



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

Facultad de Historia

División de Estudios de Posgrado

**Héroes, balas y asaltos.**

**Las narrativas históricas de “Lampião” y “Sietecolores” en  
la segunda mitad del siglo XX en Brasil y Colombia.**

**Tesis**

**Para obtener el grado de Maestro en Historia,  
opción Historia Regional Continental**

Presenta

Juan Camilo Riobó Rodríguez.

Asesor

Dr. Jorge Amós Martínez Ayala.

MORELIA, MICHOACÁN, FEBRERO DE 2016



Héroes, balas y asaltos. Las narrativas históricas de “*Lampião*” y “*Sietecolores*” en la segunda mitad del siglo XX en Brasil y Colombia.

A mi madre por darme las alas de miel para volar.

A mis abuelos y su amor eterno.

A Valeria por los lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábados, domingos y  
feriados. Por la alegría del amor en llamas!!!

A Ayslan Christopher por compartirme su sencillez, tristezas y un pequeño cuarto en  
blanco.

Héroes, balas y asaltos. Las narrativas históricas de “*Lampião*” y “*Sietecolores*” en la segunda mitad del siglo XX en Brasil y Colombia.

"O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão"  
Antônio Conselheiro.

“Colombia ha tenido tantas guerras civiles como las rayas de un tigre”  
Pedro Gómez Valderrama.

## Resumen

La presente tesis constituye un esfuerzo analítico por interpretar los procesos de sentido que dotan a los bandidos del pasado en personajes legendarios en perspectiva cultural. Construyendo un mercado de símbolos que configuran las prácticas sociales en una dimensión de identidad, vehiculizada por las narrativas históricas como textos escritos que garantizan el ciclo legendario de los bandidos en el presente, realizando una mediación entre los grupos hegemónicos y populares que en expresiones como la literatura y el cine han fabricado la artesanía del "héroe" en sus diferentes niveles de significación. Los bandoleros que pretendemos analizar comparativamente son: Efraín González Téllez "*Sietecolores*" en Colombia y Virgulino Ferreira da Silva "*Lampião*" en Brasil, interpretando como en el tránsito de sus relatos y la difusión de sus expresiones narrativas (crónicas, novela, cine y literatura de Cordel) en la segunda mitad del siglo XX, se ha configurado un dispositivo de mitología bandolera encargado de significar desde los imaginarios sociales las visiones de integración cultural del nordeste del Brasil, el sertão y el concepto político en Colombia, Boyacá, evidenciado en la fabricación del mito ficcional de "*Lampião*" y la leyenda de verosimilitud de "*Sietecolores*".

Palabras Clave: Bandido, narrativas, mito, leyenda y cangaço.

## Abstract

This thesis is an interpretation of the process about Bandits past legendary characters in a cultural perspective, configuring a market of symbols that shape social practices in a dimension of identity, conveyed by historical narratives as written texts that guarantee the legendary cycle of the bandits in the present, carrying out mediation between hegemonic and popular groups in expressions such as literature and cinema have made handicraft hero at different levels of significance. The brigands who intend to analyze comparatively Efrain Gonzalez Tellez "*Sietecolores*" in Colombia and Lampião "*Lampião*" in Brazil, playing as the transit of their accounts and dissemination of their narrative expressions (chronic, novel, film and literature Cordel) in the second half of the twentieth century, has configured a device mythology shoulder charge of meaning from the social imaginary visions of cultural integration of northeastern Brazil, the sertão and political concept in Colombia, Boyacá, evidenced in the making fictional myth "*Lampião*" and the legend likelihood of "*Sietecolores*".

## ÍNDICE

|                                                                                                                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Agradecimientos.....                                                                                                                                              | 6   |
| Introducción.....                                                                                                                                                 | 9   |
| I Capítulo. Las Mitologías bandoleras: mitos y leyendas en América Latina. ....                                                                                   | 41  |
| Camino introductorio.....                                                                                                                                         | 41  |
| I.I Antecedentes de la mitología bandolera.....                                                                                                                   | 42  |
| I.II Hacia una definición del mito bandolero .....                                                                                                                | 45  |
| I.III Las leyendas como mitologías bandoleras .....                                                                                                               | 54  |
| I.IV El cuerpo mitológico de los bandoleros: El héroe .....                                                                                                       | 57  |
| I.V Las narrativas históricas como artefactos de vehiculización de las mitologías bandoleras.....                                                                 | 64  |
| I.VI Bandoleros mitológicos en imágenes legendarias .....                                                                                                         | 72  |
| I.VII Las mitologías bandoleras y su valor histórico.....                                                                                                         | 76  |
| II. Capítulo. Virgulino Ferreira da Silva, Lampião: De Rey del cangaço a héroe mitológico en los sertones de Brasil.....                                          | 78  |
| II.I. Panorama histórico de Brasil finales del siglo XIX e inicios del XX: entre la vieja y la nueva República .....                                              | 78  |
| II.I.I. El cangaço una expresión de violencia agraria para los sertanejos .....                                                                                   | 92  |
| II.II Lampião el Rey del cangaço .....                                                                                                                            | 100 |
| II.III Las expresiones narrativas de Lampião en el imaginario sertanejo: entre la masificación del cordel y la significación cinematográfica.....                 | 113 |
| II.IV. La masividad de la literatura de cordel y la tradición cultural del mito lampionico .....                                                                  | 114 |
| II.IV. I. El cangaço y el mito de Lampião en la representaciones del cordel nordestino .....                                                                      | 122 |
| II.IV.II. Análisis del cordel y la artesanía del mito lampionico .....                                                                                            | 130 |
| II.V. Las expresiones narrativas del cangaço en el imaginario sertanejo entre lo clásico y la modernización: la recepción cultural cinematográfica de Lampião ... | 158 |
| II.V.I. Lo clásico, la modernidad fílmica y la televisión en la personificación del cangaço .....                                                                 | 161 |
| II.V.II. Tres veces Lampião: el cine y sus narrativas del cangaço.....                                                                                            | 170 |

|                                                                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| III Capítulo. Efraín González Téllez, Sietecolores: De bandolero conservador a leyenda política.....                                  | 187 |
| III.I. Orígenes del bandolerismo y su dimensión cultural en Colombia durante el siglo XIX.....                                        | 187 |
| III.I.I. El bandolerismo político en Colombia: perfiles regionales y trayectoria cultural en la segunda mitad del siglo XX .....      | 195 |
| III.I.II. El bandolerismo político desde las élites, los campesinos y el Estado colombiano .....                                      | 196 |
| III.II Un bandolero de siete colores: las arremetidas de Efraín González Téllez .....                                                 | 209 |
| III.III. Las narrativas históricas de Sietecolores: lo verosímil de una leyenda heroica legendaria.....                               | 218 |
| III.IV. La escritura narrativa de Sietecolores: el guion cinematográfico de una imagen legendaria.....                                | 221 |
| III.IV.I La novela de la violencia como estereotipo del bandido legendario Sietecolores. ....                                         | 236 |
| III.IV.II Las narrativas de Pedro Claver Téllez sobre “sietecolores”: verosimilitud y periodismo literario.....                       | 244 |
| IV Capítulo. Estudio y consideraciones finales acerca del mito de Lampião y la leyenda de Sietecolores en la mitología bandolera..... | 262 |
| IV.I. La mitología bandolera como trascendencia del bandido social en la cultura popular .....                                        | 262 |
| IV.II. La leyenda política de Sietecolores en Boyacá .....                                                                            | 269 |
| IV.III. El mito cultural de Lampião en los sertones.....                                                                              | 274 |
| IV.IV. La mitología bandolera de la leyenda de Sietecolores y el mito de Lampião .....                                                | 277 |
| IV.V. Consideración final.....                                                                                                        | 281 |
| Referencias bibliográficas.....                                                                                                       | 282 |
| Recurso geográfico. Mapas.....                                                                                                        | 282 |
| Fuentes Primarias .....                                                                                                               | 282 |
| Cordel.....                                                                                                                           | 282 |
| Filmografía.....                                                                                                                      | 282 |
| Literatura.....                                                                                                                       | 283 |
| Prensa.....                                                                                                                           | 283 |
| Bibliografía. ....                                                                                                                    | 284 |

## **Agradecimientos**

Son muchas las personas e instituciones que agradezco su contribución en el desarrollo y finalización de este trabajo. Fueron momentos arduos de compromiso que contrastaron con el apoyo y el calor afectivo de distintas personas, alicientes que empujaron la escritura de la tesis y la gratificación del cariño recibido a lo largo de los días en países distintos teniendo como raíz la ciudad de Morelia en México. Sin este apoyo desinteresado, seguramente el barco hubiera estado unos buenos meses a la deriva, sin vista al puerto y con el ancla oxidada.

En primer lugar me gustaría agradecer el compromiso de mi madre Esperanza Rodríguez, por sus muestras de cariño y la herencia del amor propio, sumado a la disciplina y la constancia del trabajo empapado de humildad y silencio. Igualmente, el amor de mis abuelos, Víctor y Cecilia, cómplices del viaje que es la vida, ejemplos de respeto y solidez en las decisiones cotidianas. A mis tías y tíos que con sus regaños intentaron hacerme buen bailarín de salsa, transmitiendo la alegría y el carisma de vivir, en cuanto al baile sigo sin ritmo. A los primos Sebastián, Valentina, Estefanía y Nicolás, la nueva ilusión de un país que sanara sus heridas. Al pedacito de familia moreliana Margarita, Marisol y Abigail, solidaridad y firmeza en cuerpo religioso. Finalmente y en presente, agradezco la paciencia y el compromiso a mi aventurera, Valeria Olivares, apañadora, chilena, comprensiva y correctora de estilo, mujer de mis días soleados, nublosos y torrenciales.

No se puede dejar pasar por alto los compañeros y amigos que han sido la voz de aliento en los momentos de pesadumbre. A mis amigos que desde Bogotá y Medellín han depositado su confianza en este aprendizaje: Jair Trujillo, Julián Guzmán, John Jairo Quitian, William Cruz, Lorena Ramírez, Viviana Molina, Herneyder Rosales, German Salinas, Mauricio Murcia, Jesús

Gutiérrez, Jorge Romero, Diego Ducuara, Laura Romero, José Luis Beltrán, Marcela Peñaloza, Juan Pablo Arango, Brenda Salinas, Jorge Armando Rojas, Fabián Andrés Kapera, Oscar Martínez, Edwin Pardo, Carolina Ocampo, July Muñoz y July Silva. A los amigos brasileiros que fueron un sostén en los momentos de tensión y dificultad de este trabajo: Jonas Urubu, Antonielle Menezes, Lilian Cavalcante, Sergio Silva Araujo, Frasaon Bodie, Ramon Ferreira, Eluzia Lisboa, Ariene Braz, Marcio Carvalho, Jefersson y Mayara Oliveira. No se puede dejar pasar por alto el apoyo incondicional de los amigos mexicanos y chilenos, que con su sinceridad y manos cruzadas han aportado al proyecto: Eduardo Lemus en especial, Fernando Herrejón Rodríguez, Lizet Ponce, Roció Verduzco, Emiliano Raya, Atahualpa Chávez, José Manuel Chávez, Adriana Espinoza, Abraham Rodríguez, José Luis Castillo, Fernando Villegas, Pedro Ardilla, Raff Campos, Mixel Jiménez, Eréndira Rodríguez, Claudio Cortez, Luz Ochoa y Salvador Rubio.

Los más sinceros agradecimientos a mi asesor de tesis el profesor Jorge Amos Martínez Ayala, por su claridad conceptual y el apoyo constante en la orientación investigativa, siempre dispuesto y atento a resolver las preguntas en el camino, más que un académico, un entregado a los oficios de sus raíces culturales. Igualmente, al docente Antonio Fernando Araujo Sá, que con sus críticas y comentarios encaminaron la escritura del texto, abriendo las puertas de su casa y cultura con la cordialidad del viajante. A los profesores Gabriel Medrano de Luna y Omar Garzón, consejeros y creyentes de la aventura, siempre dispuestos a compartir sus experiencias con la voluntad del compañero y la fortaleza del ejemplo. Del mismo modo, agradezco a los profesores Gloria Lara Millán, Raúl Gonzalez y Ramón Alonso Pérez Escutia, cuya atenta lectura y comentarios anudaron los esfuerzos analíticos e incrustaron bases para mi formación académica, sus aportes son ejemplos del trabajo arduo llevado en las aulas de clase y su experiencia investigativa.

Por último, agradezco a la Facultad de Historia de la Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo en su Programa de Posgrado en



Héroes, balas y asaltos. Las narrativas históricas de “*Lampião*” y “*Sietecolores*” en la segunda mitad del siglo XX en Brasil y Colombia.

Historia Regional Continental, por permitirme avanzar en mi formación profesional, con la tranquilidad y el respaldo de una Institución histórica de la academia mexicana. A las autoridades y trabajadores que desde sus oficinas han apoyado la concreción de este sueño, al cuerpo administrativo, bibliotecario, de tesorería y servicios generales. Al programa PIFI, liderado por los profesores Ana Cristina Ramírez Barreto y Fabián Herrera, cuya administración facilitó los recursos para la estancia de investigación en Aracaju, Brasil. Finalmente, quedo agradecido con el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por su contribución económica materializada en una beca de apoyo a la investigación y estancia extranjera, en la Universidad Federal de Sergipe (Aracaju, Brasil). Doy gracias a CONACYT por apoyar los jóvenes investigadores de México y toda Latinoamérica a través de su programa de estímulo a la ciencia.

## **Introducción**

El bandolerismo como objeto de investigación, a menudo presente en las facultades de historia de universidades en América Latina, significa para los investigadores en sus diversos grados de especialización, el renovado interés por presentar las rutas de emergencia de las cuadrillas en territorios particulares, suministrando información de los movimientos de los proscriptos en una línea de tiempo precisa, avizorando sus relaciones de poder con élites y frentes políticos adheridos a la vida trashumante de los *bandidos*.

Una primera línea de investigaciones sobre el fenómeno, estuvo marcada por la revisión de sumarios judiciales, que constituyó las investigaciones clásicas del fenómeno en miradas que documentaron los objetos de estudio y polemizaron en torno al carácter heroico de sus personajes, partiendo de una única visión de la realidad que no puede contraponerse a los “claroscuros” de fuentes ligadas a lo “folclórico”.<sup>1</sup>

A esta tendencia clásica de la historiografía del bandolerismo, se han venido sumando otros enfoques culturalistas que han abonado la aparición de un segundo terreno de pesquisa dedicado al abordaje de las mitologías y simbologías políticas de los bandoleros. Estos estudios han concertado no muchas historias reales, imágenes de los personajes que se contraponen al cruzar fuentes judiciales y folclóricas.<sup>2</sup>

Los investigadores de esta segunda línea señalan la necesidad de superar la dicotomía entre realidad o ficción, planteando una lectura horizontal de fuentes que complejizan las tradiciones, los testimonios orales y las percepciones de los investigadores. Este terreno influido profundamente por la antropología y la sociología, ha facilitado el análisis de los grupos y territorios en la instalación de las bandas, asimismo, han procurado una destacada visión del universo simbólico que acaece la figura de los bandidos.

---

<sup>1</sup> Slatta Richard W, “*Bandits. The varieties of Latin America Banditry*”, New York Greenwood Press, (1987): 109

<sup>2</sup> Eric Hobsbawm, *Bandits*, (Londres: Editorial Ariel Quincenal, 1976).

Para este enfoque los estudios del fenómeno tienen que abarcar un estudio de la cultura, una historia de los imaginarios sociales y, más allá, una historia política latinoamericana.

En este marco, la presente investigación analizó el devenir de dos bandoleros en espacios regionales, Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), “Lampião” en el sertão, y Efraín González Téllez (1933-1965), “Sietecolores” en Boyacá, centrando el intercambio de sentido a través de imágenes simbólicas que han florecido en la realización de expresiones narrativas como la literatura de raíz campesina (literatura de cordel, cantos populares, poesía, folletines picarescos, etc.), crónicas, la música, el cine, entre otras.<sup>3</sup> Esto en el contexto de las transformaciones políticas llevadas a cabo durante los procesos de industrialización y el establecimiento del *Estado Novo* en Brasil (1930-1938) y la lucha bipartidista liberal y conservadora durante la violencia política colombiana (1948-1965).

Consideramos que las narrativas son un punto conector entre la imagen de sentido de los forajidos y su estructura de realización, proceso que incluye un mercado de símbolos y la propagación de relatos como unidades de representación histórica. De acuerdo a lo señalado, encontramos en el caso del bandolerismo en Brasil y Colombia, dos ejemplos destacados de la configuración de imágenes legendarias desde el ciclo de narrativas históricas, experiencias culturales que han demostrado cómo los bandoleros se han transformado en símbolos de identidad y representación cultural.

Bajo el argumento de la imagen legendaria de los proscriptos, se plantea el análisis de las narrativas que posibilitaron su papel social y las consecuencias de los dispositivos de masificación en relatos en la segunda mitad del siglo XX. Este esfuerzo se diferencia de los trabajos clásicos y culturales del bandido social, al adoptar una mirada amplia del fenómeno en dos espacios regionales que se caracterizan por su tradicionalidad y ruralidad. Esta inclusión del concepto de las “narrativas” en el universo de los

---

<sup>3</sup> Roland Barthes, *La aventura semiológica* (Barcelona: Paidós, 1993), 163.

forajidos, no pretende medir los grados de verosimilitud en los relatos. Lo que interesa es analizar el tipo de historias que los campesinos, escritores y trovadores crearon sobre los bandidos, produciendo efectos en la manera como son recordados en el imaginario social, no solo en el pensamiento arcaico y abstracto, sino como ideologías políticas modernas.

En esa hondura final, la movilización de los personajes por vías narrativas, configuró un imago<sup>4</sup> del bandido que se representa en los mitos y las leyendas regionales. Se pretende tomar las huellas narrativas como fuentes históricas, enfrentándonos a la historiografía de los forajidos, problematizando su coraza de héroes y el significado de las tendencias atribuidas en sus características de mito o leyenda en los lugares de trashumancia.

Esta intención devela al bandido en su trayectoria cultural, como una figura capaz de proyectar simbolismos al interior de los procesos de significación reconociendo en esta “operación” que la inexistente dicotomía entre la realidad y el “folclor”, asume un papel primario al advertir que son constituyentes en la formación de la vida colectiva de las sociedades: origen y fundamento de las costumbres, las prácticas y otros espacios de organización.

De acuerdo a esto, se propone como objetivo general, conocer los procesos y significados que llevaron a la fabricación de actores históricos en bandidos legendarios, a partir de las narrativas históricas y las expresiones culturales en la segunda mitad del siglo XX en el sertão brasileiro y Boyacá en Colombia, de lo que se desprenden los siguientes objetivos específicos: identificar cómo se configuró la imagen de estos personajes en cuanto a las narrativas literarias y cinematográficas, asimismo, los autores y temáticas abordadas, analizar cómo se desarrollaron los procesos de identificación y apropiación de los bandoleros legendarios en las culturas populares e

---

<sup>4</sup> Rocío del Carmen Salcido, “La construcción aporética de la representación del pasado en la crítica historiográfica de Paul Ricoeur”, *Takwá* No 9 (2006): 189.

interpretar los efectos en el imaginario popular de las figuras heroicas de los bandoleros convertidos en legendarios.

En cuanto a los personajes, Virgulino Ferreira Da Silva, es el nombre de pila del famoso bandolero Lampião (lámpara), quien a raíz de una vieja rencilla de sangre tras el asesinato de su padre, decide organizar su propia cuadrilla y fraguar sus planes vengativos. Luego de azotar el nordeste con sus compañeros de escuadra, sería asesinado en 1938, junto a su enamorada María Bonita y nueve de sus lugartenientes. Como ninguna otra figura del cangaceirismo (bandolerismo), “Lampião” sería el más recordado por los brasileiros, su trágico deceso y su eterno amor por Bonita es la explicación palpable para comprender su popularidad. Pero sin lugar a dudas, el detonante de su reconocimiento está ligado a la simbiosis natural con el nordeste del Brasil, región reconocida por sus luchas mesiánicas y de resistencia como la de Antonio Conselheiro en la “Guerra de los Canudos” en 1896 y 1897. Virgulino y sus cangaceiros fueron la ley en el sertão (tierra seca del nordeste), representando los valores culturales del pueblo sertanejo (habitantes del sertão): misticismo, hombría y religiosidad, recogidos en narrativas como la literatura de cordel y el cine.<sup>5</sup>

El caso del bandolero colombiano Efraín González Téllez, “Sietecolores”, es un destacado ejemplo del perfil legendario de estos personajes en los escenarios de su trayectoria. Desde su nacimiento en Jesús María, Santander, donde vivió los rigores de la confrontación armada entre liberales y conservadores, conocida con el nombre genérico de la época de la violencia en Colombia,<sup>6</sup> González organizó su propia cuadrilla del trapo azul (conservador) para garantizar su supervivencia y la de varios dirigentes de este partido, tras casi tres décadas de trasegar delictivo sería asesinado el 9

---

<sup>5</sup> Maria Isaura Pereira, *Os Cangaceiros. La epopeya bandolera del nordeste de Brasil* (Bogotá: El Ancora Editores, 1992), 296

<sup>6</sup> La violencia es el nombre común en el que se denomina al periodo que duro casi diez años (1948 – 1958), cuando los dos partidos principales, el Liberal y el Conservador, lucharon por el control del Estado apoyados por militares y grupos guerrilleros. El final de esta “guerra civil”, se pactaría con la creación del “Frente Nacional”, que garantizaba la continuidad en el poder de ambos frentes políticos.

de junio de 1965, cuando en un operativo militar fue abatido en un barrio populoso al sur de Bogotá. Lo “heroico” de su muerte desplegaría que en novelas, crónicas periodísticas, cantos populares y guiones cinematográficos, se recreará los pormenores de su enigmática vida bandolera. A la par de la metamorfosis de Lampião con el nordeste, la figura de Sietecolores se asocia a Boyacá,<sup>7</sup> una región distinguida por su carácter histórico de tendencia conservadora y uno de los epicentros de minas de esmeralda más importante de Colombia.<sup>8</sup>

“Lampião” y “Sietecolores”, representan la imagen del símbolo bandolero en sus países, relacionados con la simbiosis de su medio físico que sería la base de su emergencia cultural. En esta asociación es posible evidenciar que su panorama simbólico se matizaría después de sus muertes. A pesar que los bandidos no comparten la misma línea de temporalidad en sus decesos, la masificación de sus narrativas que los vehiculizaron como mito y leyenda, tendría su auge en la segunda mitad del siglo XX con el género cinematográfico del “Nordestern” en Brasil y las numerosas crónicas del escritor Pedro Claver Téllez en Colombia. Esta propagación narrativa tendría implicaciones en la constitución del horizonte simbólico de ambos personajes, que solo pueden entenderse con el estudio del contexto de su trayectoria y el recuerdo reciente de las imágenes construidas por sus narrativas.

Al realizar una mirada de la historiografía sobre el tema, es posible apreciar un punto de inflexión en la aparición del modelo del “bandido social” del historiador Eric Hobsbawm, que acentuaría la diferencia de los estudios clásicos y la corriente de tendencia cultural, alentando fervientes debates por el valor de lo real y lo ficcional en los personajes del fenómeno. Desde que la definición de Hobsbawm equiparo al héroe de los bosques de Nottingham,

---

<sup>7</sup> Se aclara que Efraín González, nació en Jesús María Santander. La referencia a Boyacá hace parte de su trasegar como bandolero.

<sup>8</sup> Daniel Pecaut, *Orden y Violencia*, (Bogotá, Editorial Norma, 2001), 71.

Robín Hood, con la figura del forajido defensor de pobres y desvalidos,<sup>9</sup> la historiografía sobre este fenómeno se ha volcado en descubrir la realidad de estos personajes en archivos y cualquier registro documental que pueda evidenciar su existencia.

Para el caso de Latinoamérica, la crítica más sobresaliente al modelo de bandido social, proviene de Richard W. Slatta, quien asevera que “el bandido social no es distintivo en América Latina”.<sup>10</sup> En cambio, ha primado en los bandidos latinoamericanos, la cooperación con las élites políticas y los señores de haciendas, motivando sus acciones en el beneficio propio y la ayuda a sus “pobres” y/o benefactores. En similar orientación, Billy Chandler,<sup>11</sup> advierte que la definición de bandido social de Hobsbawm es trunca. No se basa en las hazañas “reales” de los bandidos sino en las fuentes ficcionales creadas por los paisanos, permeadas por novelistas y folcloristas. Chandler desconfía de los héroes bandidos, pero reconoce sus figuras como portavoces del descontento campesino y el anhelo por la lucha contra los opresores.

Después de la crítica del historiador holandés Block, finalizando la década de los sesenta en Latinoamérica, los trabajos de María Isaura Pereira en Brasil, Gonzalo Sánchez y Donny Meertens en Colombia y Hugo Chumbita en Argentina,<sup>12</sup> asumieron la línea del modelo de Hobsbawm, incluyendo los conceptos derivados de la crítica al modelo social: latifundio, terrateniente, élite e ideología. Pese a incluir el grueso de las críticas de Slatta, Chumbita, advierten que, no obstante estas desmitificaciones, la cuestión de fondo sigue en pie: las fuentes folclóricas y literarias, no dejan duda que los campesinos apoyan o simpatizan con el bandido “hobsbawniano” en una

---

<sup>9</sup> Eric Hobsbawm, *Bandits*, 1976.

<sup>10</sup> Slatta Richard W, “*Bandits. The varieties of Latin America Banditry*”, 109.

<sup>11</sup> Billy Jaynes Chandler, *The Bandit King: Lampião of Brazil, Collage Station*, (Texas: Texas A&M University Press, 1978).

<sup>12</sup> Maria Isaura Pereira, *Os Cangaceiros*, 296.

Hugo Chumbita, *Jinetes Rebeldes*, (Buenos Aires: Ediciones B. Argentina S.A, 2000), 251.

