

## La imagen insurgente del setenta.

### Una aproximación a la experiencia del Taller 4 Rojo\*

En las ediciones del 15 de enero de 1974 de *El Tiempo* y *El Espectador*, los periódicos de mayor circulación en Bogotá, aparecieron dos campañas publicitarias que informaban sobre la llegada de un nuevo servicio y un nuevo producto que podrían disfrutar los bogotanos. Por un lado, en la página de cartelera de cine, se informaba sobre la inauguración del teatro Metropól, el “cine más moderno de Colombia”, una “refulgente joya para el nuevo centro internacional de Bogotá.” Por otro lado, en la misma página como también en la de deporte, se anunciaba que pronto llegaría un producto contra los parásitos y los gusanos, contra la inactividad y el decaimiento, y además contra la falta de memoria y la falta de energía: M19. Ambas campañas pautaron durante tres días y la única variante fue que en el último día la del M19 anunciaba “ya llega” en la primera página<sup>1</sup>. Efectivamente en la tarde del 17 de enero, mientras se estrenaba en el centro de la ciudad “Dales más duro Trinity” en el nuevo Metropól, a unas pocas cuadras ocurría una escena casi de película. Cuatro jóvenes camuflados de turistas llegaron en dos carros a la sede de la Quinta de Bolívar, se bajaron con sus pistolas de juguete, amordazaron al celador y a la empleada del Museo, rompieron la empolvada vitrina que guardaba la espada del libertador, la tomaron con sus guantes blancos y huyeron del lugar dejando en las paredes letreros con la sigla M19. Un par de horas más tarde, otro grupo ingresó al Consejo de Bogotá y, además de las siglas en aerosol, dejaron un comunicado encabezado por la imagen de una mano empuñando un arma y con la frase *Con el pueblo, con las armas, con*

---

\* Una primera versión de este texto fue publicada en la *Revista Puntos* N°5 (2009 Junio). Bogotá, Javegraf, Pontificia Universidad Javeriana.

<sup>1</sup> Los avisos del M19 salieron en *El Espectador* los días martes 15 de enero (pág.14A y pág. 1C), miércoles 16 de enero (pág.13A y pág. 1C) y el jueves 17 de enero (pág. 1A, pág. 2B y pág. 3C). Y en *El Tiempo* el martes 15 de enero (pág. 2C y última C), miércoles 16 de enero (pág. 2B) y el Jueves 17 de enero (pág. 1A, pág. 2C y 3C).

*María Eugenia al Poder.* A través de este documento anunciaban las motivaciones y objetivos del “órgano del movimiento Anapista 19 de Abril.”<sup>2</sup>

A ningún bogotano se le pudo pasar por la cabeza tres días antes, que el anunciado producto pudiese tener alguna relación con un movimiento político armado. Con el tiempo se empezó a entender aquello de acabar con los parásitos, los gusanos, la falta de memoria y de energía: el robo de la espada fue el primero de una serie de actos simbólicos con los que el M19 construyó un discurso político basado en el pensamiento de Simón Bolívar, el “primer guerrillero de América”, y por ende en la defensa de la soberanía nacional. Su líder, Jaime Bateman Cayón, un exmilitante de la JUCO, empezó a disentir de la ideología y estrategia de las guerrillas colombianas, y propuso con su nuevo grupo insurgente hacer de la revolución una fiesta y crear un *socialismo a la colombiana*. Para el líder del M19 la lucha guerrillera en América Latina tenía que ser autóctona, porque las condiciones de cada lugar son únicas y la revolución no podía ser un modelo a importar de Rusia, de China, ni del modelo cubano. De ahí la reivindicación que el grupo hizo de personajes históricos del pasado como los comuneros, Simón Bolívar y Jorge Eliécer Gaitán, como mártires e íconos de la reivindicación nacionalista, y cuyos ideales de independencia debían ser actualizados para entonces sí consolidar una real independencia.

\*\*\*\*\*

Si bien la anécdota del M19 no está en directa relación con el campo artístico, si constituye un indicio claro de la importancia que la acción política tuvo en ese momento y del papel fundamental la imagen que juega en esa lucha. Más aún, los líderes de aquel grupo comprendieron la importancia de una campaña mediática a través de la cual pudieron proyectar una imagen ante la sociedad, ser tema de opinión pública, y ganar no sólo un espacio político, sino seguidores y admiradores de su movimiento. Pero no fueron los militantes de

---

<sup>2</sup> Mottato Avalos, Efraín (1977). *Los Testigos del M19*. Bogotá, Presencia.

grupos políticos y armados los únicos que comprendieron la importancia de la imagen en el combate político, intelectuales de izquierda y artistas también se plantearon la pregunta sobre su papel en esa escena.

