (2016), “La memoria en los ojos. Reflexiones sobre imágenes e historia: ¿podemos definir un repertorio colombiano?” manuscrito inédito.

OSORIO, Óscar (2006), “Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva”, *Poligramas*, 25, asequible en: <http://poligramas.univalle.edu.co>, fecha de consulta: 20 de abril de 2014.

POSADA CANO, Enrique (1961) “¿Cuándo caerá la máscara de la censura del cine?”, *Revista Guiones*, No.4, Bogotá, 15 de julio, en Ramiro Arbeláez – Juan Gustavo Cobo Borda (2011) *La crítica de cine, una historia en textos. Artículos memorables en Colombia 1897-2000*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia; Proimágenes Colombia.

SALCEDO, Hernando (1962), “Sobre dos películas colombianas: Raíces de piedra. El hermano Caín”, *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, 11 de noviembre, Bogotá, 7.

SÁNCHEZ, Gonzalo (1988), “Rehabilitación y violencia bajo el Frente Nacional”, asequible en: <http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/revistas/analisispolitico/ap4.pdf>, fecha de consulta: 14 de abril de 2014.

SÁNCHEZ, Gonzalo (2003) *Guerras, memoria e historia*, Bogotá, ICANH.

SUÁREZ, Juana (2009), *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*, Cali, Programa Editorial Universidad del Valle.