Gonzalo Sánchez & Donny Meertens, *D, Bandoleros gamonales y campesinos*, (Bogotá: El Ancora Editores, 1983), 255.

línea de tiempo posterior a la desaparición de los personajes.<sup>13</sup> Tal como lo señala los estudios del argentino, en su análisis a los santorales criollos de Mendoza, Corrientes y la Pampa, encontrando en las figuras santificadas, un trabajo notable del valor del mito en la representación histórica de la realidad, al calor de los símbolos de los textos en ceremonias de canonización como creencias populares.

De estos estudios surgiría una tendencia conceptual de incluir lo cultural a las investigaciones sobre el bandolerismo en América Latina. Esta irrupción del concepto, brindó una exigencia a la comprensión del modelo de Hobsbawm en la perspectiva social, pero marcaría una distancia con los investigadores clásicos. Separación que derivaría en Latinoamérica en el reconocimiento del molde y la exigencia de integrar la detección de poderosos círculos económicos con el tratamiento crítico de fuentes de Blok y Slatta, produciendo dos líneas de tratamiento del concepto mítico. En primer lugar, los bandidos a lo “Robín Hood”, son tratados en función de romper su cadena con la población que los erige como símbolos, aquí se procura desvirtuar las posición heroica del forajido y ubicar su traje de funcionalidad a los poderes hegemónicos y élites políticas. Esta perspectiva es la más común en los estudios monográficos, documentando las bandas de proscritos en un periodo y zona determinada, ocupándose por hallar los lazos con terratenientes y señores locales. En síntesis, es una versión “desmitificadora” de los salteadores de caminos que percibe en las expresiones narrativas elementos exóticos y anecdóticos.

En segundo término, los protagonistas del bandolerismo son analizados en su dimensión cultural, continuando el tratamiento crítico de fuentes y la referencia de los hechos en su temporalidad y espacialidad, predominando la búsqueda de marcas culturales y la lectura de los símbolos que mantienen vigente los bandidos en el presente. Es una visión interdisciplinar, que intenta

---

<sup>13</sup> Chumbita, *Jinetes Rebeldes*, 251.



comprender la naturaleza histórica y social de los personajes, a estos los denominaremos trabajos en perspectiva cultural.

Es posible advertir una crisis en ambos sistemas de análisis, con respecto al tratamiento de las fuentes y las evidencias empíricas, desencadenando lecturas repetitivas y con similares puntos de llegada, vaciando los enfoques en el revisionismo a Hobsbawm y sus destacados críticos anglosajones y europeos. Se puede afirmar un estancamiento en los títulos dedicados a historiar el fenómeno; los clásicos, no han avanzado en proyectar una historiografía de los ilegalismos en América Latina, tema de fondo si se trabajan los objetos en función de rastrear los vínculos de los proscriptos con las élites y terratenientes locales. De otro lado, los culturales, tienen dificultades al descargar la autoridad del modelo de Hobsbawm, dejando sin abordar la teorización de los elementos narrativos como históricos en su horizonte simbólico y comunal.

En la definición global del bandolerismo, se identifican los ensayos “Bandidos” y “Rebeldes Primitivos” de Eric Hobsbawm,<sup>14</sup> documentos de referencia que señalan el carácter agrarista del bandidismo y su emergencia en varios países del mundo, convalidando a través de varios casos, su carácter de universal y campesino. A su vez, Hobsbawm distingue tres variantes de bandolero: el ladrón al estilo Robín Hood, el luchador primitivo y el vengador. Todas encaminadas a desafiar el orden social, político y económico, confrontando a quienes detectan el poder, la ley y dominan los territorios.

Mientras Hobsbawm prima en su estudio la relación bandolero – campesino, otros autores como Antón Block,<sup>15</sup> manifiestan que existe un factor fundamental para el fenómeno: el apoyo de los poderosos, sean políticos, terratenientes o grupos de élite. En igual dirección analítica, se consignan los trabajos de Christon Archer y Paul Vanderwood sobre los ban-

---

<sup>14</sup> Eric Hobsbawm, *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX* (Barcelona, Editions Ariel, 1967)

<sup>15</sup> Antón, “*The Peasant and the Brigand*”, 1972.

didós mexicanos,<sup>16</sup> los de Billy Chandler y Linda Lewin sobre los cangaceiros,<sup>17</sup> así como los de Miguel Izard y Richard Slatta,<sup>18</sup> acerca de los gauchos argentinos convertidos a bandoleros. Por último, el trabajo de David Montgomery Hart,<sup>19</sup> critica al modelo de bandido social en el Magreb con el estudio del bandolero Ali I-Bu Frahi Sies Dedos. Igualmente, el historiador catalán Xavier Torres,<sup>20</sup> hace referencia al punto de imbricación entre el bandolerismo y las guerras en la Cataluña barroca, problematizando la raíz heroica de los proscriptos. Estos estudios han intentado desde los registros policiales y judiciales, “desmitificar” la imagen heroica del bandolero, señalando su papel de benefactores de hacendados y terratenientes, a su vez, critican el manejo de fuentes folclóricas por parte de Hobsbawm. Otras investigaciones están orientadas a establecer el nacimiento del bandolero en las sociedades campesinas pre capitalistas en similar apego a la desmitificación, bajo esta tendencia se encuentran los estudios de Pat O'Malley en Australia con su trabajo sobre el forajido Ned Kelly y Alan Knight en México con la emergencia del bandidismo en la Revolución Mexicana.<sup>21</sup>

A nivel investigativo en América Latina, los trabajos de Hugo Chumbita en Argentina y Rui Faco en Brasil, han analizado el fenómeno siguiendo la línea del modelo del bandido social de Hobsbawm, integrando al tratamiento de fuentes judiciales los “claroscuros” de los documentos narrativos y la etnografía antropológica. Estos trabajos marcan una ruptura con el manejo del tema para los investigadores clásicos en la región, ampliando las

---

<sup>16</sup> Paul Vanderwood, “Nineteenth Century Mexico's Profiteering Bandits”. *Bibliotheca Americana* Vol. I N° 2 (1982).

<sup>17</sup> Chandler, “The bandit King”, 1978.

<sup>18</sup> Richard Slatta, *Introduction to Banditry in America Latina, Banditos. The Varieties of Latin America Banditry* (Nueva York: Greenwood Press, 1987)

<sup>19</sup> David Hart Montgomery, *Bandidismo e el Islam, estudios de caso en Marrueco, Argelia y la frontera noroeste de Pakistán* (Barcelona, Anthropos, 2006): 87.

<sup>20</sup> Xavier Torres, *Guerra Privada y bandolerismo en la Cataluña del barroco*, (Barcelona: Historia social, 1998) 1- 18.

<sup>21</sup> Pat O'malley, “Social Bandits, Modern Capitalism and the Traditional Peasantry. A Critique of Hobsbawm”. *The Journal of Peasant Studies* Londres Vol. 6 N° 4 (1979).

Alan Knight, *The Mexican Revolution* (Cambridge: Cambridge University, Press, 1986).

perspectivas analíticas de estos héroes míticos, fundamentalmente entendiendo a los bandidos como acreedores culturales.

En la línea cultural se identificaron algunos artículos ligados al enfoque de imaginarios y representaciones sociales desde el contacto con narrativas y textos culturales. El trabajo más sobresaliente es el de Fabio Erreguerena,<sup>22</sup> “Bandidos sociales: Juan Bautista Vairoleto: mito y resistencia cultural” interpreta la construcción de los mitos populares alrededor de la figura de Vairoleto, alias “El Pampeano” en Argentina. Su investigación hace parte del grupo que problematiza el concepto de mito y símbolo, trazando una trayectoria histórica que argumenta en el pasado el valor de la santificación que define al bandido en el presente. En este apartado se ubica el artículo del investigador Ricardo Torres Miguel,<sup>23</sup> “El Charro contrabandista: la figura del bandido social en Astucia de Luis G. Inclán”, que a partir del estudio de la novela de Inclán, resalta la figura de los hombres marginados que a su modo construyeron el siglo decimonónico mexicano entre símbolos “aparentemente” dispersos. Se encuentra también el texto “La construcción del imaginario. Los bandoleros mexicanos en el imaginario francés. 1861-1867”, artículo que indaga el impacto de los bandoleros mexicanos en la sociedad francesa del siglo XIX, imágenes que aluden a una visión de la vida cotidiana mexicana durante este periodo. Finalmente, el texto “La construcción del héroe y el antagonista a través de las imágenes: Garibaldi y los bandoleros del sur de Italia, 1861 – 2011” de Marco Rossano,<sup>24</sup> realiza una apuesta por comprender como la utilización de fotografías, han construido los roles históricos de bandoleros posterior a la unidad italiana entre 1861 – 1870 (El norte y el sur). Estos artículos sirven a nuestro interés, ya que hacen énfasis en los conceptos de mito, leyenda, narrativa e identidad, contenidos programáticos de la dualidad de los roles del bandido

---

<sup>22</sup> Erreguerena, “*Bandidos Sociales. Juan Bautista Vairoleto*”, 2003.

<sup>23</sup> Torres, Ricardo, “*El charro contrabandista: la figura del bandido social en Astucia de Luis G. Inclán*”, *Signos Históricos* Vol.12, No 24, México, Universidad Autónoma Metropolitana. (2010).

<sup>24</sup> Rossano, “*La construcción del héroe*”, 2001.

fabricado como símbolo. Cabe resaltar que los trabajos de Erreguerena y Rossano son decisivos para la introducción cultural de los forajidos, avanzando en categorizar un concepto de la funcionalidad del símbolo bandolero, resaltando su vehiculización en imágenes y figuras religiosas y heroicas.

Con relación a las investigaciones del bandolerismo en Brasil, entre los trabajos destacados se encuentran: las conferencias del francés Jean Orecchioni,<sup>25</sup> el estudio de caso regional, “Historia del cangaceirismo en Ceará” de Abelardo Montenegro y los aportes documentales de José Lins do Rego en su texto “Los Cangaceiros”.<sup>26</sup> Mención especial para el ingeniero militar Euclides Da Cunha,<sup>27</sup> con su reconocido libro “Los Sertones”, brindando un panorama magistral de la Guerra de los Canudos en el siglo XIX. Estos documentos de corte histórico, permiten materializar un contexto del bandolerismo en sus efectos en la formación de la joven República de 1889: con la oligarquías de los coronéis, las sequías y la incapacidad de vincular el nordeste con la industrialización.

En cuanto a los trabajos particulares del fenómeno el profesor de la Facultad de Medicina de Bahía, Estácio de Lima,<sup>28</sup> encuentra en la psicología la base para explicar la conducta criminal de los proscritos. Logrando concluir que en los sobrevivientes del cangaço, se determina un patrón psicosocial que mentalmente dota de información para entender los móviles de violencia en los años del fenómeno. Se suma también el historiador Rui Faco,<sup>29</sup> que apunta a señalar como el cangaço es producto del inconformismo de una clase campesina frente a la sociedad latifundista, sintetizando el fenómeno como una protesta rural que debe ser entendida como la expresión del descontento por el ascenso a la tierra y la lucha por

---

<sup>25</sup> Jean Orecchioni, “*Testimonios sobre Lampião recogidos en Pernambuco*”, (1963).

<sup>26</sup> Abelardo Montenegro, “*Historia del cangaceirismo en Ceará*”, Fortaleza, (1955).

José Lins do Rego, *Los Cangaceiros* (Rio de Janeiro: Librería Jose Olimpo, 1964).

<sup>27</sup> Euclides Da Cunha, *Los Sertones, Campaña de Canudos* (México, Fondo de Cultura Económica, 2003).

<sup>28</sup> Estacio Lima, *El extraño mundo de los Cangaceiros* (Salvador: Editora Itapoá, 1965).

<sup>29</sup> Rui Faco, *Cangaceiros y fanáticos* (Rio de Janeiro: Editorial Civilización Brasileña, 1963).

eliminar los latifundios. El trabajo más representativo a nivel sudamericano es el de la antropóloga Isaura Pereira de Queiroz,<sup>30</sup> que examina la evolución y el papel del bandolerismo en la construcción del símbolo, introduciendo el análisis de los procesos de transformación con la etnografía. Estos trabajos permiten construir un perfil histórico de los cangaceiros y sus dinámicas con los campesinos nordestinos.

Correspondiente a los trabajos del Rey del cangaço, Lampião, se sitúan los documentos de Optato Gueiros, Raimundo Nonato y Nertan Macedo,<sup>31</sup> que reconstruyen los detalles más sobresalientes en la vida de Virgulino: sus espectaculares asaltos, el más célebre a la Villa de Mossoró en junio de 1927; su idílico amor con María Bonita, mujer que lo acompañaría en su muerte; su polémica relación con reconocidos coroneles políticos y su trágica desaparición, han sido los temas de interés de estos trabajos, basados fundamentalmente en testimonios de antiguos cangaceiros que acompañaron al bandido. De este grupo de estudios, el abordaje investigativo de Isaura Pereira y Estacio de Lima, son investigaciones orientadas a definir el perfil histórico de Lampião desde su carácter simbólico y criminal, apoyados en fuentes documentales y testimoniales. Un documento de referencia obligatoria acerca de Ferreira, son las entrevistas realizadas por el folclorista Leonardo Motta al bandido, impresiones que develan la personalidad enigmática y el carácter militarista del jefe cangaceiro. Estos estudios concuerdan en catalogar a Ferreira como un ejemplo de bandido vengador, cuya trashumancia fue producto del asesinato de su padre y la defensa de sus hermanos. El texto que mayor énfasis realiza a la naturaleza criminal del bandido es el de Billy Chandler y Linda Lewin,<sup>32</sup> trabajo desmitificador que intenta despojar la careta de héroe del bandido para señalar su papel criminal.

---

<sup>30</sup> Pereira, *Os Cangaceiros*, 1992.

<sup>31</sup> Optato Gueiros, *Lampiao* (Salvador: Librería Progreso, 1956).

Raimundo Nonato, *Lampião en Mossoró* (Rio de Janeiro: Hermanos Pongetti, 1955).

Nertan Macedo, *Cancionero de Lampiao*, (Rio de Janeiro, Gravuras jo Oliveira, 1959).

<sup>32</sup> Chandler, *The Bandit King: Lampião of Brazil*, 1978.

Con relación a las expresiones que han retratado al bandolero, es el cine donde el símbolo de Lampião ha florecido ampliamente con el nacimiento del “Nordestern” en la década de 1950. El primer registro cinematográfico sobre este personaje es la película: “Lampião, O Rei do Cangaco” en 1936 del director libanes Benjamín Abrahao, documento clave en la interpretación del Cangaço, ya que consigna las únicas imágenes grabadas de Ferreira y su escuadra. Para 1953, el director Lima Barreto exhibe el film “Os Cangaceiros”, película que inaugura el género del cangaceiro en el cine y esboza lo que sería su comercialización nacional, consiguiendo un galardón en el afamado Festival de Cannes. Esta cinta describe a un Virgulino antiheroico enamorado de una maestra de escuela, mientras escapa de las fuerzas gubernamentales que lo persiguen sin tregua, debido a la aceptación de la película la popularidad de Lampião se acrecentó significativamente. En la misma vía de films dedicados a retratar los avatares del personaje, se encuentran las cintas: “Lampião, Rei do Cangaco” en 1962, “Cangaceiros de Lampião” de 1967 y “María Bonita, Rainha do Cangaco” en 1968 y la clásica cinta: “Deus e diabo na terra do sul” de Glauber Rocha adscrita al movimiento Cinema Novo. Otros géneros cinematográficos como el documental, han servido al estudio del fenómeno, bajo esta línea se encuentran: “Ultimo día de Lampião” y “A Mulher no Cangaco”, producida por Blim Film para el Globo Repórter. Las temáticas fundamentales de estas cintas han deambulado entre el amor del forajido por su enamorada, hasta las conjeturas que llevaron a su asesinato y la posterior exposición de su cabeza en la parroquia de Alagoas.<sup>33</sup> Por último, una de las películas más

---

<sup>33</sup> Carlos Coimbra, Lampião, Rei do Cangaco, CINEDISTRI Brasil: <https://www.youtube.com/watch?v=4JhXypgMV6M>, (1964).

Afonso Grisollí y Luiz Antonio Pia, “Lampiao e Maria Bonita”, Paulo Afonso Grisollí. <https://www.youtube.com/watch?v=uiyl7KI3Mhw#aid=P8Xer1WkvVQ>, (1982).

Lírio Ferreira y Paulo Caldas, O Baile Perfumado, Aramis Trindade, Germano Coelho Filho, Lírio Ferreira, Marcelo Pinheiro y Paulo Caldas. <https://www.youtube.com/watch?v=NnmWmTI217k>, (1996)

Mozael Silveira, Meu Nome e Lampiao, IPANEMA FILMES Y FARIAS LTDAS. <https://www.youtube.com/watch?v=EUn6KRVP1c>, (1969).

importantes del Rey, “O Baile Perfumado” (1997) de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, celuloide que presenta un bandolero modernizado y trasgresor al interior de la cultura sertaneja.

La literatura también se ha ocupado en retratar al bandido, clásicos como “Lampião Fez Justicia” en 1983 de Manoel d’Almeida y “Lampião o Terror do Nordeste” de Rodolfo Coelho Cavalcante, publicados por los folletos de Literatura de Cordel, relatan de forma épica la vida criminal del Cangaceiro. En este mismo grupo se sitúa, el folleto de poesía popular de Joao de Barros: “Lampião e María Bonita no Paraiz do Edem, Tentados por Satanás”, texto narrativo que en la analogía bíblica de Adán y Eva equipara la relación sentimental de Virgulino y María en medio del cangaço. En este grupo clasifican las novelas biográficas de Isabel Lustosa: “De olho em Lampião: violencia e esperteza” y “Bonita María do Capitao” en el 2011 de Germana Goncalves de Araujo,<sup>34</sup> narraciones regionalistas ambientadas en el nordeste. También los clásicos literarios “Os Desvalidos” de Francisco D. Dantas y “Viventes das Alagoas” de Graciliano Ramos, textos notables de la identidad sertaneja y el papel cultural jugado por los cangaceiros.

Por último, llama especial atención la emergencia del bandolero en la literatura infantil y juvenil brasileña: “O amor de Virgulino, Lampião e María, a Bonita” y “Dadá A Mulher de Corisco” de la escritora Lucia Savaget,<sup>35</sup> ilustrados por Gilberto Miadaira, “Lampião e María Bonita” (2005) de Liliana Iacocca, “Lampião y Lancelote” (2006) de Fernando Vilela, “Lampião no cabeça” de Luciana Sandroni y “O grande pecado de Lampião, e sua terrível peleja para entrar no céu de Joel Rufino dos Santos.”<sup>36</sup> Continuación el argumento del idílico amor de Virgulino y Bonita, relatando sus épicas batallas y lo heroico de sus muertes, significando la continuación del mito para jóvenes y niños.

---

Maurice Capovilla, O Último dia de Lampião, BLIMP FILM. <https://www.youtube.com/watch?v=in-dzi6SPaQ>, (1975).

<sup>34</sup> Isabel Lustosa, *De olho em Lampiao: violencia e esperteza* (Sao Paulo: Claro Enigma, 2011).

<sup>35</sup> Lucia Savaget, *O amor de Virgulino, Lampiao* (Sao Paulo: Difusp Cultural do Livro, 2002).

<sup>36</sup> Fernando Vilela, *Lampião y Lancelote* (Sao Paulo: Cosac Naify, 2006).

Con respecto al fenómeno del bandolerismo en Colombia, los estudios,<sup>37</sup> han logrado definir un importante panorama de análisis para comprender los sucesos ocurridos durante la segunda mitad del siglo XX en Colombia. Los estudios preliminares sobre bandolerismo colombiano fueron realizados por el historiador Eric Hobsbawm en su libro “Rebeldes primitivos”.<sup>38</sup> En esta obra, el autor dedica un capítulo completo al análisis preliminar del fenómeno y su anatomía en varias regiones de Colombia. Otro trabajo pionero es el del sacerdote Germán Guzmán Campos, quien realiza las primeras indagaciones del fenómeno. En sus observaciones, Guzmán describe las violentas incursiones de las cuadrillas entre las facciones liberales y conservadoras en diferentes municipios, produciendo un tensionante panorama sociopolítico por efecto de la incapacidad gubernamental y la violencia partidista.

Se destaca el trabajo de Gonzalo Sánchez y Donny Meertens,<sup>39</sup> en cuanto al abordaje del fenómeno en su expresión política, definiendo el origen, la dinámica y las lógicas del bandolerismo en sus condiciones sociopolíticas. La triada bandoleros, gamonales y campesinos, resumen los tres actores participes en la configuración de este fenómeno. En esta misma dirección de analizar el bandolerismo en su dimensión política, se encuentra el trabajo investigativo de Nataly Rodríguez Sánchez,<sup>40</sup> indagando en las relaciones sociales y políticas que rodearon al bandolero, como elemento central en el desarrollo y vivencia de la política en los años de 1950; bajo la dinámica de amigo – enemigo resultado del pacto de los partidos hegemónicos.

---

<sup>37</sup> Germán Guzmán, *La violencia en Colombia* (Bogotá: Editorial Progreso, 1962).

Daniel Pecaut, “Reflexiones sobre el fenómeno de la violencia”, *Ideología y sociedad*, No 19 Bogotá (1976).

Fajardo, Darío, *Violencia y desarrollo. La violencia 1946 – 1964: su desarrollo y su impacto* (Bogotá: Fondo Editorial Suramérica, 1981).

<sup>38</sup> Hobsbawm, *Bandidos*, 1-5.

<sup>39</sup> Sánchez & Meertens, *Bandoleros*, 1983.

<sup>40</sup> Nataly Rodríguez Sánchez, *El bandolerismo colombiano: expresión de un sistema político excluyente y una cultura política excluyentes*, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales: Instituto Investigaciones Jurídico Sociales Gerardo Molina, 2006).



Otras investigaciones centradas alrededor del bandolerismo en Colombia, son las realizadas por Darío Betancourt Echeverri en su artículo,<sup>41</sup> “Las cuadrillas bandoleras del norte del valle, en la violencia de los cincuenta”, “El bandolerismo social revisitado. El caso del Norte del Tolima” de Armando Moreno Sandoval,<sup>42</sup> “El bandolerismo en el Valle del Cauca” de Johnny Madroñero y “Violencia y masacres en el Tolima: desde la muerte de Gaitán hasta el Frente Nacional” de María Victoria Uribe.<sup>43</sup> Estos estudios regionales problematizan la génesis y el auge de las cuadrillas en las regiones del Tolima y el Valle del Cauca, textos claves para realizar una contextualización de los movimientos y perfiles de los forajidos en los territorios de su aparición.

A nivel del bandolero que pretendemos analizar, Efraín González Téllez, alias “Sietecolores”, el estudio más sobresaliente es el de la historiadora Claudia Steiner con su libro,<sup>44</sup> “Memorias of Violence, Narratives of History: Ethnographic Journeys in Colombia”, que a partir de la reconstrucción histórica del personaje, se cuestiona la manera en que es recordado y sus implicaciones memoriales en la vida política del país, concluyendo que el símbolo de González, se ha convertido en una parte de representación política partidista. En igual dirección analítica, se sitúa el trabajo del politólogo Alejo Vargas,<sup>45</sup> demostrando como la guerrilla del M – 19 en Santander, utilizó en la región el símbolo bandolero para fortalecer su estructura guerrillera, aprovechando la imagen heroica que muchos campesinos tenían acerca de González.

---

<sup>41</sup> Darío Betancourt, *Matones y cuadrilleros: origen y evolución de la violencia en el occidente colombiano 1946 – 1965* (Bogotá: Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, Tercer Mundo Editores, 1991).

<sup>42</sup> Armando Sandoval, “El bandolerismo en el norte del Tolima”, *Historelo*, vol 4, No 7 (2012).

<sup>43</sup> María Victoria Uribe. “Violencia y masacres en el Tolima: desde la muerte de Gaitán hasta el frente nacional”, *Revista Credencial*, 3 de junio de (1991).

<sup>44</sup> Claudia Steiner, “Un bandolero para el recuerdo: Efraín González también conocido como el “Siete Colores”. *Revista Antípoda* No 2 (2006).

<sup>45</sup> Alejo Vargas, *Colonización y conflicto armado en el Magdalena Medio Santandereano* (Bogotá: CINEP, 1992).

Estos estudios concuerdan que Sietecolores, representa un caso de bandolerismo social, porque sus acciones fueron dirigidas fundamentalmente contra tres tipos de blancos: las fuerzas armadas, sus enemigos políticos y los líderes liberales, representando para la población campesina un héroe y luchador por la justicia, recibiendo apoyo y admiración de los paisanos, factores claves del bandidismo social. Llama la atención, el texto de Carlos Guillermo Paramo Bonilla,<sup>46</sup> “El corrido del minero: hombres y guacas del occidente de Boyacá”, artículo que interpreta la sociedad minera del occidente de Boyacá en una versión de historia local, explicando las relación de los esmeralderos con la edificación del ídolo de “Sietecolores”; representante del carácter aguerrido y desconfiado de los hombres trabajadores de las esmeraldas en el occidente de Boyacá.

En materia narrativa, la literatura ha brindado un panorama de los acontecimientos que rodearon la enigmática vida del bandolero, la obra más completa acerca del personaje es la novela, “La dramática vida de un asesino” del escritor Pedro Claver Téllez,<sup>47</sup> basada en información de prensa, ficción y un vasto conocimiento de los detalles personales de su vida. Esta novela describe minuciosamente los acontecimientos de Efraín: su cercanía con la Iglesia católica, la protección brindada por políticos conservadores y su relación con esmeralderos al occidente de Boyacá. Igualmente, el escritor, publica en 1987 su libro: “Crónicas de la vida bandolera”,<sup>48</sup> relatando las aventuras de los proscritos colombianos Sangrenegra, Chispas, Pedro Brincos, Efraín González, Tarzán, entre otros. Este libro constituye un elemento primordial en la reconstrucción histórica de los hechos que cubrieron la vida de los forajidos en la segunda mitad del siglo XX.