Ciertamente, el descontento de obreros, amas de casa, estudiantes e intelectuales, manifestado en el año 68 no fue sólo una experiencia del Mayo francés, sino del 68 de México, que devino en tragedia en octubre con la masacre en la Plaza de la Tres Culturas de Tlatelolco, y también del 68 de Argentina, que dio lugar a la manifestación de resistencia social y artística llamada *Tucumán Arde* con Rosario y Buenos Aires como epicentros. Estos acontecimientos tuvieron gran impacto en la juventud y en los artistas latinoamericanos y sus efectos se expandieron durante la década siguiente<sup>3</sup>.

En consecuencia, las múltiples respuestas de los latinoamericanos se ubicaron entre varias posibilidades, incluso ampliamente opuestas: uno que se acogía a un *arte comprometido*, y otro que planteaba la idea del *artista comprometido*. Pequeña y gran disyunción tras la cual se tomaron algunos referentes foráneos del pasado y del presente; bajo el primer enunciado, un modelo a seguir fue el realismo socialista de Stalin, que apropió y desarrolló a su manera la China comunista de Mao Tse Tung, y en la segunda, el planteamiento que defendió la total libertad formal y de contenido en el arte, pero de un artista políticamente comprometido, idea planteada por León Trotsky durante su exilio en México durante los años treinta, y que luego adoptaron con variaciones en los sesentas Fidel Castro y Jean Paul Sartre<sup>4</sup>. Pues bien, estas posturas divergentes, y los matices entre una y otra son posibles de rastrear en el campo artístico colombiano desde la perspectiva de la producción artística. Por ejemplo son emblemáticos en Colombia los trabajos de Clemencia Lucena y del Taller 4 Rojo.

\*\*\*\*\*

---

<sup>3</sup> Ana Longoni Y Mariano Mestman realizaron un rigurosa y extensa investigación sobre esta experiencia, abordando sus antecedentes y sus posteriores lecturas de críticos e historiadores en el libro *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. (2008) Buenos Aires, Ed. Eudeba.

<sup>4</sup> Ver Giunta, Andrea (2001). *Vanguardia, Internacionalismo y Política*. Buenos Aires, Paidós.

En 1971 surgió un fuerte movimiento estudiantil en distintas ciudades del país que demandó a los directivos mantener la autonomía de la universidad y renunciar al apoyo de fundaciones como la Rockefeller, el BID y el Banco Mundial, para realización de proyectos de investigación académica. La manifestación se gestó en Cali el 7 de febrero con los estudiantes de la Universidad del Valle y se propagó por otras universidades como la de Santander y de la Popayán. Entre febrero y marzo se realizaron grandes manifestaciones con apoyo de sindicatos en varias ciudades, y en dos de éstas los saldos fueron trágicos. El 26 de febrero murieron en Cali 7 personas y hubo numerosos heridos luego de que el ejército enfrentara con fuego a un grupo de estudiantes<sup>5</sup>. El 4 de Marzo en otros choques con uniformados murieron dos más, uno en Medellín y otro en Popayán: Carlos Tuto González, cuyo caso constituirá el emblema de la lucha estudiantil.

Del mismo modo que estos sucesos tienen importancia para la historia política colombiana, lo tienen también para las artes plásticas porque es allí, en Cali, donde coinciden como participantes y testigos de los acontecimientos Clemencia Lucena, Nirma Zárate y Diego Arango<sup>6</sup>, tres jóvenes que propusieron por diferentes caminos un planteamiento político del arte. Los tres se encontraban en Cali apoyando las marchas estudiantiles; Clemencia Lucena lo hacía junto a militantes del MOIR (Movimiento Obrero Independiente Revolucionario), mientras Diego Arango y Nirma Zárate, entonces profesora de la Universidad de los Andes y de la Nacional, acompañaron a los profesores que se habían unido a la defensa de la autonomía universitaria. Lucena y Zárate habían hecho estudios de Bellas Artes, en la Universidad de los Andes y la Universidad Nacional, respectivamente, y ambas tenían una trayectoria relativamente importante dentro del campo artístico. Diego Arango, en cambio, se había formado en las ciencias sociales: hizo estudios de Filosofía en Estados Unidos y de

---

<sup>5</sup> Pecault, D. (1989), *Crónica de dos décadas de política colombiana*, México, Siglo XXI. pág. 174 y ss.