---

<sup>46</sup> Guillermo Paramo, “El corrido del minero: hombres y guacas en el occidente de Boyacá”, *Maguaré*, vol25 No1 (2011).

<sup>47</sup> Pedro Claver Téllez, *Efraín González la dramática vida de un asesino asesinado* (Bogotá, Editorial Planeta, 1993).

<sup>48</sup> Pedro Claver Téllez, *Crónicas de la vida bandolera* (Bogotá: Editorial Planeta, 1987).

También se escribieron guiones cinematográficos alusivos a la vida de Efraín González, aunque nunca se filmaron, su creación contribuyó a la reconstrucción histórica del bandolero como personaje de la violencia en Colombia. El primer guion fue escrito por Jairo Aníbal Niño, titulado: “Efraín”, que en 1980 logró adjudicarse el premio al mejor Guion Nacional. Para 1981, el cineasta chileno Dunav Kuzmanich escribe “Sietecolores”, un guion dedicado a recorrer la humanidad de González a través de los mitos creados por las personas que conocieron y apoyaron sus acciones como criminal político.<sup>49</sup>

De manera inicial, el resultado de esta indagación permite contar con un panorama donde el análisis de las narrativas entorno a “Sietecolores” y “Lampião”, se encuentra ausente en sus niveles de conceptualización simbólica y narrativa en la formación del imago de los personajes durante la segunda mitad del siglo XX. Igualmente, no se evidencia un manejo metodológico preciso que puntualice el objeto de estas expresiones, vinculando los imaginarios sociales y la fabricación de imágenes heroicas en mitos o leyendas regionales.

Esta problematización desarrolla cuatro conceptos básicos: *imagen legendaria, bandido social, mitologías y narrativas históricas*, nociones que serán la estructura de la tesis y brindaran las pautas en nuestro análisis. Bajo la interpretación teórica de la historia cultural y la lectura de símbolos, interpretando el bandolerismo en las experiencias disciplinares de la teoría literaria y la antropología social, se seguirán los planteamientos de James Scott, Roger Chartier, Pierre Girard y Clifford Geertz.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Gran parte de estos guiones fueron encontrados en la tesis de Licenciatura en Historia de Eduar Alfonso Pérez Barona, *Otro modo de hacer historia: el cine de la violencia en Colombia, Imaginarios y representaciones de una Época Prohibida* (Cartagena: Universidad de Cartagena, 2010). El autor se valió del trabajo de Isabel Sánchez (compiladora), *cine de la violencia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1987). Recopilando el guión “Efraín” de Jairo Aníbal Niño, texto que usaremos en la presente investigación.

<sup>50</sup> James Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia* (México, Ediciones Era, 2000) Roger Chartier, “*Cultura popular: revisitando un concepto historiográfico*”, *Estudios históricos*, Rio de Janeiro Vol. 8, n. 16, 186.

La ya mencionada idea romántica de bandidos como justicieros, focalizada en la definición del Robín Hood, ha servido de analogía para ejemplificar el trasegar de estos hombres en la historia social, en especial, la referencia obligatoria a Eric Hobsbawm y los **bandidos sociales**.

Pese a que los bandidos siempre fueron un tema de notorio interés artístico-literario, ya que hasta finales del siglo XIX el bandolerismo en el mundo fue tema privilegiado de narrativas como la crónica, las baladas, la novela, el teatro, o la pintura, constituyendo los primeros testimonios de su existencia, estas narrativas se erigen dentro de una tradición de cantos y novelas desde la Antigua China (Al borde del agua), la Antigüedad clásica (El asno de oro) y la narrativa popular árabe (Ali Baba y los cuarenta ladrones).

Para finales del siglo XIX y principios del XX, la temática del bandidismo comenzó a internarse en las ciencias sociales y biológicas. Con la construcción del concepto de “criminal nato” de la Escuela “lombrosiana” vinculada a la antropología criminal, se caracterizó al bandolero con su medio físico, señalando la relación entre la conducta criminal y una presunta constitución biológica anormal.<sup>51</sup> Esta tendencia heredada del cientificismo del crimen en Cesare Lombroso, sería acogida en Latinoamérica por el peruano Enrique López Albújar,<sup>52</sup> quien en sus trabajos pioneros, vinculó la criminalidad del bandolero a factores geográficos y/o fisiológicos. Albújar revela los factores hereditarios y biológicos de los comportamientos del bandolerismo en la conducta humana.

El trabajo que abriría toda una línea de estudios para las ciencias sociales fue el de Hobsbawm,<sup>53</sup> con las mentadas críticas de Slatta y Blok. Igualmente, la asunción del tema en Latinoamérica. Se puede definir el

---

Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas* (México, Fondo de Cultura Económica, 1998).

<sup>51</sup> Pablo Salgado, *Evolucionismo y delincuencia: los fundamentos biológicos de la antropología criminal* (General Roca, GEHiso-Facultades de humanidades y de Derecho y Ciencias Sociales (UnCo), 2000), 3.

<sup>52</sup> Enrique López Albújar, *Los Caballeros del Delito* (Perú: Edición Lima, Juan Mejía Baca, 1963), 53.

<sup>53</sup> Hobsbawm, *Rebeldes primitivos*, 1976.

bandidismo social como una protesta rural y arcaica, en la que interviene una serie de pactos locales y de transición entre poderes señoriales y paisanos pobres. A esta visión del pasado se le adiciona la confección de una imagen ligada a las representaciones sociales de grupos hegemónicos y populares, cuya traza ha desembocado en una visión legendaria de los bandidos.

Esta **imagen legendaria** es provista de símbolos de acuerdo a los intereses políticos de los actores que significaron las imágenes. Comprendiendo el concepto a través de los campesinos y su participación como sujetos históricos, ya que estos fueron la etapa inicial de transformación de personajes en legendarios, materializando un conjunto de tradiciones orales en constante mediación y disputa con los grupos hegemónicos. En esta línea, la imagen del bandido social como una forma de resistencia cultural colectiva,<sup>54</sup> es un aporte teórico crucial para el análisis de las prácticas que antecedieron a la fabricación fantástica del imaginario de los proscriptos; proyecto de resistencia derivado de las relaciones sociales que trasgrede las estructuras de represión.<sup>55</sup> A esta visión de la imagen como resistencia, se agrega la incidencia de criminalizar las figuras heroicas por parte de las élites, que validadas por la exposición de los cuerpos y la propaganda negra, intentaron despojar a los forajidos de su valor contestatario, trazando una lucha de significación entre la manutención de la dominación (hegemonía) y el rompimiento de la represión (dominados).

Cuando esta imagen de leyenda está supeditada a un panorama en conflicto; explotación; pauperización; represión e inestabilidad económica, los imaginarios sociales estarán ligados a las luchas por revertir el orden establecido, volcándose a lo heroico de constituir personajes capaces de llevar el código de la insumisión hasta la destrucción de los sistemas de dominación. Este anhelo cumplirá su propósito en la identificación local de los héroes, facilitando el tránsito de las demandas de la justicia restaurativa,

---

<sup>54</sup> Erreguerena, “*Bandidos Sociales*”, 9.

<sup>55</sup> James Scott & Tria Benedict, *Everyday forms of peasant resistance in Southeast Asia* (London, Frank Cass & Co, 1986), 22.

es decir, que los bandidos legendarios son inseparables de su contexto territorial, en el que los grupos poblacionales que en el pasado sirvieron con logística y colaboración en las actividades de los proscritos, en el presente glorifican el deseo de justicia de sus héroes protegidos, en profundo, sus propios intereses de derrocar la injusticia del medio social.

Estas formas de reproducción y transformación que operan sobre el contenido de la imagen legendaria son materializadas en mitos y leyendas como unidades de relato, definidas en la historiografía como **mitologías** (mitos y leyendas). Es decir, el encuentro entre los símbolos y los relatos en una sociedad con sus valores culturales, proyectando sus prácticas con la fantasía y la artesanía de construir la realidad comunitaria. Este plano mitológico será dilucidado con la interpretación del mundo simbólico en Levy Strauss, la funcionalidad del proceso mítico en René Girard y el significado de las imágenes tradicionales en Josep Campbell.

Estas mitologías son vehiculizan en el encuentro de diferentes sujetos y experiencias sociales ligadas a un espacio colectivo que recrea, modifica o alimenta los mitos o las leyendas en la sociedad. Para el historiador Fabio Erreguerena una de las unidades de vehiculización es la tradición oral, pero también la prensa, los radioteatros, las historietas, las comisiones de homenaje y los portavoces rurales.<sup>56</sup> Todas estas expresiones son discursos históricos recogidos en narrativas que construyen las mitologías alrededor de estos bandidos; celebrando al “Robín Hood”, relatos impregnados de la vigencia y actualidad de la cotidianidad de las comunidades y el nacimiento de “nuevas” narrativas.

Los mitos y leyendas son fenómenos que no tienen pretensiones científicas de explicar la verdad, pero son considerados por los sujetos como una explicación verdadera del presente o del pasado, motivo fundamental para entender sus vidas y darse un papel en el mundo. En este sentido, la noción de Cassirer cobra sentido, para quien el hombre no solo es una

---

<sup>56</sup> Erreguerena, “*Bandidos Sociales*”, 10.

animal racional, sino también un animal capaz de elaborar mitologías; un animal simbólico.<sup>57</sup> Esta producción del mito a símbolo, pasa necesariamente por la elaboración de narrativas, en el encuentro con la oralidad y la escritura para asegurar su circulación y trascendencia.

Una ruta privilegiada para comprender la significación mitológica, son las narrativas que configuran la simbología, ya que estos relatos están manifiestos en el panorama cultura de lo popular y lo hegemónico, construcciones figuradas por la oralidad y recogidas en la inventiva de los textos producidos por las comunidades. Estos argumentos de la narratividad son teorizados por Arthur Danton y sus frases narrativas al discurso histórico; William B. Gallie en el seguimiento de la historia con relación al principio estructural de la narración; Luis O. Mink con sus juicios comprensivos de la narración; Hayden White en el relato histórico como artefacto cultural y el problema de la imaginación y Paul Veyne con el relato histórico como narración verídica.<sup>58</sup>

Por ser piezas que conectan el suceso con los grupos populares a través de asociaciones imaginadas y ficcionales, se puede afirmar que son **narrativas históricas** en la medida que proyectan imágenes del pasado y desplazan hasta los personajes bandoleros, dinamizando una postura receptiva de los imaginarios sociales en la escritura histórica. Cuando el camino narrativo está completo en la difusión de las expresiones, se inicia el proceso de vehiculización de los mitos y leyendas, primero los lugares que intimaron con el proscrito cumplirán su deseo de escenificar su héroe, después transitoriamente se replicarán los relatos y se visibilizarán los textos culturales: literatura, retratos, películas y libros. Este proceso para los grupos populares puede interpretarse en una doble secuencia entre memoria e identidad, en lo que Michael de Certeau denomina el “*tiempo de las cosas*”, cuando el presente deja de ser el productor del texto, para transformarse en

---

<sup>57</sup> Cassirer, *Filosofía de las formas*, 1998.

<sup>58</sup> Anderson, Vergara, “*Discusiones contemporáneas en torno al carácter narrativo del discurso*”, *Historia y Grafía*, núm. 24 (2005): 7 – 8.

un producto del pasado situado en el tiempo y a su vez simbolizado en el presente. Entonces, las figuras de los forajidos serán expuestas al tiempo de las cosas como producto del recuerdo y la posteridad de fijar e imitar la trayectoria legendaria de los héroes estableciendo una identidad regional.

Cuando esta identidad regional está supeditada a los oficios de la memoria y el horizonte de revertir el orden de injusticia, los perfiles están hechos con el sentido contestatario del ídolo en resistencia, sin embargo, vuelve a presentarse el devenir con las fabricaciones hegemónicas que retoman las narrativas para adaptar el sentido original a los intereses populares. Esta interminable dualidad de significación y lucha de sentido, lleva a los poderes locales y nacionales a facilitar la circulación de los mitos o leyendas, auspiciando un mercado de símbolos que cualquier personalidad política o social puede convenir en rol de vanguardia social; en este caso la identidad regional y su formación de personajes históricos en símbolos nacionales.

En definitiva, los conceptos de imagen legendaria, narrativa histórica, mitologías y bandido social, son las temáticas que utilizaremos para abordar el fenómeno bandolero en Brasil y Colombia con el estudio de las narrativas de “*Lampião*” y “*Sietecolores*” en la segunda mitad del siglo XX, bajo el contexto de la vieja y nueva república de Brasil y la violencia partidista en Colombia.

A partir de lo anterior, se plantea como hipótesis que la emergencia del bandolerismo como fenómeno universal, impactó profundamente la cultura de los países en América Latina, debido a su aparición en regiones conflictivas e inestables por la precariedad económica y las tensiones políticas. Sumado a estas circunstancias, el fenómeno tendría para el caso latinoamericano un aspecto crucial en su dinámica; posterior a la eliminación de los forajidos en el tránsito de la industrialización en Brasil y la firma del Frente Nacional en Colombia, los bandoleros siguieron allí, sus cuerpos se transformaron en imágenes heroicas, representadas y significadas en la cultura popular de los lugares de su trayectoria “criminal”.



Estas imágenes fueron creadas como una artesanía de la realidad de los grupos populares, encargadas de significar los lazos culturales de la comunidad y visibilizarse ante otras expresiones nacionales. *Lampião* y *Sietecolores*, son bandidos legendarios, que pese a su evidente pasado criminal, en el presente gozan del afecto y la simpatía de la mayoría de la sociedad sertaneja y boyacense. La imagen de ambos corresponde a la batalla por el sentido de la identidad regional y la construcción de canales para la escritura histórica, como un espacio de participación popular donde los paisanos pueden recordar las hazañas de sus héroes o bandidos.

Esta escenificación de los bandoleros en el presente, obedece a la propagación y masificación de las narrativas históricas, relatos de los personajes que han configurado una visión imaginaria que ha sido consigan en símbolos a través de la cultura. Estas narrativas se encuentran en una disputa de sentido y recepción, en el que los paisanos representan al bandolero en imágenes, cuya producción es distinta: *Lampião* como mito y *Sietecolores* como leyenda. El primero es una creación ficcional del personaje, traducida en los intercambios culturales de los sertanejos en su sincretismo religioso, sus vínculos con la vaquería y el romance femenino. El segundo, es una figura de leyenda desde la verosimilitud, utilizada al interior del discurso de la violencia partidista y sus usos en los códigos de identidad, espíritu y sangre. En este sentido, *Lampião* es el mito modernizado por el cine y transportado por la escritura del cordel, *Sietecolores* es una leyenda híbrida de las élites locales y la herencia partidista, ambos mediados por la recepción cultural y los imaginarios sociales.

Pensar una historia del bandolerismo desde sus narrativas, es sumergirnos a diseñar un aparato metodológico capaz de abordar los contrastes y variantes que pueden surgir en esta tarea de mirar el fenómeno de forma diferenciada a los estudios clásicos. En esta dirección, el enfoque que más se ajusta a las dinámicas de revisión y teorización de fuentes es una historia social de la cultura, que prima "la conexión campesina" en el análisis de las narrativas y sus efectos simbólicos y míticos.

En primera medida, se advierte que muy pocas investigaciones del bandolerismo han profundizado en el estudio comparado de los casos, a excepción de los mencionados trabajos de Slatta y Hobsbawm, comparaciones que han construido una mira histórica de acuerdo a las diferencias y semejanzas del fenómeno en sus lugares de emergencia. Otras investigaciones como los citados Gonzalo Sánchez y Donny Meertens y Hugo Chumbita, han intentado acercarse a la dualidad de la observación, enfocados en comparar simultáneamente personajes del bandidaje en su trayectoria social y delictiva, interpretaciones que reconocen la necesidad de una mirada comparada del fenómeno.

Así, podemos afirmar la importancia de interpretar el bandolerismo social desde una perspectiva comparada, visión que permite aludir a los sistemas culturales y sociales que materializan los protagonistas del fenómeno en sociedades diferentes en su organización social y de clase. Pero no solo se trata de hacer énfasis en las divergencias de la anatomía del bandolerismo en las comunidades, es un esfuerzo por evidenciar que se repite y que situaciones relacionadas en trayectoria histórica y cultural guardan similar dirección o son disidentes.

La investigación tiene en la historia comparada su primera instancia metodológica. En esta dirección, la reflexión metodológica de John H Elliott,<sup>59</sup> ayuda a esclarecer algunos factores pertinentes al desarrollo investigativo: distinción cultural entre países, cercanía en las unidades de tiempo y espacio y comprobación de hipótesis. En primera medida, ayuda a detectar la divergencia cultural en las regiones de análisis, haciendo la distinción entre el sertão brasileiro y Boyacá, proporcionando información que identifica como se construye el bandolerismo en cuanto a sus diferencias y semejanzas. Otro punto a destacar es la relación del tiempo en ambos fenómenos, al tratarse de la segunda mitad del siglo XX con las narrativas cinematográficas y literarias.

---

<sup>59</sup> John Elliott, “*La historia comparativa*”, Revista Colegio de Michoacán.

Esta metodología permite plantear y probar hipótesis, constituyéndose en un mecanismo útil para revelar las repercusiones de lo particular y lo general, es decir, interpretar en el estudio histórico que se repite, se opone, se asemeja o se acentúa a través de un análisis en un espacio y tiempo vinculado al objeto de estudio. Desde esta perspectiva se puede posibilitar el entendimiento de las prácticas que se organizan alrededor de los tributos de admiración a los bandidos, materializadas en un conjunto de tradiciones orales y creaciones narrativas.

Para Cornelius Castoriadis, los imaginarios puedan dar cuenta de las instituciones de una sociedad, la constitución de motivos y necesidades de sus miembros en tradiciones y mitos.<sup>60</sup> Esta definición opera en la lectura que proponemos de los bandidos sociales -mitologías y simbologías-, construcciones entendidas por los vínculos de la sociedad con las narrativas. En esta vigencia los imaginarios son definidos por los elementos simbólicos que los constituyen, situación que le otorga sentido a las prácticas sociales y las hace realizables en la cultura de una sociedad.<sup>61</sup>

La aplicación de los imaginarios como enfoque obedece a la estructura planteada por Berger y Luckmann, al identificar la construcción social de la realidad con la tendencia fenomenológica de las personas a considerar los procesos subjetivos como realidades objetivas.<sup>62</sup> Las personas perciben la realidad como independencia de su aprehensión, apareciendo ante ellas objetiva y como algo impuesto. Esto es, que las narrativas vehiculizadas en mitos o leyendas deben atenderse en el establecimiento de lo real, una identidad organizada por la epistemología del recuerdo “contestatario” o por la identidad cultural de una sociedad. Es decir, que no podemos emprender una teorización del bandidismo social en sus procesos significativos, desconociendo la función de los imaginarios en la historiografía cultural,

---

<sup>60</sup> Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad* (Barcelona: Busquets Editores, 1989), 313.

<sup>61</sup> Lidia Girola, “Modernidades Narrativas, mitos e imaginarios”, 62.

<sup>62</sup> Peter Berger & Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires: Amorrurto, 1991).

recalcando los procesos de realidad en la vida cotidiana y su consecución en el conocimiento de los sucesos. Por lo anterior, definimos que nuestra temática hace parte del imaginario social que instaura la elaboración de narrativas y la trayectoria simbólica de los forajidos en línea regional.

Paralelo a la herramienta de los imaginarios sociales, se emplea el análisis hermenéutico para la lectura de los fenómenos históricos en su dimensión narrativa. Para Paul Ricoeur, la hermenéutica es una interpretación que capta el sentido de los textos en los distintos escenarios en que estos surgen.<sup>63</sup> Esta interpretación permite en el pensamiento que se desarrolle un “círculo hermenéutico” dando significado a lo que captan los sentidos, en busca de comprender los procesos de sentido en cualquier texto de naturaleza histórica. Aquí es importante distinguir que por su valor en la representación y sus niveles de reflexión en la escritura histórica, las fuentes propuestas serán analizadas como texto culturales, ya que son relatos fijados en la escritura.<sup>64</sup> Con las llaves hermenéuticas, nuestro círculo analítico comienza con la construcción del panorama histórico del bandidaje en Brasil y Colombia, continuando con la lectura de las narrativas de Lampião y Sietecolores, para finalizar con el análisis de las imágenes creadas en los relatos y su impacto cultural.

Con la lectura de los imaginarios sociales y la hermenéutica, las fuentes serán puestas bajo el lente de los siguientes referentes teóricos, centrándonos en los puntos del artefacto metodológico. Las mitologías, serán conceptualizadas por autores como Levi Strauss, Joseph Campbell, Pierre Girard y Gilbert Duran,<sup>65</sup> introduciéndonos a la complejidad de definir y manifestar las diferencias entre leyenda, mito y símbolo desde los problemas

---

<sup>63</sup> Paul Ricoeur, *La metáfora viva* (Buenos Aires, Editorial Megápolis, 1984).

Morella Arráez, Josefina Calles y Moreno de Tovar, “La hermenéutica: una actividad interpretativa”, *Revista Sapiens*. Volumen 7. N° 2 (2006): 174.

<sup>64</sup> Ricoeur, Paul, *¿Qué es un texto?, Historia y narratividad*: (Barcelona, Editorial Paidós, 1999), 63.

<sup>65</sup> Campbell Joseph, *Los mitos en el tiempo* (Barcelona: España, 2002).

Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2006).

Lévi Strauss, *Mitologías* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002).

del pensamiento y la comunicación de las sociedades. Articulando las experiencias culturales que ampara el nacimiento de las figuras de “Lampião” y “Sietecolores”.

En cuanto al análisis de las narrativas históricas: literatura, cine e imágenes. El aspecto literario estará orientado por la escuela de los narrativistas como Hayden White, Hans Gadamer, Michael de Certeau, Paul Ricoeur, Alfonso Mendiola y Seymour Chatman.<sup>66</sup> Referentes teóricos que abordan la construcción de la realidad desde los discursos históricos; en este caso la narrativa como móvil de la representación de lo real. Nuestro dispositivo intenta en la identificación del género literario de la novela, el cine y el cordel, establecer mediante el estudio de tropos y contenidos del argumento ficcional, analizar un patrón de sentido que construye los personajes desde su humanización y el acercamiento histórico con el fenómeno, resaltando el trasfondo de los realizadores y su expresión de los forajidos.

Las fuentes cinematográficas serán trabajadas en función de estudiar su línea narrativa en la imagen legendaria, propiciando la lectura de la técnica fílmica para complejizar los elementos de fabricación de “Lampião” en la captación y el tratamiento de la imagen que lo derivan en personaje del cangaço. Para este objetivo se implementa la teoría de la construcción de los sujetos narrativos de Linda Seger y el esquema de tiempo – personaje de Syd Field,<sup>67</sup> herramientas hermenéuticas que eluden al sujeto y su materialización en los escenarios y personajes del encuadre fílmico: protagónicos, secundarios y antagonistas. En una segunda línea del aparato

---

<sup>66</sup> De Hayden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica* (Barcelona: Paidós, 1987); *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (México, Fondo de cultura Económica, 1992); *El texto histórico como artefacto literario* (Barcelona, Paidós, 2003); Hans Gadamer, *El problema de la conciencia histórica*, (Lovaina”, 1963); Michael Certeau, *La invención de los cotidiano 2: habitar, cocinar*” (México: Fondo de Cultura Económica, 1999); Ricoeur, *Historia y Narrativa*. (Barcelona, 1999); Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine* (Madrid: Tauros Humanidades, 1990).

<sup>67</sup> Linda, Seger, *Como llegar a ser un guionista excelente* (Madrid: Ediciones Rialp, 2001); *El arte de la adaptación: como convertir hechos y ficciones en películas* (Madrid: Ediciones Rialp, 2007); Syd Field, *El Libro del guio* (Madrid: Editorial Plop, 1995).

lector de los films, se sitúan los teóricos Marc Ferro, Pierre Sorlin, Ángel Luis Huesco, Sergio Alegre y José María Caparros Lera,<sup>68</sup> investigaciones que conceptualizan el cine con la teoría histórica, facilitando puntos de convergencia entre el acontecimiento, la imagen y la reproducción de las mitologías. Estas perspectivas deben estructurarse con la información de los cineastas, corrientes artísticas y productores, intentando mostrar las cadenas de producción de los relatos. Como las películas son imágenes llenas de silencios y espacios en movimiento, los textos de Johan Huizinga, Mark Knapp y Edward Hall,<sup>69</sup> perfilando un artefacto de comprensión del guión como narrativa en el caso de Sietecolores, cuyas películas no fueron realizadas pero sus guiones hacen parte de lo fílmico.

En este caso la línea investigativa de pensar la imagen en teóricos como Santos Zunzunegui, Raúl Dorra y Serge Gruzinski,<sup>70</sup> nos sirve para formular una problematización de la imagen como fuente historiográfica y herramienta de comprobación de nuestra hipótesis. Además, la semiótica de la imagen como punto de vista en John Deely y T.V Civ’jan,<sup>71</sup> descifra los códigos situacionales de los acontecimientos en sus niveles mitológicos y simbólicos. Este estudio de imagen será implementado en las grafías de la literatura de cordel sobre Lampião.

---

<sup>68</sup> Marc Ferro, *Cine e historia* (Barcelona: Colección punto y línea. Ed. Gustavo Gilli, 1985); Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de la mañana*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1985); Ángel Huesco, *El cine y el siglo XIX* (Barcelona: Ariel, 1998); Sergio Alegre, *El cine cambia la historia*, (Barcelona: UPP, 1994); Lera Caparros, *100 películas sobre historia contemporánea* (Madrid: Alianza Editorial, 2004)

<sup>69</sup> Johan Huizinga, “Esencia y significado del juego como fenómeno cultural”, *Homo Ludens. El juego y la cultura* México, Fondo de Cultura Económica (2005): 17 – 45; Edward T Hall, “El espacio habla, en el Lenguaje Silencioso” (México: CNCA/ Alianza Editorial, 1990), 173 -195. Mark L Knapp, *Comunicación no verbal: perspectivas básicas y Comunicación no Verbal: perspectivas de desarrollo, en la comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno* (México: Paidós Comunicación, 2009), 13 – 82.

<sup>70</sup> Serge Gruzinski, “Introducción”, en *La Guerra de las Imágenes. “De Cristóbal Colon a Blade Runner (1492 / 2019)* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 17 – 44; Santos Zunzunegui, “Capítulo III a XI”, en *pensar la imagen, No 2* (Madrid: Cátedra Universidad del País Vasco, 1992), 31 – 33.

<sup>71</sup> John Deely, “Semiótica: ¿método o punto de vista?, los fundamentos de la semiótica” (México: Universidad Iberoamericana, 1996), 53 – 77; Civ’jan, T. V, “Semiótica del comportamiento humano en situaciones dadas (principio y fin de la ceremonia, fórmulas de cortesía”, Lotman, Jurij M y la Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura* (Madrid: Cátedra, 1979), 173 – 187.

Después de distinguir las variantes que asumirá la tesis en su estadio de interpretación de fuentes narrativas, la investigación se organiza del siguiente modo: En primera instancia, se realiza la problematización de las mitologías bandoleras, señalando las definiciones del concepto con sus divergencias en leyenda y la relación con el concepto de símbolo en su dimensión cultural. A continuación se realiza una reconstrucción del panorama histórico del bandidismo en Brasil y Colombia, haciendo énfasis en el perfil biográfico de “Sietecolores” y “Lampião” desde fuentes bibliográficas.

A partir de la discusión historiográfica sobre la imagen legendaria de los personajes, con la descripción del panorama histórico y biográfico, se realiza la identificación de las narrativas y su análisis hermenéutico, interpretando sus características en la escritura histórica, sus valores culturales en el contacto con los relatos y el proceso creativo de los realizadores de las narrativas. Finalmente, con base al análisis de fuentes y el panorama histórico, se realiza una lectura de las imágenes legendarias que simbolizan a Ferreira y González, interpretando el tipo de mitología configurado y sus implicaciones en los imaginarios sociales de sertanejos en Brasil y los pobladores de Boyacá en Colombia.

Esta tesis plantea analizar como fuente primaria las narrativas de los bandoleros “Lampião” y “Sietecolores” en Brasil y Colombia, entendiendo por narrativas las expresiones populares que en la literatura y el cine, han construido una imagen legendaria de los *Sin-Ley*. Se acude al cine y la literatura porque a partir del estado de la cuestión, se ha identificado una popularización de estas expresiones en la escritura, asimismo, dicha propagación ha sido lograda en la segunda mitad del siglo XX, después de la muerte del bandolero en 1938 y el inicio de la carrera delictiva del colombiano en 1960.

Las narrativas literarias y cinematográficas, han sido sobresalientes en la representación y significación de los forajidos históricos; en Brasil, la creación del género del “Nordestern” en 1950, dio reconocimiento al bandolero “Lampião” fuera del nordeste hasta llegar a difundir su imagen a nivel

nacional e internacional. Igualmente, la emergencia de la literatura de cordel, las novelas de aventura y los cuentos infantiles también constituyeron la masificación del Rey del cangaço. En Colombia, las crónicas del escritor, Pedro Claver Téllez sobre Sietecolores y los numerosos relatos acerca de la muerte del bandolero en pleno sur de Bogotá, hasta los intentos cinematográficos de presentar a Efraín González en los cinemas nacionales, procuraron realizar una semblanza del carácter legendario del proscrito conservador. Por eso estas expresiones narrativas constituirán las fuentes a consultar en el proyecto investigativo, textos culturales que poseen importante información de los procesos simbólicos y sus impactos en la cultura popular.

Con respecto a las narrativas que se plantean utilizar, se abarca la segunda mitad del siglo XX por las razones de difusión y masificación de los textos, sin embargo, en el caso del bandolero “Lampião”, se indagan algunos materiales literarios y cinematográficos entre 1930 y 1950, que contribuyen a una visión panorámica de la continuación de las formas narrativas en el periodo de estudio. Es decir, que estas fuentes distantes del periodo a investigar, deben ser descritas y analizadas con el fin de realizar una perspectiva sistemática y analítica del fenómeno. Son importantes ya que destacan la personificación del bandolero en su medio cultural, subrayando su imago en la sociedad sertaneja.

Las narrativas a analizarse en el caso de Brasil son los cordeles: “A chegada de Lampiao no Purgatório”, de Luiz Gonzaga de Lima, “A volta de Lampião ao inferno”, de Manoel D’Almeida Filho, “Lampião. O Guerreiro do Sertão”, de Zé Antonio, y el “Xilocordel. Travessias de Lampião”, de Joao Pedro do Juazeiro. Narrativas que gracias a una rigurosa investigación y recopilación, se consideran primordiales en la elaboración del mito lampionico como imagen legendaria y expresan las características culturales del imaginario sertenejo. En relación al cine de Virgulino, las obras a estudiar son: “O Cangaceiro” (1953) de Lima Barreto, “Deus o Diabo na Terra do sol” de Glauber Rocha (1964) y “O baile perfumado” (1996) de Paulo Caldas y



Lírio Ferreira, celuloides que representan las diferentes visiones del cangaceiro a través de la modernización fílmica en Brasil y su recepción cultural en el sertão.

Para el análisis en Colombia, las obras narrativas seleccionadas son: las crónicas “El mito de “Sietecolores”. Seis relatos en torno al bandolero Efraín González” (2011), “Crónicas de la vida Bandolera (1987), en su apartados: El mito de “Sietecolores”, la batalla de las avispas, el hermano Juanito y la última tarde. Igualmente, la novela “Efraín González. La dramática vida de un asesino asesinado” (1993). El guión cinematográfico de Jairo Aníbal Niño “Sietecolores” y la novela de Tito Alba, “Vida, confesión y muerte de Efraín González, un retrato de amor, violencia y desesperanza”. Fuentes precisas para identificar los móviles de verosimilitud que han construido la imagen legendaria del bandolero como leyenda, con los referentes sociales de un canon artísticos de la violencia y sus ecos en la cultura política colombiana. Estas fuentes son significativas para entender el proceso de construcción del personaje a escala narrativa desde los imaginarios populares de escritores y el público lector.

Del modelo clásico, se retoman la visita hemerográfico de los diarios *El Tiempo* (Bogotá), *El Espectador* (Bogotá), *Nuevo Siglo en Colombia* (Bogotá) y en Brasil, *Jornal a Tarde Bahia* (Salvador) y *Jornal Correio de Aracaju* (Aracaju), con el objetivo de construir el perfil biográfico de los personajes de estudio.

## **I Capítulo. Las Mitologías bandoleras: mitos y leyendas en América Latina.**

### **Camino introductorio**

Nuestro propósito en este capítulo es tratar de explicar los procedimientos que configuran las mitologías del bandolerismo en imágenes legendarias, conducidas a índices culturales en la construcción de narrativas, instancia de activación de las imágenes que ofrecen una función simbólica en las relaciones sociales. El objetivo es explicar qué configuran las mitologías del fenómeno, haciendo énfasis en los significados que se desprenden del concepto: héroe, mito y leyenda, enfocados, en la vehiculización narrativa en su valor de representación histórica ficcional y de realidad. Esta interpretación se vale de la problematización del bandidaje social y su intercepción con las grafías de los bandoleros en las sociedades en que han aparecido los relatos.

La idea fuerza es la funcionalidad de las mitologías bandoleras en la programación de estructuras culturales de largo alcance, que con la heroización del guerrero en el pasado, intercambian un horizonte de intriga, capaz de contener unidades narrativas en el presente. Esto subraya que personajes como Lampião y Sietecolores, son casos dentro del bandidismo latinoamericano que tiene una funcionalidad cultural, empresas simbólicas que representan las necesidades sociales y políticas de un grupo para comunicarse y contar su historia particular. Estas proyecciones, escenifican el poder para los grupos populares, andamiaje crítico en diferentes aristas de la vida comunitaria: sistemas de administración de justicia, secularización en las instituciones públicas y las velocidades de expresión cultural en la esfera privada. Todos elementos de anclaje para comprender la formación del ethos mitológico bandolero en Brasil y Colombia, puesto en las narraciones de los contextos en disputa y la represión social.

### **I.I Antecedentes de la mitología bandolera**

Del cuerpo del forajido conservador Sietecolores, no se supo nada, desapareció en 1965 en Yopal y con ello se afianzaría la política de pacificación del Frente Nacional. Este se convertiría en un caso reconocido en el ocaso del fenómeno colombiano, no solo por su abatimiento en el sur de Bogotá sino que contrario al sometimiento militar que incluía la exposición de los cuerpos en recintos de asistencia masiva como colegios, plazas y batallones, como ocurriría con otros bandidos como Sangrenegra, Tarzán y Desquite, Sietecolores nunca fue expuesto en público y su cuerpo fue sepultado en secreto en el departamento de Casanare. De otra parte, el bandolero nordestino Lampião, sería asesinado en 1938, su cuerpo fue decapitado y expuesto a los ojos de la comunidad, siendo mostrado en las escalinatas de una Iglesia, siguiendo un macabro recorrido por otros escenarios hasta terminar expuesto en el Museo Antropológico de Salvador Bahía. La desaparición de ambos forajidos en diferentes contextos iniciaría un proceso de significación en las zonas de su aparición, pese a que Lampião es distinguido como un bandido vengador y Sietecolores un bandido político, ambos lejanos al modelo del bandido social, su recuerdo en muchas zonas está ligado a lo heroico en la efervescencia de textos que la comunidad ha validado como auténticas imágenes de los proscriptos.

Ambos personajes constituye una huella para la definición de la estructura imaginativa y simbólica que acompaña la dualidad de los claroscuros bandidos en sus pasajes de ilegalidad, suministrando fuentes para profundizar el debate hobsbawniano en el modelo de bandido social. El argumento que pretendemos posicionar es que a pesar de la tensión entre la criminalidad y la “vida secreta” de estos Robin Hood, el bandido posee una trayectoria cultural que lo convierte en una figura capaz de alimentar símbolos de identidad regional, materializados en la inventiva de la cultura popular, creados por la colectivización vital de las sociedades y sus protagonistas. En síntesis, es la apuesta analítica por una historia cultural de los proscriptos latinoamericanos, en clave con la ambivalencia de su

recorrido histórico y los imaginarios que transfiguran su papel en la fabricación de complejos sistemas de representación cultural como la creación de mitos escatológicos heroicos y leyendas políticas.<sup>72</sup>

Por eso la historia de Lampião y sietecolores es relevante para nuestro objetivo, implica una visión del bandidaje rural en Brasil y Colombia en los procesos de socialización que advirtieron la presencia y significancia de estas figuras. Esto es, que mayoritariamente como lo demostraremos en este capítulo, los bandidos propiciaron una explicación y un valor nobiliario a los conflictos sociales de su medio, contruidos por la mediación del “intercambio” cotidiano de imágenes de los paisanos que en –presenciaron o no – de las acciones de los actores del fenómeno, se lanzaron a proyectar las necesidades y deseos de una comunidad en la figura individuos a todas luces marginales y perseguidos.

Se crea un molde de respuesta sobre la base de este “intercambio” como economía de realidad, declaración de una función relativa al papel de significado que traza la labor del forajido como agente simbólico, podría tratarse del triunfo ante la adversidad, la afirmación de valores culturales, la insumisión, el punto de quiebre de un antes y un después para una comunidad, la alquimia de la riqueza, las epifanías del amor, la esperanza de un futuro mejor, entre otras funciones. Tal como lo señala Michael de Certeau en la manufactura de los héroes populares, más que remitirnos a un hombre propio, en su alusiva personificación de unidad biográfica, lo significativo es el resultado de la “artesanía” imaginada, la asignación de una función y del tipo que representa para los paisanos.<sup>73</sup> Lo cardinal es que la dotación con que sea llevado a molde estos protagonistas, se cumpla a cabalidad, su claroscuro biográfico es una antipatía para aquellos que los rememoran, sus dones son más relevantes que los pecados indilgados por sus biógrafos o desmitificadores.

---

<sup>72</sup> Amador Julio Bech, *Las raíces mitológicas del imaginario político, Mitos escatológicos y heroicos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004).

<sup>73</sup> Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993, p. 263.

Estas funciones no son gratuitas, son relatos históricos de los grupos populares, genealógicos e interminables por la reproducción de la referencia de sentido y las interminables problemáticas de autoridad sufridas por los realizadores, usualmente ligadas al monopolio de la fuerza de los estados y su control coercitivo. Bajo estos casos el bandolero aparecerá imponiendo la temporalidad y espacialidad de sus evocadores, agudizado en la actualidad por la industria cultural y el fenómeno de masas palpable en la televisión, la música y el cine. Basta cualquier atropello hegemónico o drama domestico para la irrupción en escena del sanador, el pacificador, el indomable, el operador de la justicia restaurativa.

Un ejemplo interesante es la rememoración de Lampião y Sietecolores en testimonios y grafías populares:

Lampião en la literatura de Cordel:

*“Cada pessoa, no mundo,  
Tem de cumprir seu destino:  
Um é rico e sossegado,  
Outro pobre e peregrino  
Erra outro, passo a passo,  
Igual o rei do cangaço,  
O capitão Virgulino”<sup>74</sup>*

Sietecolores en testimonio:

*“Para mi Efraín González, a decir la verdad, el hombre muy asesino pero era mucho macho, todo lo que planeaba le salía al pie de la letra, era muy inteligente, tanta persecución que le hizo el ejército, lo atacaban por aquí por allá, pero en todas partes le salía General al ejército”<sup>75</sup>*

Para arribar a esta materialización de la función de los bandidos desde la fantasía de sus paisanos, se atraviesa por un proceso dinámico que inicia la elaboración de la grafía narrativa que los crea y los trasmite, relatos en una etapa preliminar oral y concebida para el sustento tangencial de protagonistas y antagonistas de lo histórico. La confección narrativa

---

<sup>74</sup> Antonio dos Santos Teodoro, *Lampião o rei do cangaço* (Sao Paulo: Editora Luzeiro, 2010), 3.

<sup>75</sup> Álvaro Laiton Cortés, *Saboya. Campesinos, violencia y educación,* “Los tiempos de Efraín González”, (Bogotá, Alcaldía Municipal de Saboya, 2008), 134.

garantiza lo perdurable del bandido, diseñando un espacio móvil para su sincretismo en las comunidades; carne de un cuerpo híbrido que comienza a existir en la tarea simbólica. La etapa inicial de lo narrativo, proporciona un dispositivo de vehiculización que moviliza los relatos por el camino social, segundo trayecto del proceso que consolida los relatos de veracidad y articula la emotividad de las expresiones metamorfoseadas. Con la vehiculización surge la formación de la mitología, potenciada por las formas simbólicas que lo secundan en ciertos aspectos de su vida biográfica: acción, generosidad o arrojo. Sobre este aspecto mitológico nos detendremos para trazar nuestro punto focal de análisis del fenómeno, concepto que contiene numerosas variantes de interpretación cultural e histórica que nos proponemos abordar.

### **I.II Hacia una definición del mito bandolero**

Las referencias al concepto “mítico” ofrecido por la historiografía, deambula en las manifestaciones de acontecimientos y personajes que en su horizonte han representado rupturas y discontinuidades en la plenitud de fenómenos llevados a calendario. De este enunciado los mitos “mayores”, han explicado la formación histórica del mundo: conflictos, disputas, pactos, asociaciones, redes, entre otras. Lo mítico en la historia es una fuerza de relevo para explicar la abolladura del pasado, una semblanza en el presente para realizar la intriga del suceso a explicarse, particularmente recreado por las clases hegemónicas y adaptadas a los discursos populares.

Las continuas referencias al “mito” están apegadas al sistema griego de las “sustancias” originarias que hablan de los oficios del hombre en la tierra, actividades de transición histórica del pensamiento como hilo conductor de sucesos ficcionales que encarnan lo real en la fabulación de lo onírico.<sup>76</sup> Los dioses homéricos son la representación etimológica en la historia, cuerpos metaforizados para ejemplificar antropomórficamente las discontinuidades de

---

<sup>76</sup> Raoul Grrardet, *Mitos y mitologías políticas* (Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1996), 14 – 16.

los hombres con la naturaleza, contrastes explicativos de los espíritus en confrontación. Esta mirada antigua de los mitos es la ilustración clásica de las situaciones históricas en la formación de costumbres, prácticas e instituciones, utilidad de inmanencia para la comprensión de los procesos de pensamiento en las estructuras sociales a través del tiempo.

En la introspección del mito en la historiografía, ha predominado la saga antropomórfica del héroe, metáforas polivalentes para la enunciación del hecho, ficciones aceptadas para prefigurar un logos de la realidad significativa, distante de un realismo complejo de comprobación documental. Este *mythos* abarca la historia, lo que no puede existir en la “realidad”, pero ejemplifica los sucesos en lo idílico y fantástico, la descripción poética en la escritura de la historia. Bajo el empleo predominantemente ficcional, el mito, ha operado en un sentido etimológico, hasta que las imágenes y representaciones del conocimiento primitivo de los *mythos*, intrigaron la disciplina antropológica a razón de los procesos hiladores de cultura, instancia amplia de socialización de estas “ficciones” en ritos y ceremonias.

La estructura del mito en lo arcaico y sus valores culturales, ocuparon el interés de antropólogos como Levi Strauss, Mircea Eliade, J. Campbell, Gilbert Durand, René Guénon y Amanda K. Coonaraswamy, preocupados por documentar los métodos de socialización en grupos tradicionales, investigaron las figuras de adoración del pasado en el presente, descubriendo en imágenes y símbolos medios de comunicación discursivos de experiencias sociales e individuales. Estos trabajos descriptivos en su mayoría, evidenciaron el mito como un lenguaje simbólico de lo sagrado, una estructura de lo real encarnada en héroes, cuya necesidad es otorgar respuestas a las incertidumbres de la humanidad en las prácticas cotidianas.<sup>77</sup>

Para Mircea Eliade el mito corresponde a un tiempo de lo sagrado, una construcción de paradigmas del acto humano en la significación de lo

---

<sup>77</sup> Fernando Schwarz, *Mitos, ritos, símbolos. Antropología de lo sagrado* (Buenos Aires, Editorial Biblos, Colección Daimon, 2008), 85.

sobrenatural, revelado por los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas: alimentación, trabajo, arte, educación, entre otras.<sup>78</sup> Es la narración sagrada de los sucesos que tuvieron lugar en un tiempo “primordial”, en el tiempo sorprendente de los comienzos, registrados en la creación narrativa de los inicios originarios de un ser u objeto. Los protagonistas de estas historias son seres sobrenaturales, revelados por su actividad sagrada, mágica o sobrenatural. Aunque los mitos relatan el origen del mundo, no lo hacen en exclusiva, también narran los sucesos primordiales del hombre en el ahora; mortal, proclive, sexualmente diferenciado, organizado, forzado a trabajar para vivir. El mito le enseña los detalles primordiales que lo han convertido en lo que es; todo aquello relacionado con su existencia y su modo legítimo de existir en el cosmos.<sup>79</sup>

Comparable al abordaje de Eliade, Gilbert Durand, se preocupa definir el mito en su zona de trasmisión, recuerdo y reproducción, detectando en la simbolización el objeto motor de las imágenes de pensamiento del *mythos* narrativo, códigos materializados en objetos de la cultura que avivan los relatos en su condición humana. Durand introduce el símbolo en la esfera de la estructura mítica, afirmando que la imaginación simbólica cumple un papel de apertura significativa, representando lo desconocido por intermedio de figuras valorativas en lo inverosímil y lo fantástico. Este elemento simbólico es inseparable del concepto mitológico en las ciencias humanas y sociales, condensación expresiva definida en lo particular, lo material (el simbolizante), poniendo de manifiesto la identificación de la diversidad en lo general (simbolizante). Una idea enigmática y esclarecedora, elegida por la pertinencia de simbolizar los códigos unánimes comunitarios.

El artefacto simbólico es complejizado por el estudioso del esoterismo, René Guénon, inquieto por demostrar las trazas representativas del símbolo en la cultura occidental, entre la Iglesia y el Estado moderno, analizando la vigencia de los signos eclesiásticos en contrapartida a la visión metafísica de

---

<sup>78</sup> Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, (Madrid, Taurus), 14 – 18.

<sup>79</sup> Eliade, *imágenes*, 23 – 25.



la sociedad; pluralidad de significados en los usos simbólicos.<sup>80</sup> Para el francés la adjudicación por la autoridad espiritual y el poder temporal, ha impregnado la lucha por la trascendencia terrenal que garantiza lo unánime del poder del Estado, pero separable de la realización espiritual del hombre en su capacidad conmemorativa de crítica al poder. En su análisis a la cruz como texto cultural de occidente,<sup>81</sup> Guénon explora las proyecciones del Cristo crucificado, texto funcional (la cruz) en todas las culturas y referencias históricas, contingente del horizonte metafísico que articula el hemisferio oriental en prácticas y remembranzas de la cruz polisémica; cruces que simbolizan el espacio espiritual de los hombres.

Estas concepciones del mito y su intrínseco periplo simbólico en Guénon, Durand y Eliade, se encuentran influidas por los estudios clásicos del mito y el símbolo de Joseph Campbell, Georges Dumézil y Claude Lévy Strauss. Investigadores que han dedicado un buen número de títulos al análisis de las mitologías y las simbologías emergentes en las sociedades arcaicas y círculos religiosos, cuya orientación ha sido precisar la función de estos aparatos imaginados en ritos alentados por la naturaleza humana.

Los acercamientos de Campbell influidos por el psicoanálisis freudiano,<sup>82</sup> han derivado en un grueso estado del arte del mundo mítico, comenzando con el antiquísimo neolítico hasta las leyendas caballerescas en la edad medieval, esfuerzos por documentar en imágenes una sociedad que busca reconciliarse con el pasado en el intento por resolver los misterios insondables de la vida, que apertrechados en la realidad, diseñan los aparatos para la escritura del drama cotidiano. El mito de Joseph bajo el lente del psicoanálisis, son aquellos códigos de identidad comunitaria, unificadores de las creencias de un grupo, permitiendo la integración social, fundamentada y legitimada en las estructuras sociales y políticas.<sup>83</sup> Para

---

<sup>80</sup> René Guénon, *Autoridad espiritual y poder temporal* (Barcelona: Editorial Paidós, 2001).

<sup>81</sup> Rene Guénon, *El simbolismo de la cruz* (Palma de Mallorca: Sophia Perennis, 2003).

<sup>82</sup> Joseph Campbell, *Los mitos en el tiempo* (Buenos Aires: Emecé Editores, 2000).

<sup>83</sup> Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997).

Campbell en el diado mito-símbolo, el héroe en su corporalidad de guerrero, santo, redentor y amante, alimenta el giro espiritual del hombre con las fuerzas sobrenaturales, de algún modo los mitos con sus relatos de simbolización, alejan al hombre de la ley y lo desnudan para el universo. En esta dirección, las ceremonias tribales del nacimiento, la iniciación, el matrimonio, el entierro, entre otras, sirven para trasladar la crisis y hechos de la vida del individuo a formas clásicas e impersonales. Teniendo por objeto mostrar al hombre como si mismo, como el guerrero, el jefe y el sacerdote, que en el encuentro con otros cuerpos crea la unidad social del individuo.<sup>84</sup>

Los importantes aportes de Campbell con el giro psicoanalítico del mito, complementa la mirada notable del historiador francés Georges Dumézil, pionero en la investigación de las estructuras narrativas de los mitos indoeuropeos que comparados con la sociedad de castas de la India y la fundación de la antigua Roma, demostró una secuencia en las funciones sociales del mito: función de administración de lo sagrado, del poder y del derecho; de la fuerza física; de la abundancia y la fecundidad.<sup>85</sup> En Dumézil existe una ideología de las expresiones teológicas y míticas, realizaciones del antiguo régimen, que caracterizan las tareas cotidianas de los bienes sociales, relativos al alimento, la fecundidad, la sexualidad, el trabajo y la muerte. El francés encuentra en la función del guerrero un punto sincrónico en su método comparativo, revela que la epopeya del héroe es continua a la cultura de lo nacional, pues los héroes son alegorías narrativas perdurables en el tiempo, códigos de significancia de lo ideológico con los que se puede afirmar que se encuentra el sustento de las ideologías y los *mythos* modernos como el de la “revolución”.

El aporte más destacado es el del antropólogo Claude Lévy Strauss, quien propone todo un método para el estudio de los mitos en las comunidades arcaicas, teniendo en cuenta el modelo del *mito análisis* para explicar las variabilidades culturales de estas formas míticas, a raíz de tres componentes:

---

<sup>84</sup> Campbell, *El héroe de las mil caras*, 336-340.

<sup>85</sup> Georges Dumézil, *Mito y epopeya* (Barcelona: Seix Barral, S.A, 1977).

la armadura, el código y el mensaje. La obra compleja del francés es una revisión extensa de las comunidades primitivas en África, Asia y América, alejándose de la definición socializante del mito como manera de construcción histórica, al contrario, apuesta por la comprensión del concepto en su naturaleza individual en su producción y transmisión social. Para Strauss el mito no posee autor, pertenece al grupo social que lo relata, no se sujeta a ninguna transcripción y su esencia es la transformación.<sup>86</sup> Con esta afirmación el antropólogo, estructura al individuo en sus imágenes creadoras, esclareciendo la posibilidad de la dominación natural en el mito, infructuoso cuando trata de dar explicaciones a las contradicciones de lo real. Es por ello que deben elaborarse mitos como problemas imponga lo real en su devenir, en sus acontecimientos, lo que remonta a la explicación de la historia y su procedencia mítica.