<sup>6</sup> Arango, D. (2008, 1º Octubre), entrevistado por Barón M. Bogotá.

Antropología en la UNAM, y años más tarde, entre 1969 y 1970, viajó con Nirma Zárate a Londres a hacer estudios de grabado en la Royal Academy<sup>7</sup>.

Arango y Zárate realizaron un grabado inspirado en la muerte de Tuto González: recogieron información de prensa sobre los disturbios y sobre la instauración del estado de sitio que implantó inmediatamente el gobierno, y, junto con otro material visual, realizaron un montaje para denunciar la fuerza bruta con la que el ejército, bajo órdenes oficiales, actuó causando semejante tragedia<sup>8</sup>. Juntos trabajaron en la concepción y diseño del resultado final, así como de la impresión en serigrafía y fotoserigrafía, técnica poco utilizada por los grabadores en la época.

En ese mismo año, junto a Lucena, diseñaron un cartel mural con motivo del cierre de la Universidad de los Andes, que más tarde condujo a la expulsión de varios profesores y estudiantes, y al cierre paulatino del Programa de Artes del cual hacía parte Zárate. Los murales fueron pegados en espacios públicos con la intención de denunciar los atropellos de las directivas y las normativas caprichosas sobre las que se fundamentaban. Este trabajo fue el primero y el último que realizaron como equipo los tres artistas, ya que inmediatamente surgieron diferencias personales e ideológicas que los alejaron definitivamente<sup>9</sup>.

En primer lugar, Lucena se enfiló abiertamente al MOIR, movimiento político que sigue el pensamiento de Mao Tse Tung, líder de la vertiente del Comunismo Chino. A partir de su militancia, Lucena empezó a cambiar el tema de su obra inicial, que consistía en una parodia de los estereotipos de belleza y performatividad femenina que aparecían en las fotografías de las páginas sociales de los periódicos, e inició una serie de pinturas sobre manifestaciones y

---

<sup>7</sup> Iriarte, M. E. *Historia de la serigrafía en Colombia* (1986) Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Pág. 24

<sup>8</sup> Arango, D. (2008, 1º Octubre), entrevistado por Barón, M. Bogotá.

<sup>9</sup> Las diferencias personales surgieron a raíz de que Lucena envió sin consultar a Arango y Zárate el afiche para participar en la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali, y además lo envió a nombre propio. Arango, D. (2009, 13 Junio), entrevistado por Barón M. Villa de Leyva. Ver también: *Catálogo Primera Bienal Americana de Artes Gráficas: Dibujo, Grabado, Diseño* (1971) Cartón de Colombia, Museo La Tertulia.

diferentes gestas de líderes y militantes del MOIR<sup>10</sup>. Para esto, la artista se apropió del planteamiento más dogmático del comunismo chino: el Realismo Socialista de Stalin, con cuyas normas y fórmulas construyó, con pequeñas variantes, gran parte de su obra pictórica y visual. Este material fue editado por el MOIR en series litográficas que sirvieron a su vez de propaganda ideológica. En suma, Lucena optó por la primera y más radical opción política en el arte: la del arte comprometido.

Por el contrario, Arango y Zárate se resistieron a militar abiertamente en partido político alguno, o seguir algún esquema estético determinado, aunque sí mantuvieron la idea de hacer un arte al servicio de diferentes luchas políticas que se concreta con el Taller 4 Rojo, un grupo de trabajo colectivo en el que participaron en una primera etapa, además de Arango y Zárate, Jorge Villegas, un historiador, y Jorge Mora, un joven graduado de la Escuela de Diseño Gráfico de la Universidad Nacional<sup>11</sup>. El grupo buscó apoyar las distintas luchas sociales, de estudiantes, sindicatos, indígenas y campesinos, pero a diferencia de Lucena que se casó con un partido político, el grupo se dió la libertad de apoyar a diferentes movimientos sociales y a distintos grupos afiliados a una línea política sin comprometerse con alguna de ellas.

La denominación del Taller, según Arango, tiene una simple y sencilla razón: cuatro es el número de la carrera donde se ubicó su principal sede entre calles 12 y 13 del Barrio de la Candelaria, y el rojo, de connotación revolucionaria, fue el color denominador con el que se pintaron los muebles y las puertas de la sede<sup>12</sup>. Más confusa resulta la ubicación de la fecha de fundación del grupo, porque al parecer, como en cualquier trabajo colectivo, éste se fue consolidando poco a poco a partir de la amistad y de los intereses comunes que unía a sus integrantes.