El clásico libro de Strauss, “Lo crudo y lo cocido”,<sup>87</sup> es un ejemplo de las cotidianas invenciones que deben retroalimentar los mitos para cubrir las necesidades humanas de lo real, múltiples signos del mito-ocurrencia que bajo una estructura cultural desplazan el interés de los hombres por la edificación del centro duro del mito, varias mitologías que definen el mejor código para dar una significación común a elaboraciones inconscientes debidas a mentalidades, sociedades y culturas elegidas entre las separadas por distancias mayores.<sup>88</sup> En este texto el francés deja abierta la posibilidad de un aparato metodológico que interprete las mitologías (mitos dentro de las mitologías), no en la pretensión de mostrar como los hombres piensan en los mitos, sino como los mitos se piensan en los hombres sin advertirlo, argumento que valida su enfoque de *mito análisis*.

Con la postura de Lévy Strauss queda clara la preferencia de estudiar el mito en las sociedades primitivas y comunidades religiosas, subrayando la importancia del contenido ritual de las prácticas que vinculan el antiguo

---

<sup>86</sup> Lévy Strauss, *Mito y significado* (Madrid: Alianza Editorial, 1978), 9.

<sup>87</sup> Lévy Strauss, *Mitologías, Lo crudo y lo cocido* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964).

<sup>88</sup> Strauss, *Mitologías*, 21.

régimen con los símbolos y signos de los códigos de ritualización. Queda claro en estas lecturas de los *mythos* que el arquetipo del héroe es conductible de los dioses cotidianos de los hombres, en que la estructura mítica en la figura del guerrero ha mantenido su posición virtuosa en los oficios por superar lo real. Asimismo el carácter aglutinador del mito es representativo del concepto, una fuerza mayor que socializa la funcionalidad del símbolo escogido para proyectar la significancia, esta atribución sirve como esquema de unidad que abarca la organización de la experiencia social e individual.

Después de remitirnos a numerosos acercamientos desde diferentes perfiles investigativos, podemos afirmar que el mito es un espacio de saber político, un medio de difusión narrativo que dinamiza las relaciones culturales entre los grupos socialmente establecidos u organizados. Esta unidad narrativa relata el campo rememorado del encuentro con el pasado, actuando en la reconquista de una identidad en riesgo o que debe ser fortalecida, reconstruyendo la realidad social. Pero tal como lo enuncia Strauss este fenómeno antropomórfico no solo es colectivo, es individual en la medida que ejecuta un sistema de rituales ocultos, difíciles de poner en escena por la espiritualidad singular que evita la expresión pública de la reunión. Para Durand existe un lenguaje “lógico” perteneciente a la vida del mito en la sustancia religiosa, común en lo primitivo por la epifanía ante el misterio, un atributo para contactar la muerte en la humanización del hombre, ejemplificada en los ritos funerarios en la integración con la muerte. En suma, la artesanía del mito es una pieza imaginada narrativa para desentrañar la linealidad y las rupturas mundanas, es una pieza *sui generis* de ideología que en lo natural produce un lenguaje de encuentro comunal con una región.

Al atender el mito en su referencia narrativa, queda por problematizar el móvil de vehiculización de los mitos en el presente; su mutabilidad funcional en el pasado arcaico y religioso, así como las demandas de significación del horizonte presente. Esta cuestión nos lleva fundamentalmente a resolver la pregunta controvertida por Levy Strauss y Georges Dumézil: ¿Dónde termina

el mito y comienza la historia? Para el investigador Julio Amador Bech,<sup>89</sup> el mito creó sus propósitos de vinculación con el régimen antiguo, idea asociada a los sistemas sociales y políticos que han sustentado los discursos míticos y los rituales celebrados que buscan procesos de simbolización-mitológicos. Bech es enfático en señalar que las mitologías siguen siendo parte activa del presente, pues los regímenes políticos están sustentados en configuraciones míticas de personajes que a su modo continúan empleando el lenguaje metafórico para aglutinar comunidades, en especificó “masas”. El investigador ha descubierto que en la colectivización política el mito se ha vuelto cíclico e irrompible, subordina la existencia ética y moral de las comunidades y las conecta con la experiencia del héroe, personaje relatado por su derecho a fundar el mundo creador de los dioses; emblema de superioridad moral.

Esta nueva ruta del mito es un prototipo de las funciones del pasado, una narración que sanciona los hechos sociales en el fundamento de las instituciones comunitarias, reglas que rigen las relaciones jerárquicas de los estados y la actividad de los gobernantes. En otras palabras el mito es un sustento del orden político,<sup>90</sup> clasificado por la escatología cuando da sentido a la existencia del “último” hombre o la teogonía en el proceso de convertir los antepasados en mitos y, la más recurrente la del guerrero heroico, el espíritu superior que conduce un país con la sustancia moral. Este panorama es la presencia eventual del mito en el presente, un ciclo caracterizado por los procesos de identidad colectiva e individual, supeditados a lo social y lo político.

La sustancia moderna de los mitos en su condición de apego a los paradigmas políticos, puede analizarse en el efecto histórico y de recepción cultural,<sup>91</sup> proceso dinámico que involucra los visitantes de los mitos

---

<sup>89</sup> Bech, *Las raíces mitológicas del imaginario político*, 7-11.

<sup>90</sup> Bech, *Las raíces mitológicas del imaginario político*, 39.

<sup>91</sup> Maria Moog Grünwald, “investigación de las influencias y la recepción”, en: Dietrich, Rall, (comp), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001): 254.

modernos en su interpretación de textualidad semiótica, en el que los textos sociales son entendidos como productos de formaciones discursivas en periodos particulares, mediados por códigos lingüísticos. La emisión de estos *mythos* contiene un fuerte contenido de escritura, renovando el objeto del autor por las ficciones arquetípicas en la reelaboración de acontecimientos, cardinalmente textos que procesan lo narrativo para metamorfosear la realidad. A estos textos míticos del presente, se ha añadido una condensación del tiempo, en la operación historiográfica de explicar el pasado con las herramientas simbólicas que ratifican lo subjetivo (historia vivida) frente al tiempo intermedio de las instituciones, *story's* de una secuencia epistemológica de los sucesos vividos o contados.

Precisamente el fenómeno que ha volcado una serie de efectos históricos de recepción cultural en el entorno mítico es el bandolerismo. Que con sus protagonistas, ha prevalecido en lo que Bech denomina el orden político de los mitos en el presente, una continuación de códigos narrativos adaptados a la vida cotidiana que funcionan en escenarios transitorios, “ocasiones” de reencuentro para la disposición narrativa y los simbolismos de etiqueta social metaforizados.<sup>92</sup> Esta percepción del *mythos-bandolero* es complejizado por la irrupción del factor de identidad, pieza articuladora del héroe que se mantiene como la referencia obligatoria del discurso mitológico en la modernidad. Esta expresión de identidad es la socialización del bandido martirizado, que toma diferentes rutas según las necesidades de sus constructores, puede tratarse de un santo, un guerreo, un salvador, un sanador, entre otras. Aquel que se le rinde tributo sin importar la “desmitificación” biográfica, pues como lo veremos en el caso de Lampião y Sietecolores, los hacedores del mito han creado su propia economía de la realidad que no depende de la realidad policial, estos agentan en sus creencias su particular visión de temporalidad y espacialidad, es decir, sus propias versiones del horizonte histórico.

---

<sup>92</sup> De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 95.

Un ejemplo de bandolero mítico es el Centauro del Norte, Francisco Villa, Pancho Villa, perteneciente a la trascendente tradición mexicana de convertir bandoleros en santos que han sido idealizados por las clases populares y aquellos que han entregado su fidelidad al líder revolucionario. Villa es la ejemplificación del mito bandolero, la inventiva popular lo ha convertido en santo, rescatando el rol de su trashumancia delictiva y su papel en la Revolución Mexicana. El Centauro es símbolo del bandido generoso y noble, los paisanos del norte lo han llevado a los altares, su reconocimiento como milagroso deriva de la tradición oral, lo cantos y los corridos. Villa es mito por la circulación de sus narrativas y textos culturales, que le han consagrado un espacio de reconocimiento como taumaturgo y héroe caudillo de la División Norte, comparte el altar de los grandes mártires de la patria después de derrotar el régimen de Victoriano Huerta.<sup>93</sup>

### **I.III Las leyendas como mitologías bandoleras**

A la complejización del mito en su estructura narrativa en la apuesta por remitirnos a una definición del mito bandolero, establecido por la función social de los héroes, es indispensable establecer la diferencia en la manufactura entre las figuras míticas y legendarias, contraste que consideramos importante dilucidar, precisando una serie de diferencias en la clasificación de los objetos de estudio que pretendemos abordar. Señalar estas divergencias implica reconocer que estableceremos dos puntos de llegada diversos, en la fabricación de bandidos legendarios “míticos o de leyenda”, producto de la movilización de símbolos en su trayectoria narrativa.

La leyenda es usualmente un concepto figurativo de la acción de un personaje, confundida en la analogía de las formas míticas que no hacen mayor hincapié en la construcción de los personajes, bajo esta dimensión, los héroes legendarios están vinculados a la expresión literaria de las sagas épicas de caballería del Medievo y asumidas por los relatos de tradición oral

---

<sup>93</sup> Kristí Gudrún Jónsdóttir, *Bandolero santificados: a Jesús Malverde y Pancho Villa* (México: El Colegio de Michoacán, El colegio de la Frontera Norte y El Colegio de San Luis, 2014), 57 – 89.

costumbristas, brindando baterías para la formación de cuentos fantásticos y formas noveladas.

Para el investigador Gabriel Medrano de Luna,<sup>94</sup> la leyenda conlleva a una mirada en diferido del valor heroico de los personajes históricos, relatos ajenos a la evocación de identidad y socialización comunitaria de los símbolos míticos. La leyenda posee sus propias narraciones a través del tiempo, distinguidas por su carácter específico y de credibilidad en sus transmisores, pues los lugares y temporalidades son puntuales, dan paso a los personajes ficcionales pero gozan de la concreción y la verosimilitud; seres excepcionales que existieron con el rotulo mágico de hombres lobos, fantasmas, caballeros sobrenaturales, bestias, entre otros. Los receptores de estos relatos “fantásticos”, coinciden con que se trata de relatos transmitidos desde el pasado por tradición oral y contienen en su mayoría hechos reales.<sup>95</sup> Las leyendas se dividen en sagradas y profanas. Las primeras tienen en común las hagiografías o historias de los santos durante el Medioevo, las segundas, son las narraciones de los personajes de una nación que por la excepcionalidad de sus vidas o de sus actos, provoca el surgimiento de una leyenda.<sup>96</sup>

Medrano, diferencia la leyenda de la historia formal, en su énfasis y propósito, mencionando que posee un camino de verosimilitud que rememora aspectos cotidianos y explicaciones de carácter geográfico – leyendas locales–. Las leyendas son denominadoras, cuya temática se concentra en la lucha contra el bien y el mal, dirigida al aspecto informativo de los hechos históricos, denominador de los espacios y personajes que habitan una zona particular y sus medios de relación. Las leyendas continúan vivas en los lugares comunitarios, por ejemplo, las leyendas urbanas son

---

<sup>94</sup> Gabriel Medrano de Luna, *Juan Chávez, una leyenda viva de Aguascalientes* (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguas Calientes, 2004)

<sup>95</sup> Medrano, *Juan Chávez*, 19.

<sup>96</sup> Fátima Gutiérrez, “*epifanías del imaginario: la leyenda*”, Étienne Jean-Pierre, editor, *La Leyenda. Antropología, historia y literatura*, actas del coloquio celebrado en la Casa de Velásquez –La Légende. Anthropologie, histoire, littérature: Actes du colloque tenu à la Casa Velásquez, (1989) 25.



relatos ambientados en un escenario urbano, aunque retoman el carácter legendario, su contexto es contemporáneo y las historias reflejan preocupaciones sobre la vida, la intimidad, la muerte, la decadencia y el deseo.

Uno de los aspectos más sobresalientes de las leyendas, mencionado por Medrano y Fátima Gutiérrez, es cuando las sociedades en plena conquista son doblegadas por otras, su sistema de creencias se mezclan y relatos socializados como la leyenda son cambiados, sustituidos por las gestas de los dominadores que a la fuerza transmiten sus héroes y les adicionan los factores que van equiparando de sus dominados. Esto puede referirse a las transformaciones de las narraciones religiosas y filosóficas que sobreviven bajo la forma de cuentos y fantasías, asimismo, los héroes y heroínas pueden cambiar su papel de leyendas a héroes de corte mitológico.<sup>97</sup>

En síntesis, la leyenda es un relato concreto del hecho histórico en lo terrenal, identificable por sus valores de concreción en tiempo y espacio, contario al mito que es atemporal, ficcional y ahistórico, interviniendo procesos complejos de representación y de imaginarios sociales.<sup>98</sup> Ambos se asemejan a que son narraciones emparentadas en la figura del héroe que antecede las formas de socialización de ambos móviles culturales, pero se diferencia en que la leyenda revestida en un cuento de hadas, alcanza un triunfo de acción y realidad, mientras el héroe del mito puede explicar una cultura.<sup>99</sup> La leyenda llega al público en el facsímil de la crónica y los códigos del suceso de acción inseparable del héroe, en cambio, el mito arriba con la profundidad de símbolos y discursos ocultos, repletos de significados y lazos de identidad comunitaria.

Pese a las diferencias, la leyenda no puede ser abordada ligeramente, debe tratarse como una productora de sentido, que con sus relatos socializa discursos de participación externos e internos, con poderosos códigos de

---

<sup>97</sup> Medrano Juan Chávez, 20.

<sup>98</sup> Gutiérrez, Fátima, “epifanías del imaginario: la leyenda”, 25.

<sup>99</sup> Campbell, *Héroe de las mil caras*, 42 – 282

comunicación que puede transformarse en una fase mitológica como lo señalamos con las sociedades “conquistadoras”. En el bandolerismo pululan las leyendas, los forajidos vociferados en las esquinas por sus emisores, relatando sus gestas y sus fintas al control político, figuras legendarias que como el caso de Juan Chávez en Aguascalientes, viven y están para recontarse en crónicas de acción en corridos y canciones de cuerda.

Otra de las figuras que sirven para ejemplificar la leyenda es Martin Toscano (1754 - 1803), tras una vida dedicada al hurto a comerciantes y ganaderos entre Michoacán y Jalisco en los caminos reales, Toscano sería capturado y asesinado en 1803. Su figura de forajido sería asociada con misterios y varias leyendas, pues las historias de colaboradores y pobladores señalan que el mentado bandolero guardaba sus tesoros en cuevas y zonas de difícil acceso, previo a la realización de encriptados mapas para confundir a los gaudios y las fuerzas oficiales. Toscano es una leyenda por la verosimilitud de la historia de sus tesoros, se han encontrado gracias a registros documentales diferentes lugares que han sido intervenidos por busca tesoros y curiosos, investigadores han documentado que la leyenda es real y posiblemente muchos de estos tesoros permanezcan en el misterio.<sup>100</sup>

#### **I.IV El cuerpo mitológico de los bandoleros: El héroe**

Al reconocer las mitologías bandoleras como unidades y signos culturales, en la que los forajidos han sido convertidos en héroes de naturaleza regional por narrativas de valor social, diferenciadas en mito (atemporalidad) y leyenda (verosimilitud). Argumentamos que bajo algunas excepciones (antihéroes) el artefacto mitológico es inherente a la naturaleza del fenómeno, si bien existan o no existan bandidos sociales, las sociedades arrojan a los personajes con su manera de percibir la estructura política y la llevan a escena a través de los héroes, estos garantizan la trascendencia en

---

<sup>100</sup> Diego Muñoz, *Los tesoros de Martin Toscano* (México: Impresora Litografía Reyes México, 2003).

la cultura donde los bandoleros son asociados con los intereses y las necesidades comunales del pasado en el presente. Las mitologías en los héroes forajidos, tiene por significación los vínculos sociales, los lazos de identidad, la comunicación y las expresiones de participación que diferencian regiones; no existen los héroes similares, todos tienen elementos de los pobladores que los significan con distintivos propios.

En este apartado se explica la confección mitológica del héroe en su extensión cultural, enfatizando los elementos que cubren a estos cuerpos híbridos con la fuerza de relatar sucesos históricos, emociones míticas traducidas en la elaboración de los procedimientos que vehiculizan las narrativas de los cuerpos heroicos a través del imaginario social. Esta versión del héroe es para mito y leyenda un fuerte aspecto de realización, en especial, lo concerniente a la naturaleza guerrera y trágica que une las mitologías bandoleras en la línea de violencia y marginación.

La noción de héroe es inherente a los espacios de creación mítica y de leyenda, con las excepciones señaladas, el héroe mítico es ahistórico y atemporal y, el héroe de leyenda es caracterizado por la puntualidad en el relato del tiempo y espacio. Ambos entes terminan siendo portavoces y protagonistas de la historia, ligados a la modalidad sociocultural. Por su parte el personaje histórico es protagonista de la historia total de sus actos, pero puede constituirse en mito, trascendiendo su papel de héroe de leyenda.

Usualmente, el personaje histórico aparece ennegrecido, oculto por el imaginario popular que secunda al personaje mítico en la narración histórica. Sin embargo, el personaje histórico y el mitificado son protagonistas de la historia y se nutren constantemente. Uno proporciona las evidencias empíricas de la grandeza del héroe, confirmando duración y virtud a la inmanencia del personaje histórico.

El héroe es el realizador de los sueños y aspiraciones de un pueblo, acción concreta y emancipadora de las frustraciones y fracasos que sufre el hombre cotidiano ante las vicisitudes de su contexto, es decir, que el héroe hace parte del mundo temporal en el que está inscrito, su posibilidad trágica

y marginal es la expresión de la naturaleza de los individuos que lo acogen con la fidelidad de sus padecimientos terrenales. Esta heroicidad es comprobada gracias a las secuencias de sus grandes hazañas y evidencias empíricas de su calidad de héroe, en lo que filosóficamente podemos precisar con el concepto de objetivación.

Esta objetivación es un modo típico de creación dado, combinando los grados de realidad del héroe con su contexto, decorando al individuo historiado con el papel de una continuación del hecho en el ensoñamiento del tiempo vivido. Por eso, es imposible que existan héroes iguales, podría tratarse de la semejanza pero nunca de una figura de repetición, pues el héroe es planteado por la emergencia de su medio, un ente retratado por la conservación de los ideales de sus logros. Por eso el fenómeno del bandolerismo, teje sus historias heroicas de un contenido semejante, usualmente, el bandido que es imposible someter por su perspicacia y dones sobrenaturales, relatos que parecen copiados e iguales, pero que a profundidad señalan las rupturas y discontinuidades de contextos similares de represión e inestabilidad institucional.

El héroe es una compleja red de representaciones simbólicas que relacionan sentidos axiológicos y ontológicos, y genera una tensión informativa y emotiva que objetiva un nuevo mundo, buscando propiciar la cohesión de los individuos con miras a provocar posibilidades de acciones determinadas hacia la concreción de nuevas situaciones.<sup>101</sup> El héroe se enlaza con los hombres porque sufre el mismo destino humano, la muerte, pero se diferencia de ellos por su rebelión contra este destino, su grandeza emerge en la oposición contra el statu quo y la defensa de los intereses de otros hombres, que han afrontado las circunstancias del orden impuesto. Esta grandeza lo emparenta con los dioses, pero lo diferencia, porque los dioses tienen una propiedad realizada –la posesión de su destino –, en el héroes es la búsqueda por apropiarse de ese destino que no es normalizado,

---

<sup>101</sup> Jorge David Sánchez, *Temo profanar tu nombre, construcción del mito político del héroe* (Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2011), 18.

ni dado por otro ente superior. El héroe abre un camino en el que el no-ser se desplaza hasta el deber ser, desarticulando el ser en su objetividad y realidad, donde el personaje es independiente, el héroe una figura unívoca que tiene resonancia en las historias de sus narradores.

Los grupos populares no pueden contemplarse a sí mismos en un individuo ubicado en una particularidad espacio temporal; por el contrario, solo pueden verse en una entidad que supera los límites de la finitud y la espacialidad individual. De tal manera, el héroe es contemplado por las herramientas orales y sincronizado por los dispositivos narrativos que mantienen la experiencia de lucha del personaje y aseguran la realidad contada. Entonces, el héroe inicia labores cuando cubre la necesidad de proveer un espacio y un tiempo, pero es errante, puede fundar la patria y refundar los lugares del mundo con la fuerza sobrenatural que lo acompaña.

La red simbólica que guarda al héroe, delimita unas nuevas coordenadas espacio temporales que hacen posible el lugar donde una comunidad puede inscribirse y reescribir su historia. Por ejemplo, el nordeste de Brasil y el Boyacá en Colombia, son muestras fehacientes de cómo los personajes bandoleros han sido referencias espaciales de lugares geográficos y menciones históricas en el que las comunidades establecen lazos de vinculación y muestran a los visitantes su naturaleza heroica. Estas coordenadas marcan las emociones que orientan el comportamiento de la comunidad. Implica una sensibilidad frente a sus relaciones con el entorno y las posibilidades de su racionalización. La adoración a los héroes no tiene jerarquías, ni un orden particular en el manejo ritual y simbólico. Estas coordenadas delimitadas por la red simbólica sacralizan e inmortalizan al héroe, y es por medio de ellas que el pueblo rinde culto a través del icono, sin prestar interés al motor biográfico que a menudo vulnera al héroe, lo importante es la escritura ficcional o de verosimilitud, y la recepción de la biografía heroica, la epopeya.

Las evidencias empíricas del espacio temporal son las hazañas del héroe y la red simbólica es su eje movilizador al componente mítico. Este mito del héroe está preparado para generar una convicción de universalidad, fabricado por información ambigua y redundante respecto a valores e ideas, perspectiva de una realidad económica y objetiva, adecuada al modelo de acción del hombre cotidiano. Los elementos epistemológicos de la red pueden referirse al mundo ético, al mundo de la guerra, a la esfera política y ciudadana y a la vida cotidiana del hombre. En la leyenda su todo real, contribuye a la afirmación de los valores sociales de una comunidad y las huellas de comunicar la diferencia entre otras sociedades, referencias verídicas de los personajes que explican el pasado.

La mitología (leyenda y mito) es un sistema en el que el individuo se vale de la imaginación como ejercicio de poder sobre el mundo. Símbolos que mezclan y dan sentido y valor a la empresa humana y a los sucesos de cada día en un medio preestablecido, instalando al hombre en posición de actor a través de un espacio cargado de significaciones.<sup>102</sup> El sistema es en el caso brasileiro (Lampião) y colombiano (Sietecolores) la definición heroica, no la de su trayectoria de bandidos criminales, es la posterior en el imaginario social de los paisanos. No es un patrón inmóvil estos “héroes” necesitan de un cuerpo que sea capaz de responder a las funciones otorgadas por los hombres y cargar a costas los símbolos que regirán su registro histórico.

Hablar del cuerpo mitológico requiere reconocer que el individuo agrega esta invención a un motivo particular colectivo, susceptible de ser reconocido por sus pares; según su historia personal, su psicología, su estatus social, su sexo, su edad, entre otras.<sup>103</sup> En parte, se trata de rellenar los cuerpos híbridos de los héroes con capaz de piel de afectividad y emoción, confrontando la realidad del mundo. Cuando el cuerpo es cubierto en su totalidad, se activa el orden simbólico dentro de una misma comunidad, los

---

<sup>102</sup> David Le Breton, *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1999), 38.

<sup>103</sup> Le Breton, *Las pasiones ordinarias*, 1999.

actores disponen de un registro somático común que mezcla las percepciones sensoriales como las gestualidades, las mímicas o las posturas. Es una simbología que traduce la especificidad de la relación con el mundo de un grupo en un parentesco singular, de diversos matices según las pertenencias sociales y culturales que lo atraviesen.<sup>104</sup>

Por ejemplo, en el caso del bandolerismo argentino con sus santos populares, esta red simbólica comunica con el otro la palabra y los movimientos en un lenguaje santificado, en el que el cuerpo del héroe es mitificado en la circulación de una lengua de sentido religioso que es signo de vínculo social. La comunicación creada es un inmenso campo de expresión susceptible de acoger una gama de emociones y traducirlas a los ojos de los otros, haciéndolas comunicables en la cotidianidad del rezo y el encuentro de los creyentes.<sup>105</sup> El bandolero argentino se transforma en santo, bajo una condición especial; las semejanzas con el individuo son estrechas en la ritualidad social de los roles simbólicos en juego, los individuos necesitan verse representados en la comunidad, no necesitan entes ajenos a su vitalidad. La más prominente figura de la santificación bandolera en argentina, es el Gauchito Gil (1840-1878), santo proscrito cuyo culto se ha extendido desde la Provincia de Corrientes hacia el resto del país, en otras provincias como Córdoba, Santa Fe y Mendoza.<sup>106</sup>

Los hechos que se realizan a nombre del héroe son “normales”, equiparados a la dimensión de las acciones de cualquier ser humano, para dar mayor credibilidad a la mitología. Salvo los ritos que incluyen algunos elementos adicionales como las rupturas entre la Iglesia y sus formas populares, los héroes míticos o de leyenda tienen la facultad de estar fabricados con el mismo material de los hombres. Pero no todas las mitologías son expresiones de ritos como lo señala Cassirer, los mitos heroicos también expresan varias modalidades de la realidad en un código,

---

<sup>104</sup> Le Breton, *Las pasiones ordinarias*, antropología de las emociones, 39.

<sup>105</sup> Le Breton, *Las pasiones ordinarias*, antropología de las emociones, 40.

<sup>106</sup> Chumbita, *Jinetes Rebeldes*, 2000.

este código es el héroe que ordena y denota las funciones mitológicas que sus realizadores le han otorgado.

En este esquema de héroe emparentado con el individuo, la figura heroica no es una entidad explicable por la física corporal del hombre, tampoco es una entidad ficcional en su interior —existe—, bajo los códigos representados por la ficción de la literatura y la realidad histórica. En esta estructura, el héroe es un constructo elemental objetivo y de significación de una realidad colectiva, cuando es arrastrado al culto la red simbólica se vuelve personalizada y llega a los límites de lo supraindividual.<sup>107</sup> En pocas palabras, podemos afirmar que en el mundo de los mitos y leyendas, el héroes es necesario, pero los individuos puede desaparecer, incluso volverse contingente a la figura heroica.