Jorge Villegas y Jorge Mora empezaron una fuerte amistad en 1970 cuando tuvieron la oportunidad de trabajar juntos en la sección de publicaciones del Dane, el primero como

---

<sup>10</sup> Mahecha, M. V. (2006), *Clemencia Lucena, una artista...* [Trabajo de grado] Bogotá. Universidad de los Andes. Especialización en Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo.

<sup>11</sup> Arango, D. (2009, 13 Junio), entrevistado por Barón M. Villa de Leyva.

<sup>12</sup> Arango, D. (2009, 13 Junio), entrevistado por Barón M. Villa de Leyva.

director general y el segundo como director de arte<sup>13</sup>. Allí realizaron los primeros experimentos de diseño de portadas, en las que desplazaron la rigurosidad matemática y científica de las primeras, por el montaje de imágenes críticas alusivas a los informes contenidos en las publicaciones.

Por otra parte Arango y Zárate, como he mencionado, terminaron sus estudios de grabado en la Royal Academy y a mitad del 70 regresaron al país. En ambos había un interés por explotar la técnica de serigrafía y fotoserigrafía, que prácticamente aprendieron por interés propio en Londres, al no pertenecer ésta al plan de estudios al que se habían inscrito. Estos dos medios, pronto entendieron, se ajustaban perfectamente a su inclinación hacia los temas políticos y sociales.

Al poco tiempo se unieron al grupo dos artistas relevantes del escenario artístico local: Umberto Giangrandi, pintor y grabador italiano radicado en Colombia en 1966, y Carlos Granada, también pintor y, en ese entonces, director de la Escuela de Artes Plásticas de la Nacional. Desde la perspectiva de ambos, el nuevo Taller 4 Rojo que con ellos se fundó, nada tenía que ver con el antiguo<sup>14</sup>. El trabajo en comunidad fue más evidente y coherente, y aparte de difundir y enseñar las técnicas gráficas que conocían y dominaban, fue muy importante la formación política y las discusiones ideológicas.

En palabras de Jorge Mora el Taller 4 Rojo tomó el rumbo del *artista comprometido* y se alejó de un *arte comprometido*:

Pero ya este nuevo arte tiene que estar comprometido con las masas, con los sindicatos, con la gente de teatro, con los médicos y con todo aquello que fueran asociaciones, y que podrían llegar a hacer manifestaciones. Entonces era un reto de creación del 4 Rojo generar un sentido estético, romper con el esquema del panfleto ordinario, a la gente había que darle calidad y enseñarle calidad. Era

---

<sup>13</sup> Mora, Jorge (2009, 13 Febrero), entrevistado por Barón M. Bogotá.

<sup>14</sup> Giangrandi, Umberto y Granada, Carlos (2009, 21 Marzo). Entrevistados por Barón M. y Ordoñez C. Bogotá.

simplemente ver que había otras opciones de hacer propaganda política: hicieron afiches para el teatro de la Candelaria, periódicos murales, serigrafías con temáticas sociales, entre otros.

El taller funcionaba a manera de lugar de encuentro y discusión sobre diversos temas políticos. De esas conversaciones fueron consolidándose los temas y personajes que protagonizaron las serigrafías más conocidas del grupo: el tríptico de Vietnam, la imagen de María Cano y de Quintín Lame, la serie América, entre otros. En 1971, Diego Arango envió al Salón Nacional de Artistas uno de estos trabajos, un conjunto de cuatro serigrafías tituladas “Testimonio”, en las que el artista intentaba narrar, testimoniar y denunciar un acontecimiento social y político de actualidad. En el centro de la imagen sobre un paisaje desierto va apareciendo poco a poco la imagen de un policía, mientras arriba, en dos rombos, surgen otras imágenes, una de una represión policial hacia una de manifestación estudiantil, y en contrapunto una escena social de la burguesía. A su vez, debajo de la imagen del desierto, van asomando unas manos atadas con sogas. La obra ganó uno de los premios del evento y Arango, en un gesto político y anti-comercial, realizó varias impresiones de la obra en una edición de múltiples que distribuyó a los transeúntes que pasaban frente a la entrada del Museo Nacional, lugar donde se llevaba a cabo el Salón.