Pese a las contingencias del hombre en sus relaciones sociales, el héroe en su forma más elevada; el mito político, configurado por la dialéctica individuo-sociedad, puede contribuir al diseño de procesos de unidad y reconfiguración social, ante la aparición de profundas crisis políticas, articulando un cuerpo socializador y supraindividual que provee la emocionalidad de la cohesión y las voluntades individuales de un proyecto de futuro inmediato. Mientras los hombres caen en la contingencia ante la crisis, los héroes estarán estáticos a la espera de visitar la red simbólica que los gesta, muchos acudirán al discurso del héroe para garantizar sus intereses y proyectos; vehículos de respuesta política en la generación de credibilidad y cohesión social.

El héroe político es el punto donde convergen esos conflictos con la necesidad de la legitimación de las diversas aspiraciones privadas, frustraciones e intereses, cada uno es el real heredero y vive del contenido heroico, del relato que más se adapte a la inclemencia de la problemática sufrida. En la medida que el héroe se constituya en el paradigma de los conflictos de la sociedad, desde una construcción subjetiva y objetiva de lo

---

<sup>107</sup> Sánchez, *Temo profanar tu nombre*, 32.



político, focaliza y canaliza la emocionalidad que los conflictos generan, dando un rumbo mediante la asimilación del pasado y el “porvenir” del futuro.

Aquí se inserta el cuerpo de los héroes, dirigido a lo emotivo en la naturaleza espiritual de los individuos, en sus ritos y las gestualidad del encuentro en ceremonias carnavalescas y danzas de agradecimiento a sus personajes, aglutinadores y figurativos de la unidad social y la efervescencia popular. En el que mito político es un acto de sentimiento y voluntad, violento, que requiere de exigencia y la crítica a lo pasivo como desarticulado de las prácticas conmemorativas. Pues el mito heroico es una tradición de movimientos bruscos, celebrada por la vehemencia de los tiempos que se le ponen en frente.

Así la realidad del mito político se mantiene, no solo como consecuencia de las transmisión de una tradición, sino por su concreción en prácticas rituales que constituyen la escenificación de su consolidación, reafirmandose en la vida cotidiana continuamente en la interacción del individuo con los otros, transitada por la emocionalidad, la significación y el lenguaje asumido por los grupos sociales frente a sus héroes míticos.<sup>108</sup>

#### **I.V Las narrativas históricas como artefactos de vehiculización de las mitologías bandoleras**

En este apartado analizaremos la importancia del concepto narrativo en la enunciación de formas populares de heroización en lo que denominamos como mitologías bandoleras. Reconociendo en los relatos el elemento central de la configuración del argumento del héroe legendario, una variante del bandido que ha surgido en todas las sociedades donde ha hecho mella el fenómeno. El factor narrativo manifiesta la cantidad de graffías que han sido dedicadas a los bandoleros, son literaturas creadas por conocedores de los efectos históricos de los personajes y la reinterpretación dentro de una cultura.

---

<sup>108</sup> Sánchez, *Temo profanar tu nombre*, 44.

Destacando el argumento narrativo se considera la revisión y teorización histórica de Hayden White como la definición más cercana a nuestro cuerpo de investigación, entendiendo la vehiculización de los dispositivos de escritura cultural en ficciones y realidad como nichos de interpretación de los bandoleros en el presente, valorados por los imaginarios sociales y la cuestión de escenificación de lo popular en su cotidianidad. La teoría de White es afable al modelo analítico propuesto en la lectura de fuentes y su análisis de sentido.

Con la existencia de numerosas expresiones narrativas del bandolerismo en Brasil y Colombia acerca de Lampião y Sietecolores, es indispensable que estos textos sean analizadas a partir de los enfoques desarrollados en la disciplina histórica, ampliando la comprensión de los acontecimientos del fenómeno, asimismo, avanzando en el entendimiento de las expresiones narrativas y sus implicaciones en la formación de conocimiento y representación cultural. Enfoques como el propuesto por Hayden White y la corriente teórica de los narrativistas, posibilitan nuevos puntos de análisis de estos relatos en la manufactura de las mitologías bandoleras y su desembocadura en imágenes legendarias.

Para Hayden White,<sup>109</sup> la historia no acaba en la explicación de unos hechos sino en su interpretación. La narrativa es una manera de acceder al conocimiento histórico no solo porque es un modo de comprensión, sino porque es una explicación histórica.<sup>110</sup> Para Paul Ricoeur,<sup>111</sup> la narrativa es una función del lenguaje cuyo principal carácter se encuentra en su temporalidad, es decir, que organiza el tiempo con relación al acto humano, ya que el tiempo se hace humano en cuanto se articula como narrativo.<sup>112</sup> El lugar donde se presenta esta temporalidad y su significación con el lenguaje humano, es el relato. En el relato se expone la narración como una

---

<sup>109</sup> Hayden White, *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (México: Fondo de cultura Económica, 1992)

<sup>110</sup> Balaguer, V, *La teoría de la interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricoeur* (Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2002), 147.

<sup>111</sup> Paul Ricoeur, *Narratividad*, 1999.

<sup>112</sup> Ricoeur, *Narratividad*, 39.

construcción ordenada en un tiempo y en un espacio, en la que interactúan los actores, objetos y lugares, haciendo posible la experiencia narrada.<sup>113</sup>

En la narración hay dos tipos de relatos los históricos y los ficticios. Los relatos históricos tienen la referencia de los hechos que sucedieron.<sup>114</sup> Los relatos ficticios pasan a las lides de los sentidos, donde se hacen grafías tomando sus propios cauces en forma de novela, cuentos, leyendas y mitos. Lo ficcional es un discurso relator que a través de pautas de acontecimientos imaginarios es apto para la comunicación literaria.<sup>115</sup> En este punto surge la tensión entre el relato histórico y el relato literario cuando el relato histórico no reconoce como científico al literario por sus niveles de ficción que para la disciplina histórica distorsionan la realidad y están alejados del estudio riguroso de fuentes, considerando el relato literario o ficcional como exclusivo al estudio creativo.

Sin embargo, las reflexiones pioneras de Michael De Certeau, Paul Ricoeur y Rancière,<sup>116</sup> han obligado a los historiadores a reconocer que la historia pertenece al género narrativo, entendiendo este en su sentido aristotélico de novelar acciones representadas. Las observaciones de estos filósofos e historiadores, han implicado una visión analítica de disciplinas como la literaria, cuestionando aquellos historiadores que consideraban la disciplina como estructural y cuantificada. Ricoeur en su libro “Tiempo y narración”,<sup>117</sup> ha mostrado que toda historia, hasta la menos narrativa y más estructural, se constituye a partir de fórmulas que gobiernan la producción de narraciones. Ricoeur muestra como “El mediterráneo en tiempos de Felipe II” de Braudel está basada en una analogía entre el tiempo del mar y el del rey y cómo su larga duración es una modalidad derivada de la narración novelada del acontecimiento, planteando justamente el carácter de entrecruzamiento

---

<sup>113</sup> Pérez, *De la historia oral al periodismo literario. Una vía de aproximación a la enseñanza del oficio* (Barcelona: Ediciones Pomares. 2004), 65

<sup>114</sup> Balaguer, *La teoría de la interpretación de la narración*, 81

<sup>115</sup> Pérez, *De la historia oral al periodismo literario*, 54.

<sup>116</sup> Michael de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 1995.

Ricoeur, *Narratividad*, 2000.

<sup>117</sup> Ricoeur, *Narratividad*, 1999.

que se puede dar entre la historia y la narración. Estableciendo como hipótesis que el relato de ficción imita, en cierto modo, el relato histórico. “Narrar cualquier cosa es narrar como si hubiese acontecido”.<sup>118</sup>

Dicho análisis, que identifica el parentesco de la narrativa con el relato histórico y ficcional, tiene varias consecuencias. Por una parte la historia se sirve, de alguna forma, de la ficción para refigurar el tiempo, mientras que por otra parte la ficción se sirve de la historia para el mismo fin.<sup>119</sup> Del mismo modo, el relato de ficción o literario se vuelve susceptible al análisis histórico en sus grados de realismo y el análisis literario se ocupa en sí mismo por el valor de la narrativa histórica. De estas consecuencias surge la necesidad de establecer las propiedades específicas de la narración en el relato histórico y ficcional. Tiene que ver con la organización de un discurso que comprenda cuáles son sus efectos de realidad, los materiales que lo fundamentan y a cuya comprensión se pretende llegar. Se refiere también a los procedimientos que sirven de fuente analítica garantizando su seriedad y su condición de conocimiento viable.<sup>120</sup>

De esta apuesta por generar un discurso y un procedimiento que estudie la narrativa del relato histórico y ficcional de manera rigurosa y científica, ha surgido el proyecto interpretativo de Hayden White: “La narrativa histórica”, que se apoya en la retórica antigua para identificar las figuras que rigen y limitan todos los posibles modos de narración y de explicación histórica.<sup>121</sup> Al respecto el filósofo e historiador señala:

*En mi análisis de las principales formas de la conciencia histórica del siglo XIX, he utilizado una teoría general de la estructura de la obra histórica. He sostenido que el estilo determinado historiográfico puede caracterizarse en términos del protocolo lingüístico. Que utiliza para prefigurar el campo histórico antes de aplicarle la estrategia explicativa que utilizan para modelar un relato a partir de la crónica de hechos contenida en el registro histórico.*<sup>122</sup>

---

<sup>118</sup> Ricoeur, *Narratividad*, 913.

<sup>119</sup> Ricoeur, *Narratividad*, 902.

<sup>120</sup> Roger Chartier, *Libros, lecturas y lecturas en la sociedad moderna* (Madrid: Alianza, 1993), 2.

<sup>121</sup> Chartier, *Libros, lecturas y lecturas*, 2.

<sup>122</sup> White, *Metahistoria*, 45.

A partir del planteamiento, “*de que toda la historia*”, es siempre una narración organizada a partir de figuras y de fórmulas incorporadas en las narraciones imaginarias,<sup>123</sup> White llega a la conclusión que los relatos históricos y los de ficción se parecen entre sí porque cualesquiera que sean las diferencias entre sus contenidos inmediatos (acontecimientos reales y acontecimientos imaginarios, respectivamente), su contenido final es el mismo: las estructuras del tiempo humano.<sup>124</sup> White reconoce que la temporalidad que define la narrativa está manifiesta en el empleo del relato ficcional, este lugar de la narrativa potencia los sistemas de producción de significados en una cultura o sociedad que no necesariamente suponen construcciones imaginarias lejanas a lo real, sino una producción que tiene algo válido que enseñarnos sobre la realidad.<sup>125</sup> En su libro “El texto histórico como artefacto literario” agrega lo siguiente con relación a la discusión entre el relato histórico y ficcional:

*De hecho, la historia – el mundo real tal como evoluciona en el tiempo – cobra sentido de la misma manera en que el poeta o el novelista tratan de darle sentido, es decir, dotando a lo que originalmente parece ser problemático y misterioso del aspecto de una forma reconocible porque es familiar. No importa si el mundo es concebido como real o solamente imaginario, la manera de darle sentido es la misma.*<sup>126</sup>

Esta tensión entre lo histórico y lo ficcional para White se vislumbra en la raíz misma del acto narrativo, entiende la narración como un código universal cuya base pueden transmitir mensajes acerca de la naturaleza de una realidad común, idónea desde la historiografía como base para hacer frente a las exigencias de la realidad e idónea para la representación de lo real desde el ejercicio literario.<sup>127</sup> La narración está configurada por una estructura que organiza la temporalidad del relato, estableciendo el significado a los

---

<sup>123</sup> Chartier, *Libros, lecturas y lecturas*, 2.

<sup>124</sup> White, *Metahistoria*, 190.

<sup>125</sup> White, *Metahistoria*, 62.

<sup>126</sup> Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario* (Barcelona: Paidós, 2003), 39.

<sup>127</sup> White, *Metahistoria*, 20.

acontecimientos históricos y organizando las piezas imaginativas que componen lo ficcional, denominada “trama”.<sup>128</sup> La estructuración de la trama es lo que califica un hecho como histórico. No es solo lo que sucede sino lo que puede ser narrado a través del empleo ficcional y la organización de lo imaginario.<sup>129</sup> Entonces la estructuración de la trama no solo hace parte del ejercicio historiográfico, designa también la configuración del relato en la construcción ficcional.<sup>130</sup>

White pone especial atención a la construcción ficcional considerándola inseparable del realismo histórico e indispensable para conocer los grados de realidad en que se elabora una obra. El termino realismo se refiere a las distintas formas de explicación, interpretación y elaboración de la obra creada, sobre la base de la observación detallada de lo real y mediada por una concepción crítica del mundo social.<sup>131</sup> Para el dramaturgo Bertolt Brecht (narrador),<sup>132</sup> es posible establecer el grado de realismo de una obra si se toma como referencia la realidad misma y no un determinado modelo narrativo, es decir, que los niveles de realismo en una creación no pueden ser medidos por la forma de composición, el modelo, sino la realidad en una construcción del lenguaje y en la puntualidad del hecho histórico en sí mismo. El historiador norteamericano toma como valido el universo social del creador de la obra ya que los conflictos valorativos no pueden dirigirse en exclusiva a la evidencia pues están atravesados por el interés, el compromiso y los temores del escritor.

A partir de la narración y sus efectos en el relato ficcional e histórico y su estructuración en la trama, Hayden White ha construido su método de interpretación histórico. Este método plantea un esfuerzo por comprender e interpretar fenómenos históricos manifiestos en el relato ficcional como la novela, la épica y la poesía. Su logro es rechazar la distinción entre relato

---

<sup>128</sup> White, *Metahistoria*, 38.

<sup>129</sup> Ricoeur, *Narratividad*, 282.

<sup>130</sup> Ricoeur, *Narratividad*, 130.

<sup>131</sup> Adriana Rodríguez, “Niveles de realismo en la Novela Negra, “La lectora” de Sergio Álvarez” *Espacos De Encontro, Literatura, Cinema Linguagem, Ensino* (2009): 193 - 206

<sup>132</sup> Bertolt Brecht, 1973.

histórico y relato de ficción recordando que nuestra vinculación con el pasado es emotiva, por lo que la dimensión poético – expresiva del escrito histórico toma importancia.<sup>133</sup>

La autoridad de la narrativa histórica en el planteamiento de White es la autoridad de la propia realidad, el relato histórico dota a esta realidad de una forma y la hace comprensible al lector.<sup>134</sup> El relato de la historia combina la coherencia narrativa y la conformidad con los documentos históricos, su comprensión radica en cómo el escritor organiza su contenido para dar sentido y soporte a los acontecimientos que está narrando.<sup>135</sup> El contenido de las historias históricas son los hechos reales, hechos que sucedieron en vez de hechos imaginarios, en el que el escritor plasma particularidades de un suceso histórico, transversal al empleo de la narrativa como medio de interpretación.<sup>136</sup> Cabe destacar que este tipo de narrativa no presenta el pasado en directo, relata particularidades.<sup>137</sup>

Para White el análisis de una obra de narrativa histórica no admite arbitrariedades cuando el objeto a la vista es la narración de una historia, el problema de la narrativa se expresa en la cuestión de si pueden representarse fielmente los acontecimientos históricos como manifestación de estructuras y procesos de acontecimientos comúnmente encontrados en ciertos tipos de discurso imaginativos, es decir ficciones como la épica, los cuentos populares, el mito, la novela el romance, la farsa, la comedia.<sup>138</sup> De ahí que la lectura del relato de la historia sea una lectura controlada no solo debe hacer justicia a lo ocurrido en lo relatado, sino también a los acontecimientos y la selección de tales hechos deben guardar veracidad histórica.<sup>139</sup>

---

<sup>133</sup> White, *El texto histórico*, 2003.

<sup>134</sup> White, *Metahistoria*, 35.

<sup>135</sup> Paul Veyne, *Cómo se escribe la historia ensayo de epistemología* (Madrid, Editorial Fragua 1972, p 118).

<sup>136</sup> White, *Metahistoria*, 42.

<sup>137</sup> Veyne, *cómo se escribe la historia*, 13.

<sup>138</sup> White, *Metahistoria* 42.

<sup>139</sup> Balaguer, *La teoría de la interpretación de la narración*, 82.

Los procedimientos señalados por White para el análisis de una obra de narrativa histórica constan de una serie de lineamientos que sirven para estudiar la creación ficcional empleada y analizar el interior del acontecimiento histórico relatado. Estos procedimientos son, en primera medida, la explicación por trama que indaga la forma literaria como aparece la obra histórica clasificándola con relación a su escritura y según su género: novela, balada, cuento, leyenda, etc. En segundo lugar el modelo de argumentación epistemológica de la obra que se pregunta cuál es el acontecimiento histórico circundante y los niveles de realismo en los personajes, las situaciones y los lugares ficcionalizados. Por último, las implicaciones de la obra desde la construcción de su trama para definir el impacto de la narración en la interpretación de la historia.<sup>140</sup>

La propuesta teórica de Hayden White es una interesante complejización del valor de las narrativas en los estudios de la escritura histórica, no solo porque ubica las variantes discursivas del relato en la disciplina, sino reconocen el papel del historiador en la realización de sus textos. De igual forma, las apreciaciones de White nutren el argumento de la mitología bandolera, rescatando el valor de los creadores de los relatos y su papel en la difusión de los discursos históricos.

Recopilando podemos afirmar que la narrativa histórica es el conductor de la imagen legendaria de personajes como Lampião y Sietecolores, relatos que deambula entre lo ficcional y el realismo que vehiculizan el valor del héroe en la sociedad, adicionando las marcas culturales de los creadores narrativos y su visión del panorama histórico. El móvil de la narrativa es la estructura de organizar el forajido en su dimensión mitológica, tarea esclarecida por las adaptaciones culturales del imaginario social y su consecuente producción en imágenes legendarias. Proceso que se lleva a cabo en el mundo rural de los bandidos, salvo algunas excepciones antiheroicas, los bandoleros en el paso del tiempo serán conducidos por la

---

<sup>140</sup> White, *Metahistoria*, 34



figura del quehacer social de acuerdo a la mirada de sus fuentes (criminales o héroes), para nosotros las narrativas y su vinculación con el sertão y Boyacá.

### **I.VI Bandoleros mitológicos en imágenes legendarias**

Esta mitología bandolera tiene su punto de desarrollo en la artesanía de la imagen legendaria, conjunto narrativo en el que la presencia del héroe deriva en la estructura mítica o de leyenda. Este cuerpo equiparado por la ficción y la verosimilitud, comprende los lazos de significación de una comunidad, obedeciendo a las marcas culturales y estereotipos con que los pobladores construyen la realidad de sus héroes. En esta función el papel narrativo es central, conector de los testimonios orales en grafías textuales, en el que la inventiva de la imagen es realizada por la recepción y popularización de los relatos, que como lo señalamos con anterioridad, son creaciones narrativas en el ápice de la mitología bandolera y sus imágenes legendarias.

Lo que apuntamos con la fabricación de las mitologías bandoleras y las imágenes legendarias con relación al mito y la leyenda del héroe, tienen un punto de contacto indispensable para comprender el enunciado legendario, se trata del constructo de identidad del ser “cultural”, que se adhiera a la idea de compartir una imagen popular. Estas función es un relato de participación social en que factores como la tradición y los testimonios, encuentras en la cultura popular una fabricación de simbologías que solidarizan la vida comunitaria, es la estética del cangaço en Brasil y el estereotipo de lo sobrenatural en Colombia que ahondaremos en los próximos capítulos.

Para Fabio Erreguerena, estas representaciones mitológicas en el relato manifiestan un *continuum* entre siglos,<sup>141</sup> conector de lo viejo y lo nuevo en materia de transformaciones políticas y sociales, donde se acomodaron los personajes del XIX en el XX con los dones simbólicos del presente. Su rapidez de adaptación y propagación es fruto del concepto de criminalidad

---

<sup>141</sup> Erreguerena, “Bandidos”, 15.

entre clases, configurado en la traducción realizada por los círculos hegemónicos y populares, que vieron en bandido la dualidad de ilegalidad (lo hegemónico) y la legalidad (lo popular), como una afirmación de los cambios con la apertura colonial, la consolidación republicana y el establecimiento de la nación en toda la sociedad. Este proceso es inseparable de la narrativa y la imagen legendaria creada.

Este *continuum* determina el rango del traspaso en malhechor a heroico, es una respuesta cultural, obedece a la administración de la justicia y profundamente al campo político de las instituciones. Por eso los devotos del mito y la leyenda están anclados a una definición propia de ilegalidad, aflorando diferentes concepciones sobre el crimen que son elásticas a las necesidades cotidianas; pues para los paisanos, los criminales son el represor y los ejecutores del poder estatal, categóricamente la policía, al contrario, los de arriba identifican al criminal con el obstáculo económico, el palo en la rueda del avance, el caos. Un duelo de significación que suele saldarse con la presencia del lupembandido que en afán de sobrevivir, no crea la cadena y el soporte sanitario para su manutención con la clase popular, en cambio, asesina indiscriminadamente ambos polos sociales para garantizar su vida, valiéndose del horror y la fatiga de la muerte fácil, se crea entonces el antihéroe: el Atila de pobres y ricos que debe ser exterminado. Un ejemplo de antihéroe, es el famoso Jacinto Cruz Usma (1932-1964), “Sangrenegra, reconocido bandolero del norte del Tolima en Colombia, que en el ocaso del fenómeno asesino con las más descabelladas técnicas a centenares de campesinos. “Sangrenegra” sería repudiado por las clases hegemónicas y populares, sus métodos de actuación crueles y violentos no generaron simpatía entre los campesinos y sus narrativas aluden al carácter monstruoso del personaje; el propio antihéroe que escapa a la imagen del bandido legendario.<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> Orlando Villanueva, *Sangre Negra. El Atila Colombiano* (Bogotá: ARFO Biblioteca Libanense de cultura. Editores e impresores Ltda, 2012)

Orgánicamente la mitología movilizada en Brasil y Colombia, tiene como centro duro la proclamación de la identidad y su convergencia figuras heroicas, representación dramática de la búsqueda por romper la injusticia con la muerte heroica, recreando un espacio cultural y político.<sup>143</sup> Esta naturaleza se ha saldado con la artesanía de los textos culturales, transitada por un dispositivo que moviliza el imaginario a instancias de asociación y poder. Los símbolos de esta mitología están naturalizados en el intercambio entre la vida y la muerte, movimiento de heroización que implica la personalidad cultural y las necesidades de una sociedad en un momento histórico.<sup>144</sup>

La mitología de los bandoleros legendarios es un revelador ideológico de lo real y su absorción en lo imaginario, opera en relatos colectivos vehiculizados por la tradición oral y las grafías textuales, estableciendo intercambios afectivos y su consolidación en una nueva trama social de reinterpretación histórica.<sup>145</sup> Gracias al héroe, muchos hombres pueden compartir las mismas emociones, los mismos fervores y esperanzas. También al calor de una comunión reconquistada con los espacios de representación, los mismos signos y los mismo llamados. En definitiva, alrededor de los héroes, en la sumisión, se reconstruyen las fidelidades, se restablecen los lazos del anhelo por recuperar el pasado remoto y el deseo de conquistar un lugar, una frontera de la vida que afronte la precariedad de la rutina.

En esta dirección, Lampião es una respuesta a la cultura sertaneja, un representante del deber ser nordestino: místico, romántico y fuerte. Un héroe popular que con sus grafías populares en el cordel y de recepción en el cine, es un mito escatológico del encuentro cultural con el pasado y la explicación del cangaço. Un vaquero, escurridísimo y tenaz, representante de la lucha

---

<sup>143</sup> Santiago Cortes, “De facineroso ladrón a santo milagroso: el culto a los bandidos en la literatura y la devoción popular”. Flores, Enrique & Gilard, Jacques, *Cantares de bandidos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), 74.

<sup>144</sup> Grardet, *Mitos y mitologías políticas*, 78.

<sup>145</sup> Grardet, *Mitos y mitologías políticas*, 91.

contra el régimen de los coronéis y la continuación del sertanejo en las grandes ciudades industrializadas del sudeste con el Estado Novo. Sus símbolos en armas, esfinges religiosas y ropa de cuero, es la mirada romántica del jinete rebelde, el polémico hombre entregado al amor de María Bonita y el cabra macho que supera la cotidianidad de la muerte; la resistencia del nordestino.

En el caso de Sietecolores, se computó el *continuum* señalado por Erreguerena, no bastó las políticas del Frente Nacional, González validó el discurso de la lucha partidista y moral en el país, marcando una ruptura entre los crímenes políticos con el nacimiento de la criminalidad de asfalto repleta de ladronzuelos (lumpembandidos), a toda prueba es el eslabón romántico del asesino conservador, el último bandolero político colombiano. Su recuerdo queda ligado a los signos de los años de la Violencia en su imaginario de espíritu de sangre, sacrificio y entrega al partido; los mismos pobladores de Boyacá, la vida y la sangre patriótica.

Otro aspecto de interés en las narrativas del bandidaje para ambos casos, fue la llegada de la cámara fotográfica y las primeras máquinas de filmación, aparatos que sirvieron para que la imagen física de los personajes perdurar en el tiempo, fortaleciendo su valor histórico, creando toda una iconografía romántica y fantástica que con la popularización del retrato fotográfico propagaría la figura de los bandidos.<sup>146</sup> Sin dudas este es un factor central en el análisis narrativo de los bandoleros, fuerte en la construcción del molde social en el caso latinoamericano.

La raíz de estas narrativas incluyendo la fotografía constituye prácticas de memoria y de identidad cultural, instrumentos simbólicos que surgen como respuesta cultural a una realidad económica, social e ideológica. Las sociedades productoras de estas narrativas, recurrirán al relato para fortalecer sus relaciones comunitarias y compartir los espacios de

---

<sup>146</sup> Marco Rossano, “La construcción del héroe y del antagonista a través de las imágenes: Garibaldi y los bandoleros del sur de Italia 1861 – 2011”, *Quaderns-e* No 16 Institut Català d’ Antropologia (2001): 190

participación, en donde el bandolero es arropado usualmente de significantes y valores contra las clases dominantes, encarnando un héroe y campeón local.<sup>147</sup>

### **I.VII Las mitologías bandoleras y su valor histórico**

Cuando nos remitimos a las mitologías erigidas al interior del bandolerismo brasileiro y colombiano, somos remitidos a la elaboración de narrativas y relatos populares, espacios de confluencia en los que se narra una historia ficcional y de verosimilitud sobre los sucesos del bandidaje. En parte se produce un móvil de identificación de la cartografía de lo real, es decir, un apartado de confluencia donde se realiza la naturalización del héroe en el espacio, simulacro del mito y leyenda que toma carne con los visitantes a las comunidades. En profundo la transformación del proscrito al héroe, alude a la referencia de un lugar, zona que ocupada por la sensibilidad de los paisanos como resistencia a la cotidianidad, tiene un mensaje socializado por los testimonios, las regiones de popularización y la conmemoración de las narrativas que continuamente se reinventan.

El lugar y el cuerpo no cierra el ciclo de la mitología bandolera, pues aunque el cuerpo martirizado se involucre en la situación del héroe, falta un código común de intercambio simbólico con la sociedad, oficio destinado a compartir e intercambiar los textos culturales de la heroización: monumentos, plazas, ceremonias, danzas, oraciones, canciones entre otras. Textos simbólicos que sirven de herramientas interpretativas para visitar el mito y la leyenda, designando en lenguaje poético y colectivo la imagen inefable del criminal, sus misterios, gozos y vidas.<sup>148</sup> Estos condimentos simbólicos prosperan por efecto de los imaginarios sociales, inseparable de la mortalidad del proscrito, que en la dimensión social y política del héroe, como lo señala Josep Cambel,<sup>149</sup> crean los códigos de identidad regional,

---

<sup>147</sup> Fabio Erreguerena, “*Bandidos Sociales. Juan Bautista Vairoleto: mito y resistencia cultural*”, *Revista Confluencia* Mendoza (2003):16.

<sup>148</sup> Bech, *Las raíces mitológicas del imaginario político*, 25.

<sup>149</sup> Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, 1997.

unificando las creencias de un grupo a través de la integración social, promoviendo la crítica a las estructuras sociales y políticas existentes.

La asunción de este material simbólico, puede servir para interpretar el fenómeno de mitologías bandoleras, relativo al carácter de las narrativas históricas, en lo que identificamos como un ejercicio de poder político inherente a la historia republicana de Brasil y la violencia política en Colombia. Bajo estas circunstancias el traspaso de bandido a legendario, sentencia un valor contestatario de la realidad, idea de resistencia transmitido por las redes informales de tradición oral, testimonios, ante la situación de inconformidad estructural de la económica o el acaecimiento de una rutina lineal, que no tienen la emoción de los valores heroicos y las epopeyas legendarias contra el poder hegemónico del pasado. En esta dirección, las narrativas con todos sus dispositivos significantes de intercambio cultural, organizan la demanda de los salteadores de antaño, demuestran que la represión puede revertirse, imponiendo limitaciones a la opresión tradicional: represión, muerte y dominación.<sup>150</sup>

En este primer capítulo podemos afirmar la existencia de una mitología bandolera en los casos de estudio que pretendemos abordar, códigos de valor cultural que se asemejan a la producción imaginaria de los héroes míticos y de leyenda. En el que el aparato narrativo tiene la funcionalidad de vehiculizar los bandidos a la artesanía mitológica, construyendo una imagen que los paisanos han alimentado con sus simbolismos en la cultura popular. Argumentando que la confección legendaria tiene implicaciones en la lectura heroica de los personajes, los bandidos míticos son propagados usualmente en ficciones y los de leyenda, en historias de realismo y verosimilitud. A esta diferencia se suma los distintos significados culturales de ambos héroes, para conocer estas divergencias tenemos que construir un panorama histórico con el perfil biográfico de los personajes y realizar un análisis de las narrativas creadas, objetivos que abordaremos en los siguientes capítulos.

---

<sup>150</sup> Hobsbawm, *Rebeldes primitivos*, 41.

## **II. Capítulo. Virgulino Ferreira da Silva, Lampião: De Rey del cangaço a héroe mitológico en los sertones de Brasil.**

### **II.I. Panorama histórico de Brasil finales del siglo XIX e inicios del XX: entre la vieja y la nueva República**

A diferencia de la mayoría de países latinoamericanos que lograron su liquidación colonial a inicios del siglo XIX, iniciando su vida republicana con la consolidación de discursos nacionales y pactos constitucionalistas en medio de batallas independentistas. Brasil ha sido una excepción llamativa del periodo colonial, poniendo fin a la etapa monárquica hasta finales del siglo XIX, con la iniciativa de un movimiento republicano que buscó pactos económicos con los portugueses para iniciar una nación, independiente y representada por los políticos y militares partidarios de la República. Este rompimiento colonial, sin la representación de una gran gesta o batalla heroica, fue un pacto entre las élites económicas regionales y el naciente modelo político de empoderados ricos que vieron la administración lusitana como un peligro para el desarrollo del poder territorial. A raíz de las diferencias, se elabora en 1889 la constitución que regiría el destino de Brasil como República. Estableciendo dos fuerzas en el panorama político del país; la vieja república, 1889 con la carta magna primaria hasta 1930 con la llegada al poder de Getulio Vargas y la República Velha: desde 1930 hasta las dictaduras militares en 1990.

En ambos panoramas, el movimiento bandolero del cangaço y la figura de Virgulino Ferreira da Silva, transitaron por los dos contextos, enfrentado principalmente la política de los *coronéis* (coroneles) y la represión del *Estado Novo* de Getulio Vargas. Bajo estos aspectos es importante construir un horizonte historiográfico de los principales acontecimientos que alentaron la formación del cangaço en el nordeste de Brasil y las implicaciones históricas de Lampião al interior del sertão. Para esta reconstrucción se utiliza una descripción panorámica de Brasil en su aspecto político y

económico entre 1889 y 1938, corte que obedece al inicio documental del cangaço y el fin del fenómeno con la muerte del forajido de estudio. Finalmente, se realiza una descripción del principio y el ocaso del fenómeno en el nordeste con sus causas y consecuencias, apuntando al perfil biográfico de Lampião en la zona.

Con la constitución de 1889, se inicia el periodo republicano para Brasil, documento similar en su fisionomía legislativa al imperial de 1824, afianzando el poder de los estados de mayor injerencia económica, Sao Paulo por su café y Minas Gerais por sus productos lácteos, ambos representaban grandes centros de actividad política en el país. Igualmente, daría el nacimiento del cuerpo federal por estados y la organización a nivel burocrático. El armazón de la carta magna, brindaba a los estados una autonomía encabezada por los terratenientes de cada región, en el que los hacendados millonarios utilizaban sus recursos para tomar el sistema judicial y apropiarse de los escenarios de participación política. Esta práctica fue conocida con el rotulo de *coronelismo*, un dispositivo de estatismo político que favorecía las clases sociales de poder adquisitivo y condenaba al vasallaje a los campesinos y pequeños propietarios de tierras.

Desde 1889 hasta 1930, la fuerza de los coronéis fue indiscutible, eran los hacedores del sistema económico, cuyo proyectos y alianzas servían para el dominio de los grupos federales y en el periodo de elecciones, pactaban la entrega del poder “central” entre sus aliados. Durante el periodo del presidente, Prudente de Moraes, natural de Sao Paulo, se vivió con todos los ribetes el poderío de los coronéis, cuando los rebeldes de Antonio Conselheiro en Canudos, iniciaron una revolución contra el sistema político y alentaron una cruzada por destruir el poder soberano de los terratenientes, negándose a pagar impuestos a los “independentistas”, incubando una guerra milenaria con tintes religiosos. Conselheiro y sus feligreses, serían brutalmente asesinados después de varias expediciones militares, su muerte significó el esplendor de la política de los coroneles por el movimiento de las élites y los mandos militares en aras de exterminar los rebeldes. El episodio



de Canudos que duro dos años de 1896 a 1898, fue severamente criticado en la prensa de Rio de Janeiro y Sao Paulo, más tarde dado a conocer por el joven republicano, Euclides da Cunha en su libro “Los Sertones”.<sup>151</sup>

Después del dramatismo de Canudos y Conselheiro, las medidas coronelistas de Prudente Moraes, continuaron su prominencia en el panorama nacional, los hacendados siguieron dominando como cabeza de las alianzas federales y era imposible la participación política de otros actores. Pero el táctico movimiento político no daba resultado en el plano económico, no se afianzaban los sectores comerciales y el potencial productor del café se perdía por la injerencia de los hacendados que administraban el fruto. El carácter volátil y represivo de Moraes no permitía el frente a la crisis y en el ambiente era predecible un levantamiento popular. El sucesor de Moraes, Campos Salles, traería un paquete para superar la crisis, después de viajar por Europa para establecer contactos con banqueros, en especial ingleses, Salles pone en marcha un proyecto de inversión y explotación agrícola en todas las regiones. Su política se denomina de gobernadores o política de los estados, intercambio entre las élites estatales y federales para suplir la crisis con la explotación terrateniente y el dominio total de las tierras productoras.<sup>152</sup> De fondo los compromisos comerciales adquiridos por el presidente con los ingleses, obligaron al mandatario a dar más poder a los círculos de hacendados, era inevitable que el control estatal era la solución acorde a los intentos de apertura y vigilancia económica.

Las medidas de Salles dieron más espacio de participación a las élites locales, situación que no variaría en absoluto durante los gobiernos de transición que apenas modificaron elementos económicos, sociales y legislativos. El reemplazo de Salles fue el paulista, Rodrigues Alves, quien estructuraría las bases de modernización de Rio de Janeiro, cuyo proyecto sería clave años después con el nacimiento de la industria y los sindicatos

---

<sup>151</sup> Francisco Iglesias, *Historia contemporánea de Brasil, siglo XX* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 29.

<sup>152</sup> Iglesias, *Historia contemporánea de Brasil*, 35 – 36.

cariocas. Al paulista, Alves, le siguió el político de Minas Gerais, Alfonso Pena, quien no pudo terminar el mandato, siendo reemplazado por el fluminense, Nilo Pecanha, elección que causo conmoción política pues se esperaba que un minero (Minas Gerais), hiciera el recambio presidencial. La elección de Pena enfriaba las relaciones de políticos paulistas y mineros, que en medio de una tensa calma, intentaban en el juego de las partes estatales volver al poder central.<sup>153</sup>

Pese a que Pena no gozaba de la aceptación de los grandes estados, pudo terminar su presidencia sin mayores afanes dando continuación a la política inaugurada con la constitución de 1889 y refrendada por Campos Salles (1898 y 1902). Al presidente Pena, le antecedió el minero, Artur Bernardes (1922-1926), apaciguando los ánimos de los estados fuertes y representativos en las campañas electorales. La llegada de Bernardes continuaba con el trámite político de la vieja república, haciendas y pobres en el campo, dando tranquilidad al dominio clásico de Sao Paulo y Minas Gerais. Llegado el tiempo de Bernardes, el poder pasó a mano del paulista, Washington Luiz Pereira de Sousa (1926 - 1930), gobierno transitorio que intentó la sucesión a toda costa de los paulistas en la presidencia, reviviendo nuevamente la tensión con los políticos de Minas Gerais. En este periodo florece la imagen del gobernador de Rio Grande do Sul, Getulio Vargas.<sup>154</sup>

En este periodo la república fue más coronelista que la misma monarquía, la constitución de “independencia” agudizó algunas características negativas del imperio a nivel local como la represión y el monopolio de la fuerza de los hacendados. Los coronéis se convirtieron en grandes figuras públicas, propietarios de tierras cuyo papel recaía en los administradores del campo y sus riquezas. El malestar de las formas de gobierno se desencadenó en algunas protestas urbanas y la expansión del crimen en las zonas rurales, solo un grupo de militares descontentos por esta política de facto, decidió organizarse y convertirse en una alternativa de poder, los *tenentistas*. Este

---

<sup>153</sup> Iglesias, *Historia contemporánea de Brasil*, 38-39.

<sup>154</sup> Iglesias, *Historia contemporánea de Brasil*, 40.

singular grupo de militares, organizaron diferentes expediciones armadas para poner fin al dominio de los terratenientes, enfrentándose a ejércitos irregulares y milicianos de los hacendados. La columna atrajo militares de rangos medios como el capitán, Luis Carlos Prestes, jefe de la campaña, a soldados rasos y gentes del común. Los tenentistas intentaron revertir el orden de la política federal, su máximo líder, Prestes, se convertiría después en un referente de la política progresista en Brasil.<sup>155</sup>

Pero la vieja república estaba por derrumbarse en su estructura, los políticos y militares se cansaron del poder regional y la desorganización económica, asimismo, la debilidad de un estado arcaico trenzado en los vicios de la antigua época imperial. El último gobierno de esta envergadura de coronéis, sería el del paulista, Washington Luiz, que con las presiones militares y el descontento nacional a cuesta no pudo nombrar a su sucesor de Sao Paulo. Debido a que la Alianza Liberal que postuló a Getulio Vargas y Joao Pessoa como candidatos a la presidencia y la vicepresidencia contaba con el apoyo de los grupos conservadores: militares, comerciales y políticos.

La carrera presidencial de Vargas, inicia con mucha fuerza, hasta que su dupla en la presidencia, Joao Pessoa es asesinado en Recife, Pernambuco. El hecho generó un movimiento de “revolución” por parte del grupo político que intento demandar la muerte del dirigente y hacerse al poder. Con algunos brotes de violencia, Vargas se traslada de Sul a la capital federal donde entraría victorioso el 23 de octubre de 1930. Una “revolución” conservadora que había nacido con el apoyo de unos cuantos tenentistas y figuras militares se hacía al poder. Washington Luiz es depuesto en los últimos días de su gobierno, que pasó a ser parte de una junta militar para ser entregado a Vargas el 3 de noviembre de 1930.<sup>156</sup>

El nuevo jefe de Estado, ayudado por políticos que no querían cambios de fondo en la estructura de coronéis y el modelo latifundista, se enfrentaba al

---

<sup>155</sup> Iglesias, *Historia contemporánea de Brasil*, 41-46.

<sup>156</sup> Iglesias, *Historia contemporánea de Brasil*, 56-58.

descontento de los tenentistas que apoyaban su presidencia pero cuestionaban el poder de las oligarquías en los estado más pequeños. Hábilmente Vargas, cambia las figuras de las regiones e introduce gente cercana al tenentismo para liderar el modelo de la vieja república, por ejemplo, en el norte y el nordeste queda en poder del teniente Juárez Tavora, hombre fuerte y de amplio reconocimiento por sus habilidades como militar ilustrado. Pocos estado se adhieren a la propuesta de recambio institucional de gobernador como Rio Grande do Sul y Pernambuco.<sup>157</sup>

Las ideas tenentistas de nacionalización y sindicalismo permearon en Vargas, que si bien mantenía las elecciones por clase social, comenzaba a proyectar una política de industrialización y aumento de los centros urbanos, es decir, crecimiento de la mano de obra en las grandes ciudades. Para 1932, las cifras de recuperación económica y crecimiento eran las mejores en casi cincuenta años, un Brasil industrializado que se aceptaba con las empresas de cemento y siderurgia, dejando un poco al margen la agricultura, buscaba las posibilidades de estimular y controlar la producción urbana para garantizar la fuerza económica de la nueva república. El antiguo coronelismo quedo aún lado, la vieja maquinaria latifundista fue progresivamente reemplazada por los allegados a Vargas, que con la idea de poder económico y control policivo se incuban en los estados de menor protagonismo al norte y nordeste brasileiro.

Pero la estrategia de Getulio Vargas, necesitaba de tiempo para poder configurarse, el mandatario lo sabía y arriesgadamente, planifica una nueva constitución en 1934, reforma planificada con base al programa de 1891. Pese a la resistencia de los tenentistas, Vargas sigue adelante con los ideales de una nueva constitución, cambios que incluían una renovación en el organigrama parlamentario, fortaleciendo el centralismo y agentando leyes de austeridad y explotación económica. La pasión constitucionalista de Vargas, duro tres años, la emergencia de una crisis económica y el

---

<sup>157</sup> Iglesias, *Historia contemporánea de Brasil*, 59-61.

panorama del liberalismo económico europeo, obligó al presidente a sustituir la carta, por un documento mucho más corporativo, enfocado en la represión y el proteccionismo.<sup>158</sup>

En esta movida constitucional, Getulio deja en claro que no quiere compartir el poder con los coronéis, tampoco con los tenentistas que poseían un proyecto de corte muy progresista. Ante la situación el mandatario, se apoya en una ley de seguridad que le dio poderes extras, recurriendo a la vigilancia de las figuras políticas, está movida termina convirtiéndose en controversial por la cantidad de persecuciones y asedios a dirigentes políticos de todas las vertientes. Con la opinión pública a su favor y el control de la oposición en el parlamento y las calles, sumado a la posesión de los órganos de comunicación, Vargas pacta la estructura orgánica de una nueva constitución la de 1937, celebrando el Estado Novo y la renovación total del viejo sistema republicano.<sup>159</sup>

El nacimiento del Estado Novo trajo consigo toda una renovación de las prácticas y cultura política, se puso fin al régimen de los coronéis, se quitó la autonomía judicial y legislativa en la regiones, se acabaron los partidos políticos y el Estado asumió un papel policivo en las zonas de menos control gubernamental. El nuevo proyecto era radical en su ejercicio público, las grandes ciudades fueron industrializadas a veloz marcha, los coronéis abandonaron sus cómodos lugares de poderío en la tierra y los tenentistas fueron expulsados de la nación. Vargas controlaba la economía y la seguridad, prohibió las banderas e himnos de los estados, su discurso era el nacionalista que abogaba por una única nación centralizada en todos sus poderes públicos.

El presidente admiraba el régimen dictatorial de Salazar en Portugal, idea canalizada por el Estado Novo y expuesta en la regularización de la prensa, cuya habilidad de controlar los medios fue su éxito, pues durante su gestión se creó el Departamento de difusión cultural, estrategia de Vargas para

---

<sup>158</sup> Iglesias, *Historia contemporánea de Brasil*, 62-72.

<sup>159</sup> Iglesias, *Historia contemporánea de Brasil*, 74-80.

acondicionar el nacionalismo brasileiro a través de filmes educativos, prensa, radio, cine entre otras. El manejo de comunicación del nuevo dictador, fue su principal instrumento de conexión con los pobladores, por ejemplo, el reconocido diario “Amanha” de Rio de Janeiro, conocido por sus críticas, paso a órdenes del jefe de Estado, quien organizaba la información en su beneficio y se transformó en el principal medio de difusión del régimen. Solo algunas voces se levantaron contra Vargas, el escritor Graciliano Ramos, en sus textos satíricos y de humor político, desenmascaraba al máximo líder nacionalistas, pero otros no corrieron con la misma suerte, muchas personalidades políticas y artísticas fueron expulsadas y obligadas al exilio en Europa y países latinoamericanos, otros por ser opositores fueron asesinados y torturados.<sup>160</sup>

El régimen del Estado Novo vivía su esplendor, la táctica de protección y manipulación de medios era imposible de doblegarse, Vargas era dominador a su ancho de la nueva república. Pero una confrontación bélica externa permitió a sus detractores tomar fuerza y medidas para derrocar el régimen, la llegada de la Segunda Guerra Mundial era el contexto adecuado para asestar el golpe. El presidente en silencio se sentía admirado por la causa alemana e italiana, pues estos países habían sido sus referentes ideológicos, sin embargo, las causas económicas lo obligaban a ponerse del lado del bando de los aliados, para este fin se disponen de bases militares en la costa del nordeste y soldados son enviados a los frentes de guerra en Europa. En este contexto de inestabilidad mundial, los mismos que apoyaron la “revolución” de Vargas en 1930, se unen para poner fin al régimen, se organizan políticos y militares, obligando a depurar la dictadura.

Seguido por sus asesores y a cuentas de un nuevo futuro presidencial, Vargas entrega el poder el 29 de octubre de 1945, quince años después de que los mismos actores de su golpe lo habían animado a tomarse la presidencia. El fin de la era del sulista (Rio Grande do Sul), no sería el final

---

<sup>160</sup> Iglesias, *Historia contemporánea de Brasil*, 84-90.

de su carrera política, pues Vargas se convertiría en símbolo nacional y volvería a la presidencia en 1950 por voto popular, hasta su suicidio en 1954, continuaría siendo una figura indiscutible de la arena política.<sup>161</sup>

El fin del Estado Novo representaba el rompimiento de la vieja republica de coronéis y una nueva de centralismo nacionalista, Vargas seria el gran referente de la modernización de Brasil y las vísperas del Estado policivo ante los opositores, críticos y pobres del sistema. Bajo este programa el cangaço desaparece, después de vivir en medio de la ley de los hacendados y su ocaso producto de la represión campesina de Vargas. En ambos ciclos republicanos se ubica el movimiento del cangaço, sin la reconstrucción de este panorama es imposible definir sus características y sus espacios regionales, igualmente, el perfil de su máximo protagonista, Lampião el rey de los cangaceiros.

### **II.I.II. El cangaço y el nordeste de Brasil**

Después de señalar algunos elementos indispensables para la definición del cangaço en el nordeste de Brasil, a continuación expondremos una definición del fenómeno como movimiento en la región de estudio, primando la lectura de la vieja y nueva república que analizamos con anterioridad. Se hace énfasis en las implicaciones del panorama político nacional y la estructura del cangaço en su contacto con los grupos poblacionales del nordeste y sus efectos sociales.

La crisis financiera que vivía el país antes de la posición del presidente, Campos Salles y la nueva constitución republicana, afectaba la mayoría del campo agrícola del país, las ciudades limítrofes tenían algunas facilidades económicas, mientras los sertanejos o pobladores de las zonas internas al litoral en el nordeste padecían las inclemencias del tiempo y la desorganización administrativa. Los intentos de Salles con los ingleses, mitigaron el déficit financiero en las ciudades nordestinas como Recife y

---

<sup>161</sup> Iglesias, *Historia contemporánea de Brasil*, 108.

Salvador Bahía, pero los campos del sertão o zonas duras sin salida al mar, se sumergían en la política de los fazendeiros (hacendados). Este sistema significaba que el poder regional se aseguraba entre las oligarquías regionales y el poder central, manteniendo un proyecto de coronéis para toda la nación, es decir, figuras encargadas de gobernar los estados desde su poderío económico.<sup>162</sup>

Esto obedecía a que cada estado federado según la constitución republicana, gobernaba una fazenda (hacienda) de manera particular, indicando que las regiones eran gobernadas como grandes haciendas de los “señores” que podían pagar y administrar tierras. Los problemas de elegir un centro político efectivo, permitieron a esta política avanzar en un pacto entre frentes de élites, situación que género en lo sertones un ambiente de desigualdad y el monopolio de las instituciones públicas. Los principales componentes de esta política “señorial” afectaban las ramas judiciales y legislativas de las regiones nordestinas, iniciándose a cubrir de propia cuenta valores sociales como la justicia y el acceso a la economía de agricultura.<sup>163</sup>

Los todos poderosos gobernadores de estado dominaban las regiones, imponían su ley como actores principales de los movimientos fiscales. A través de una rígida pirámide de ejecución política para la organización agraria, donde los jefes de partido se entendían con los fazendiros por medio de los jefes políticos locales. Ese tipo de política conducía al compromiso de tipo coronelista entre los gobiernos estatales y los municipios que tenían pactos con el Estado central. Este espectro se conocería con el nombre de sistema de “coronéis”, cuando los jefes locales ganaban la política electoral de los gobernantes con el apoyo de las oligarquías municipales, mientras su fachada social se desmantelaba con los tratos de todo un grupo de élite que negociaba la dominación regional.<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> Maria Christina Russi, *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro* (São Paulo: Universidade de São Paulo Coleção da Revista de Historia sob a direção do professor Eurípides Simões de Paula, 1974), 11.

<sup>163</sup> Russi, *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*, 12.

<sup>164</sup> Russi, *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*, 14.



En síntesis, el coronelismo era un pacto político, un juego de poder público entre los jefes locales, esta sería la base de una estructura agraria excluyente para los sertanejos. Ante la crisis fiscal y las inestabilidades del monopolio de los coroneís, muchos habitantes iniciaron brotes de levantamiento popular, en realidad, eran demandas sociales dispersas que terminaban por acción de la justicia de los dueños de la tierra. En este esquema, los saqueos a fazendeiros y el abigeato era la única manera de revertir el orden de los poderosos y hacerse a los modos de producción. Sin ninguna organización campesinos pobre se arrojaron al robo como manera de supervivencia, dentro de un clima caracterizado por las desigualdades y los excesos climáticos.