No obstante, esta anuencia de lo institucional no fue muy frecuente en las prácticas y objetivos del Taller 4 Rojo. Al año siguiente ningún miembro del grupo participó en el Salón oficial, ni siquiera en el salón “alternativo” que se organizó en uno de los edificios centrales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. En cambio, hicieron un cartel donde aparecía un artista de ocho brazos que con sus manos hacía varias acrobacias: se ataba un pañuelo a la altura de los ojos, sostenía una revista de arte internacional, sostenía su pincel y otra recibía, de otra mano que llegaba por el costado izquierdo, un paquete de dólares. El fondo de la escena era una gran bandera colombiana, en cuya franja amarilla aparecían en blanco logotipos de diversas multinacionales, la franja azul permanecía intacta, mientras la franja roja estaba parcialmente quemada. Debajo de todo el montaje se instalaba la frase del Che Guevara: “El capitalismo en



cultura ha dado todo de sí y no queda de él sino el anuncio de un cadáver mal oliente; en arte, su decadencia de hoy.”

Durante 1973 el grupo realizó la serie América 73, de la que constan varias serigrafías bastante emblemáticas que evidencian una postura crítica frente a la escena política colombiana y la injerencia de Estados Unidos en ella. Así mismo tocaban temas como la organización y movilización política de sectores populares: aquella imagen donde hay una manifestación multitudinaria en una plaza o espacio público y adelante, en un primerísimo plano, una mujer apunta al espectador con un fusil. O aquella en que en una zona verde y rural unos niños agitan pañuelos rojos al lado de un muro en el que está pegada la imagen de Camilo Torres. Estas propuestas son el indicio que permite entender el interés del grupo en trabajar en una de las publicaciones más relevantes de la década.

Los líderes de movimientos sociales de la época no ignoraban la importancia de una estratagema informacional para su proyección política, y el mejor ejemplo de ello es la creación de la revista *Alternativa*, publicación que por primera vez reunía las distintas facciones de la izquierda colombiana en cabeza de Gabriel García Márquez, Enrique Santos Calderón y Orlando Fals Borda. El arte estuvo a cargo del Taller 4 Rojo durante los cinco primeros meses<sup>15</sup>.

El 15 de febrero de 1974 salió el primer número de la revista con una portada a tres colores, en la que aparecía un recuadro de fondo verde con dos escenas; por un lado, un fotomontaje en blanco y negro del ejército bajando de un helicóptero, y delante de ellos un par de campesinos huyendo y escapando del lugar. Por otro lado, en la parte inferior del recuadro se presenta, repetida cuatro veces, una tras otra, la silueta de un hombre de barba, con gorra y fusil en mano en gesto de trote. Las dos escenas estaban divididas por un texto en blanco que funcionaba como línea de horizonte, *La contra guerrilla en acción*, título de uno de los artículos centrales de la edición.

---

<sup>15</sup> Los créditos al Taller 4 Rojo desaparecen en la revista N° 4 y los de Diego Arango en la revista N° 10.

Dentro de la revista no apareció ningún anuncio de publicidad comercial, por el contrario, en la contraportada se presentó, en forma de caricatura, a Alfonso López Michelsen sosteniendo un periódico plagado de pautas publicitarias en medio de los cuales apenas se visibilizaba un artículo de noticias: de manera abierta la revista atacaba la falta de independencia y autonomía de la prensa y los medios de comunicación frente a los intereses de capitales privados. A través de los diferentes números de la revista, casi todas, si no todas las imágenes, tienen una función política: las ilustraciones, caricaturas y fotomontajes acompañan o complementan la información de los artículos, reseñas y textos de la revista, es decir, se trata de imágenes que refuerzan el objetivo de la publicación: ser un órgano de contra-información oficial. El papel de la publicidad comercial fue desplazado por el de la propaganda ideológica. Incluso, es sorprendente la similitud de muchos de los fotomontajes de la revista, con la estética y estilo del artista alemán John Heartfield, uno de los primeros ilustradores en hacer uso de las herramientas de la publicidad nazi, en contra de ésta misma.

*Alternativa* logró reunir en una publicación quincenal una diversidad de personas de diferentes disciplinas, dos de ellas de gran visibilidad en la escena pública como García Márquez y Enrique Santos Calderón, pero también a investigadores de rigurosidad como Jorge Villegas y Bernardo García, académicos como Fals Borda y a los artistas del Taller 4 Rojo. Juntos y con sus diferencias metodológicas de trabajo buscaron de manera abierta crear una conciencia crítica contra el establecimiento, bajo el lema: Atreverse al pensar es empezar a luchar. Sin embargo, la revista pronto encontró obstáculos para su desarrollo, y éste tuvo que ver con las diferencias y radicalizaciones de posturas ideológicas, que llevaron al final de 1974 a la división de sus miembros en dos bandos: el de García Márquez, Santos Calderón y Bernardo García, y otro en cabeza de Orlando Fals Borda<sup>16</sup>. Como consecuencia la revista tendrá desde el número 18 dos versiones, la que mantiene el nombre y lema original de la revista, y otra de la que se apropiaron trabajadores y sindicatos bajo el liderazgo de Fals Borda, y que mantuvo el nombre

---

<sup>16</sup> La diferencia, resumidamente, consistió en que Santos y García Márquez estaban comprometidos con su labor periodística de informar, o en sus términos, de contra-informar, de denunciar y destapar temas no visibilizados por prensa oficialista, mientras que Fals Borda y su grupo la Rosca empezaron a pensar en la necesidad de un trabajo más comprometido, de intervención directa que lindaba con la militancia política. Ver *Revista Alternativa* y *Revista Alternativa del Pueblo* Números 18 al 20, respectivamente.

conocido pero la inversión del lema original: Atreverse a luchar es empezar a pensar. Esta última revista tuvo poca duración debido a problemas de distribución, pues el público al que se dirigió, fue básicamente al campesinado. La de García Márquez logró mantenerse hasta el final de la década, hasta el periodo cercano en el que instala el Estatuto de Seguridad de Turbay.

Llama la atención que las estrategias de impacto visual del M19, Clemencia Lucena, Taller 4 Rojo y *Alternativa* surgieran de manera casi simultánea y coordinada, a pesar de que las cuatro sean divergentes en sus objetivos y métodos de trabajo, y que sólo relaciono aquí por el hecho de ser manifestaciones de oposición y crítica al establecimiento. Todas se gestaron al iniciar los setenta, tuvieron un envidiable campo de visibilidad y actuación, y con el avance de la década tuvieron como destino hacerse menos visibles y casi pasar a la condición de clandestinidad. Es así como Lucena poco a poco desplaza su actividad como artista para dedicarse con mayor énfasis a su trabajo de militancia: su última exposición individual la hizo en la Galería Garcés Velásquez en 1979. El Taller 4 Rojo luego de diferencias ideológicas con respecto a las posibilidades y formas de participación en *Alternativa* se terminó dividiendo en 1974<sup>17</sup>, y salieron del grupo Arango y Zárate que luego continuaron el apoyo a las luchas sociales bajo el nombre de Causa Roja hasta entrada la década de los ochenta.

Ahora bien, volviendo a la pregunta sobre la coincidencia de la estrategia del impacto visual de los artistas, militantes y líderes sociales, hay que tener en cuenta, y recordar, que el año 74 ofrecía al país una relativa esperanza de cambio político, a pesar de la reciente tragedia de Chile. Se acercaba el final oficial de los 16 años de gobierno compartido entre el partido liberal y el conservador, y estábamos a pocos meses de las elecciones que definirían al nuevo presidente de Colombia, ya sin las alianzas políticas de los partidos tradicionales. El descontento de la sociedad colombiana había venido creciendo poco a poco frente a un Estado indiferente ante las demandas de diferentes grupos sociales durante el Frente Nacional.

---

<sup>17</sup> Giangrandi, Umberto y Granada, Carlos (2009, 21 Marzo). Entrevistados por Barón M. y Ordoñez C. Bogotá.

Sin embargo, aquella esperanza se desmoronó cuando en las elecciones salió como ganador Alfonso López Michelsen, y el Frente Nacional prácticamente se perpetuó no sólo con él, sino con los siguientes tres presidentes. Para un historiador como Mauricio Archila<sup>18</sup> un viso de cambio de la lógica del Frente Nacional, apenas se visibilizó con la organización de la Asamblea Nacional Constituyente, en 1991, acontecimiento en el que de nuevo el M19 fue crucial, pues fue con su desmovilización en 1989 se abrió un espacio de diálogo ente distintos actores políticos, y se logró renovar y actualizar la constitución centralista y elitista de Rafael Nuñez – ¡que rigió durante más de un siglo!– por una más abierta e inclusiva.

**María Sol Barón Pino,**

**Bogotá, julio de 2009**

---

<sup>18</sup> Archila, Mauricio (2003). *Idas y venidas, vueltas y revueltas. Protestas Sociales en Colombia 1958-1990*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.