El apoyo de los coroneles estaba basado en su poder económico. Se producía debido a que las vastas áreas de tierra que dominaban tenían mejores condiciones para expandirse y hacerse productivas. Las fazendas en el nordeste se dividían en las mayores que terminaban con un aspecto de modestos poblados, en cambio, las menores eran apenas caseríos en los que la violencia y los ecos de pobreza aumentaban. Estas fazendas se mantenían de la crianza de ganado y el cultivo de algodón o azúcar. El fazendeiro siempre busca el crecimiento de sus propiedades para garantizar el ascenso económico, valorizando el campo con la compra de tierras a campesinos pobres y la crianza de un alto número de cabezas de ganado. El objetivo era ampliar la tenencia de tierras para acceder a control regional. Esta estructura se caracterizaba por la rigidez económica y la incapacidad de los pobladores en participar en escenarios políticos.<sup>165</sup>

Aparte de la influencia económica de los coroneís, también tenían un dominio del poder político, pues la figura electoral era asumida por los fazendeiros que fácilmente se hacían a los cargos institucionales por sus atribuciones en el senado, la asamblea general y el consejo de cámara comunal. Puntualizando, se pagaban los favores políticos entre ellos,

---

<sup>165</sup> Russi, *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*, 15 – 16.

administrando los bienes públicos como privados familiares. Este quehacer ligaba a las clases más prestantes con la dirección de las zonas populares, ejercicio que se denominó *política dos coronéis*, con las acciones de los grupos prestantes y el empalmé directo con el poder. Los sertanejos sabían el funcionamiento de la maquinaria, pero eran dominados por la escases de trabajo y las políticas de austeridad del gobierno, dejando su suerte al jefe político de su lideranza o el fazendeiro dueño de sus tierras.<sup>166</sup>

El modelo resultaba a la medida de los hacendados en el sertão, dominaban fácilmente las tierras como los latifundios en el periodo colonial, no existía una presión externa o interna que los llevara a tomar medidas drásticas. Hasta que un agregado natural ponía a los coronéis en vilo, había llegado el azote de las sequias, factor decisivo en el nacimiento del cangaço y la ruptura con la administración de la justicia de los latifundistas. El sertão comenzaba a sufrir la inclemencia del tiempo, los ríos se secaron y los animales morían de hambre, para 1915 no llovió en ningún mes, los campesinos azotados por el hambre y la sed comienzan a recrudecer los ataques a lo fazendeiros, los asaltos y la violencia fue recurrente en la región. Lentamente los coronéis comienzan a perder su ganado por la sequía y los robos, esto significaba su reducción política, el Estado intenta la solución con créditos para la agricultura, pero no es suficiente, la sequía es continua y afecta todo el nordeste.<sup>167</sup>

En un movimiento que los ponía en ventaja política, los fazendiros aprovechan las sequias para comprar tierras a los más afectados, los campesinos hambrientos concedían sus territorios por cualquier negocio en aras de comer y alimentar a sus familias. Paulatinamente la población fue afectada por la sequía, pero los más damnificados fueron los campesinos que perdieron sus terrenos y el poco dinero a consecuencia de la venta de sus cultivos. Con la seca todo se volvió costoso, los labradores perdían sus cosechas y era imposible mantener las familias, lo que ocasiono que los

---

<sup>166</sup> Russi, *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*, 17 – 19.

<sup>167</sup> Russi, *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*, 21 – 22.

pobladores formaran gavillas cada vez más estructuradas e iniciaran bloques de asalto. Por su parte, los hacendados que intentaban aprovechar la sequía para hacerse a tierras, intentaban proteger sus adquisiciones y defenderse de los robos de los pobladores, para este fin contrata a los temidos *jáguncos*, encargados de garantizar la protección de los fazendeiros con métodos violentos e ilegales. Los jágungos o grupos de choques terminan siendo una causa de ingreso al cangaço, pues muchas afrentas personales fueron saldadas por venganza a estos personajes.<sup>168</sup>

Ante la crisis económica producto de la sequía, los sertanejos comienzan a buscar oportunidades fuera del sertão en las principales ciudades del nordeste, provocando que la inseguridad y la violencia se hicieran presentes en Recife, Aracaju, Maceió, Fortaleza y Salvador. Por primera vez, las ciudades limítrofes tenían una imagen del drama de las regiones internas, motivando protestas y demandas contra el sistema y los migrantes. Mientras que en los sertones, los coronéis continuaban dominando el sector económico y político, los cangaceiros se organizaban en su totalidad y la imagen de Lampião comenzaba a tomar valor.<sup>169</sup>

Los tres grandes problemas del sertão son los factores de emergencia del cangaço: los grandes señores de la tierra, las sequías y los jefes políticos. Los conflictos aumentan en 1920, las diputas por la seca eran continuas, los coronéis despedían a los empleados, los vaqueros eran obligados a abandonar la tierra, unos emigraban de la zona y otros sin remedio se alistaban a las filas del cangaço. Hasta diez años después la lógica fue idéntica: El coronel vence y se vuelve poder político y jefe de una región gracias a la alianza entre fazendeiros ricos, los jaguncos hacen de las suyas asesinando indiscriminadamente a los pobladores, por deudas a los latifundistas o por venganzas personales.<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Russi, *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*, 26.

<sup>169</sup> Russi, *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*, 26.

<sup>170</sup> Russi, *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*, 27 – 32.

La justicia era mediada por los coroneles como control social, sus guardaespaldas defendían sus riquezas y asesinaban los opositores según sus propósitos, una pirámide social que no tenía críticos, pues el gobierno federal desconocía la situación al interior de los sertones. Todo el esquema era una peligrosa caldera, lo más visible eran las luchas familiares por recuperar las tierras o vengar la muerte de familiares asesinados, sin alternativas campesinos y vaqueros ingresaban al cangaço para ampararse de las sequias o cumplir planes de venganza contra los jaguncos.

De otro lado, los fazendeiros reaccionaban por la fuerza en varios casos, asesinando los bandoleros levantados en armas o entablando relaciones de reciprocidad en el que se evitaban las confrontaciones armadas con los miembros del cangaco.<sup>171</sup> En este panorama, los cangaceiros comenzaron a convertirse en una oportunidad palpable de trabajo y supervivencia en el medio, reconocidos por los coronéis y en numerosos casos utilizados para liquidar enemigos políticos de los señores de la tierra.

Pese al control sobre la tierra, los intereses de los coroneles eran más profundos que las demandas económicas, su verdadera finalidad era la manutención del poder por la vía hegemónica del voto político, controlando su municipio y asegurando el éxito en las elecciones. Su liderazgo era traducido en el dominio de cargos públicos, favores federales y la continuación de la estructura agraria. La actuación del coronel en las elecciones era la presión de los pobladores, compra de votos y fraudes a los ojos de los funcionarios federales, se debía garantizar el triunfo de los coronéis para oficiarse en el poder de manera reglamentaria y acorde a las reglas del Estado. Como los cangaceiros no representaban un peligro real en las elecciones, pues era imposible su participación en la arena política, los coronéis se ingeniaban alianzas para no someter los forajidos, a razón que estos últimos no sabotearán el proceso electoral.<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> Russi, *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*, 27 – 33.

<sup>172</sup> Russi, *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*, 37 – 9.

Con el irrestricto triunfo económico de la figura de los coroneles, heredado familiarmente por hijos y allegados al esquema, los coronéis comenzaron a identificarse con el apelativo de *cabras machos*, referente a la fuerza y “valor” de sus actividades agrarias, eran los señores de la región y únicos protagonistas del sertão. El sertanejo asumía su condición de subalternidad, los cabras machos, obligaban a obedecer la ley de las haciendas por la fuerza, si alguien era enemigo de sus reglas, los jaguncos cumplían con su tarea de exterminio. Los coroneles eran los protagonistas de la parte seca del nordeste, pero empezarían a compartir su protagonismo con los cangaceiros, quienes provistos con objetos ostentosos de oro y su llamativa ropa de cuero: chapéu (sombrero), pantalón, bolsas, fornituras y botas, vestimenta alusiva al ganado en la región, comenzaban a destacarse como justicieros y cabras machos románticos, místicos y valerosos, tres características del ser sertanejo.<sup>173</sup>

### **II.I.I. El cangaço una expresión de violencia agraria para los sertanejos**



Tomado de Portal BA Información y noticias, La explosión económica del nordeste de Brasil, Santiago Pérez, Rio de Janeiro. Zona de influencia y movimiento del cangaço.

No se puede aseverar la fecha de emergencia del primer grupo de cangaceiros, se habla que durante el siglo XVIII, bandas dispersas robaban

<sup>173</sup> Russi, *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*, 44 – 46.

comerciantes y secuestraban hermosas mujeres para violarlas en las zonas desérticas. Estos ladrones actuaban de manera individual y solo se asociaban para hurtar oficiales de gobierno y hacendados, no hacían parte de una estructura compleja, varios eran lugartenientes de coroneles y facilitaban la captación de tierras por la vía armada. Hacia el siglo XIX, el escritor Franklin Tavora, en su novela “O Cabeleira” (1876), narra la historia de los forajidos, el hijo, Joaquim y el padre, José Gomes, junto con su compadre, Theodosio.<sup>174</sup> Cabeleira descendiente de la familia se consagra como ladrón en la región, siendo reconocido como cangaceiro, sus hurtos se cometían en la ciudad de Recife donde utilizaba el sertão para esconderse. Pese a que no existen documentos que acrediten la existencia del personaje, Tavora escenifica estos personajes en la caatinga, señalando la ambivalencia de los hacendados y la política oligárquica.

El primer proscrito en distinguirse como cangaceiro, fue Manoel Baptista de Moraes, apodado Antonio Silvino (1897-1914), quien organizando un grupo de hombres decide saldar una afrenta familiar, la muerte de su padre. La fama de Silvino cruzaría todo el sertão, alejándose lentamente de las luchas políticas y venganzas familiares, para consagrarse en el robo a comerciantes y el abigeato, comenzando a levantarse contra la modernización del nordeste, ya que pensaba era un obstáculo para su carrera delictiva. La transformación industrial de los sertones complicaba la banda de Silvino, pues la construcción del tren del Ferrocarril Great Westert, cercaba varios poblados y atraía las fuerzas policiales. Durante el año 1906, Manoel persiguió a obreros, arquitectos e ingenieros para evitar la construcción del ferrocarril, sus esfuerzos fueron en vano ya que la línea fue construida, pero esto no sería un impedimento para Antonio, quien obstruía las líneas continuamente para cobrar peaje a los pasajeros.<sup>175</sup>

Antonio Silvino lograría ser reconocido en todo el sertão Pernambucano, señalado como el primer gran cangaceiro de la región. Tras una vida

---

<sup>174</sup> Pereira, *Os cangaceiros*, 90.

<sup>175</sup> Pereira, *Os cangaceiros*, 111.

dedicada a los asaltos y los ataques sorpresa en los caminos, el 28 de noviembre de 1914, es capturado siendo confinado en una cárcel por varios años, gracias a su comportamiento ejemplar es indultado en 1937 por Getulio Vargas, muriendo tranquilamente el 20 de julio de 1944. Antonio reinó durante dieciocho años en el sertão, seis años después de su captura se levantarían las estrellas de cuero de Lampião,<sup>176</sup> quien impondría la estética del cuero a su banda y los aditamentos de oro para llamar la atención entre los pobladores del sertão, Virgulino era el Rey, había nacido para gobernar la tierra seca.

Con el ejemplo de Antonio Silvino, los sertanejos, cansados de los agravios del medio rural, el vaquero y campesino ingresa en el cangaço, por motivos de orden social, económicos y culturales, cansados de rendir culto a los coronéis, explotadores y violentos. Los deseos al ingresar al grupo de proscritos eran la solidaridad social y la esperanza de recuperar las tierras perdidas y defender sus vidas. Una vez al interior de las gavillas, las venganzas personales eran las primeras en saldarse, los desagravios por cuestiones de honra, violaciones, asesinatos de parientes, problemas económicos, diferencias con fazendeiros, se solucionaban con sangre y se cubrían con la trayectoria “criminal” del cangaço. Mayormente, los miembros de los grupos preferían la venganza social a la económica, primando la organización vengadora sobre cualquier móvil de facciones fiscales o políticas. Esto indica que el cangaço era un fenómeno arraigado al papel de la justicia personal frente a los desagravios de la estructura agraria, aprovechando las condiciones físicas de la tierra seca, caatinga, era más fácil liquidar los enemigos particulares y saciar el inconformismo ante el sistema.<sup>177</sup>

En este sentido, el cangaço se controvierte por su valor con la justicia restaurativa, criminalidad y el bandidaje social. El investigador marxista Rui Faco, define a los cangaceiros como un grupo formado por las

---

<sup>176</sup> Pereira, *Os cangaceiros*, 118.

<sup>177</sup> Russi, *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*, 49-51.

reivindicaciones sociales, cuyos crímenes deben analizarse en la defensa de los pobres y excluidos del sertão. De otro lado, Billy Chandler, cuestiona la significación de bandidos sociales en el nordeste, demostrando las alianzas de los cangaceiros con los coroneles, uniones que servían para protección de los líderes y el mantenimiento de las escuadras. Chandler señala que el cangaço servía al orden agrario, defendían a sus “pobres” evitando las refriegas armadas con los protectores de los coronéis, eso explica su vigencia antes de terminar la política de los coronéis. Retomando las posturas del bandidaje social y el criminal, se puede afirmar que este es un fenómeno motivado por la incertidumbre fiscal de la región y alentado en los factores climáticos como las sequías, su principal motor era la venganza y los intentos por mantener una imagen de sertanejos sujetos a la cultura popular de cabras machos, misticismo y hombría.

Con la “revolución” de 1930 y la consecuente llegada de Getulio Vargas al poder, el panorama en el sertão estaba por cambiar. La política de los coroneles tendría su fin y la fuerza del Estado centralista haría presencia en las zonas con nuevos políticos y militares. Oficialmente, se organiza el cuerpo de la policía volante que tendría como tarea eliminar por la vía armada los cangaceiros, atrás quedaba la seguridad de los jaguncos. Los volantes eran una fuerza militar de terror, torturaba y asesinaban a quien no ayudaba con la captura de cangaceiros, los coiteiros o auxiliares del cangaço, eran sus objetivos predilectos, los golpeaban y forzaban para ubicar las gavillas.<sup>178</sup>

El panorama del nordeste cambiaría significativamente, los coroneles fueron reemplazados por políticos de autoridad y los créditos a la agricultura fueron suspendidos. El proyecto de nacionalización de Vargas se extendía al nordeste, las instituciones públicas eran parte del centralismo federal. Ante la supresión de los partidos, los coronéis, tenían problemas para mantener su poder y dominar la economía. El nuevo presidente ataca los frentes de la

---

<sup>178</sup> Russi, *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*, 53.



política de hacendados hasta derrotarlos, lo que significaba que los coroneles perdieran su poder de señores y caudillos en los sertones. Esto fue aprovechado por los cangaceiros que aumentaron su número y protagonismo, viviendo una etapa de esplendor en la caatinga, pero siempre presionados por los volantes y los planes de pacificar el país. Con el rompimiento de la política coronelista y el surgimiento del presidente Vargas, el cangaço se divide en dos fases distintas: inicio del siglo XIX hasta 1930 y de 1930 a 1938. En la primera fase, el cangaço cumplía fines de venganza y supervivencia, su funcionamiento tenía en común la alianza con los terratenientes ricos y la conexión con el crimen económico. En la segunda fase, el cangaço continua con el modelo de venganza, se encontró en crecimiento por la desintegración de las antiguas oligarquías, los jáguncos entraban al cangaço una vez que sus jefes no tenían el mismo poder. El movimiento aumento en número, pero su crecimiento significó el ocaso, al acrecentar las gavillas las purgas internas aumentaron y usualmente se saldaban con muertos, asimismo, la presión de los volantes con la ley de recompensas golpeaba los cangaceiros, había llegado el momento del fin del cangaço y la muerte de Virgulino Ferreira en 1938 lo confirmaría.<sup>179</sup>

Un factor inherente al gobierno de Getulio Vargas durante la última fase del cangaço, daría el golpe de gracia al movimiento, debido a las facultades del presidente de contralar la comunicación de la época. Esto hizo que se aumentara la brecha entre las ciudades litorales y sertanejas, los diarios y periódicos de la ciudad iniciaron una campaña de criminalización que tendría efectos colaterales en el cangaço. Los documentos cuestionaban el valor social de los forajidos y engrandecía el heroísmo de los volantes, provocando que la opinión pública se volcara en contra de los luchadores de la caatinga.<sup>180</sup> En las grandes ciudades del nordeste como Recife, Salvador y Joao Pessoa, los cangaceiros eran bandidos alejados de la cotidianidad, los

---

<sup>179</sup> Russi, *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*, 54.

<sup>180</sup> Russi *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*, 81.

periodistas de estas ciudades construían grandes crónicas y reportajes sensacionalistas a modo de denuncias públicas:

*“Que é campanha contra o banditismo do nordeste?  
O bando de arvoredó commette novos assassínios a margem da estrada de  
ferro”<sup>181</sup>*

La movida publicitaria de las ciudades alejaba a las regiones, permeando las opiniones de la población que percibían en el cangaço el origen del inconformismo económico y social. Paulatinamente, los bandoleros se volcaron en maleantes sin proyecto político, los medios sensacionalistas difundían sus crímenes, animando la pérdida de interés de los nordestinos por los “luchadores” sociales. Mucha de esta prensa sirvió de base para los primeros estudios del fenómeno, aumentando la brecha regional y criminalizando al cangaço sertanejo. Los sertanejos se distanciaron de las ciudades, refugiados en su cultura y sus espacios de concertación social fueron más estrechos con las cuadrillas de forajidos.

Los valores de los cangaceiros se identificaban con la naturaleza de los sertanejos, situación que se fortaleció con el proyecto nacionalista de Vargas, pues los paisanos gozaban de las proezas de los forajidos contra los volantes. Lo ostentoso de sus ropas y objetos de oro, sentaban una señal de atracción a los paisanos, reconociéndolos como referentes de justicia y figuras de respeto para toda la comunidad. Al interior del cangaço las cuadrillas eran organizadas en una división del trabajo básica, ladrones y guardianes de tesoros, cumplían con las labores militares del grupo, hábiles militarmente y grandes conocedores de la tierra seca. Elementos que despertaban atención en los sertanejos que seguían con interés las acciones de los cangaceiros Lampião, Corisco, Volta Seca, Ze Baiano, entre otros.<sup>182</sup>

Un valor llama la atención del fenómeno después de 1930, el papel de las mujeres dentro del cangaço. En la sociedad sertanejas las mujeres cumplían con los roles tradicionales: cocina, casa y cuidado del hogar, pero en el

<sup>181</sup> *Jornal a tarde, sexta-feira, 20 de abril de 1934.*

<sup>182</sup> Russi, *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*, 101 – 103.

movimiento podían participar en las batallas y tenían un rol clave en la revisión de armas y los objetos bélicos. Las mujeres eran protegidas en los asaltos y cuando estaban embarazadas se expedía una licencia para salvaguardarlas y abrigar los recién nacidos. Después de 1930, cuando Lampião ingresa a su compañera María Bonita, las mujeres eran apetecidas en la escuadras, brindaban estabilidad emocional y ayudaban en los oficios de “guerra”. Antes del ingreso de Bonita, las mujeres tenían prohibida la entrada al cangaço, eran abusadas y raptadas por los bandoleros.<sup>183</sup>

Las mujeres ven en las cangaceiras un apoyo para salvarse del abuso de sus esposos y los coroneles, refugiándose en el cangaço para lograr un estatus social y acompañar las aventuras de sus enamorados. Este valor agregado despierta la simpatía de las mujeres en el sertão, logrando equiparse alrededor de la comunidad y los afectos de los discursos femeninos, acercando a los alzados en armas con las mujeres.

El ingreso de la mujer al cangaço y la pérdida de protagonismo de los coroneles, hacían mella en los paisanos sertanejos, solo un elemento faltaba para la simbiosis cultural con su medio: el misticismo, teniendo en cuenta la fidelidad religiosa del pueblo sertanejo. Los bandoleros profesaban un sincretismo religioso mezclando las variantes raciales del nordeste en lo indígena, lo negro y mestizo que era particularmente místicos. Los cangaceiros eran reconocidos por sus creencias religiosas, cuando un bandido moría se ponía cruces en su memoria, también cargaban amuletos, piedras y esfinges con imágenes religiosas, se rezaban las heridas y los integrantes para cerrar su cuerpo contra las balas enemigas. Todo el misticismo era propio de los sertanejos, hasta los lugares santos eran respetados y los paisanos veían con buenas virtudes el carácter místico del cangaço.<sup>184</sup>

Pese a que el fenómeno se robustecía desde la “revolución” de 1930, los cambios políticos en el plano nacional y regional, significaron la decadencia

---

<sup>183</sup> Russi, *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*, 104-110.

<sup>184</sup> Russi, *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*, 120 – 130.

del fenómeno. Al decretarse el inicio del Estado Novo en 1937, no solo se acabaron paulatinamente los coroneles, los cangaceiros fueron perseguidos con saña y las tropas volantes asestaron golpes certeros en las estructuras bandoleras. El cangaceiro perseguido no supo hacer una lectura de su contexto, ni renovar su actuación, continuaba con su función criminal de robo y hostigamiento a comerciantes y hacendados, situación aprovechada por las fuerzas oficiales que con su ley de recompensas y a través de torturas desarticularon el movimiento.<sup>185</sup>

El mayor golpe para el cangaço se otorgó paradójicamente por las medidas económicas, la industrialización de las ciudades del sudeste como Sao Paulo, Minas Gerais y Rio de Janeiro, atraieron a los sertanejos a emigrar para mejorar sus condiciones económicas. La modernización dejó sin material humano a las gavillas, que eran más escasas y proclives al exterminio. El discurso nacionalista de Vargas sepultaba al cangaço, modernizando las armas militares y adaptando nuevas estrategias de lucha, el fin del cangaço estaba próximo.

El 28 de julio de 1938 con la emboscada de Angico, Poco Redondo, Sergipe, se anuncia el final del cangaço. La muerte de María Bonita y Lampião acaba con el rotulo de la lucha bandolera en el nordeste; la imposibilidad de un proyecto político, la ruptura del antiguo régimen oligárquico y la industrialización de Brasil, fueron el epígrafe del fenómeno en su dimensión histórica. Pese a que bandoleros como Corisco y su compañera Dada, pudieron escapar de la emboscada, el líder innato y reconocido era Lampião, el último eslabón que sujetaba el pueblo del sertão con el cangaço. Con este hecho final, se había consumado los restos del fenómeno, iniciando un proceso cultural de identidad y reconocimiento de estos románticos vengadores.

---

<sup>185</sup> Russi, *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*, 143 – 4.

## **II.II Lampião el Rey del cangaço**

A partir del contexto histórico de Brasil en el final del siglo XIX y el comienzo del XX, adhiriendo la definición del movimiento del cangaço en el sertão nordestino, el siguiente apartado plantea realizar una escritura biográfica del máximo símbolo del fenómeno, el Rey Lampião. El perfil realiza un recorrido por varios temas de su trayectoria “criminal”, enfatizando los episodios biográficos que lo vinculan a la creación de una imagen legendaria alrededor del sertão: nacimiento, ingreso en el cangaço, vida al interior del grupo y vínculos con distinguidas figuras públicas. Del mismo modo, abarcamos los itinerarios íntimos del personaje: su misticismo, su relación amorosa con María Bonita y el último combate con las tropas volantes.

En las condiciones de ruptura imperial con el ascenso de la vieja república, nacería Virgulino Ferreira da Silva. Su padre José Ferreira tendría un total de nueve hijos con su esposa, María Lopes, Virgulino era el tercero, aunque la fecha de su nacimiento es una incógnita entre el 12 febrero de 1898 y el 12 de febrero de 1900, el lugar que lo vio nacer y vivir es incuestionable, el estado de Pernambuco, en Serra Vermelha, municipio de Serra Talhada. Sus primeros años de infancia fueron vividos tranquilamente, dedicado al oficio de la vaquería, pastoreando ganado, cultivando y trasportando pesada carga a lomo de mula. Solo existía un problema para la familia Ferreira, a consecuencias del dominio de los hacendados y la inexistencia de una política eficaz de titulación de tierra, don José tenía roces con un hacendado vecino suyo, José Saturnino, quien exigía a la familia una parte de su finca por derecho propio.<sup>186</sup>

Los Ferreira comenzaron hacer hostigados por la gente de Saturnino, un día mientras que Virgulino realizaba actividades de Vaquería con su hermano Livino, son atacados a tiros por hombres armados de Saturnino. Con el orgullo maltrecho los hermanos se dirigen a la hacienda del verdugo, llaman a otro hermano y se enfrentan a tiros con los escoltas del hacendado, en la refriega resulta herido José, hermano de Virgulino. Ante los hechos, don

---

<sup>186</sup> Pereira, *Os Cangaceiros*, 121.

José Ferreira prefiere abandonar la finca y trasladarse a Alagoas en la hacienda Olho d’ Agua, en Agua Branca, intentando proteger la vida de sus hijos y seguir con la vaquería.<sup>187</sup>

Trascurrieron apenas unos meses de calma, nuevamente Saturnino mueve sus fichas y se contacta con los hacendados y coroneles de Agua Branca, como en Pernambuco los tres hijos mayores de don José, se enfrentan a los vecinos y la policía. El padre de los Ferreira decide que sus hijos Virgulino, Antonio y Livino, se marchen de Alagoas, para apaciguar los ánimos y resolver los inconvenientes con el comisario de Mata Grande. Los hermanos abandonaron la hacienda, no sin antes ayudar al coronel Antonio Matilde para convertirse en líder de la región de Paraíba.

Luego de un tiempo los hermanos son informados que una tropa volante, había llegado a la hacienda de Olho d’ Agua, buscando a los Ferreira, el grupo era liderado por el sargento José Lucena, que sin mediar palabra inicio la ráfaga de disparos sobre la hacienda. El resultado de la incursión militar, serie la desgracia para la familia pernambucana, don José había encontrado la muerte tras los disparo. Los tres hermano se dirigen a Alagoas para obtener información de los causantes de la tragedia, jurando vengar la muerte de su padre y asesinar a Saturnino y el sargento Lucena. Lampião en la escena de dolor, afirma a los miembros sobrevivientes de su familia:

*-Pase lo que pase hemos de matar hasta morir.*<sup>188</sup>

Para 1920, Virgulino con sus hermanos José y Livino integran la banda de Sinho Pereira, bandido que luchaba contra los Nogueira y los Carvalhos, hacendados vinculado con José Saturnino - que era un Nogueira -. Pereira se siente atraído por la destreza del más decisivo de los Ferreira, admirado por los movimientos y puntería, decide llamarlo Lampião (Lámpara); de su fusil brotaba una luz, un destello que alumbraba toda la caatinga. Con la promesa de asesinar a los culpables de la muerte de su padre, el recién bautizado, Lampião, jura alzarse en armas hasta saldar la venganza familiar.

---

<sup>187</sup> Pereira, *Os Cangaceiros*, 122 – 3.

<sup>188</sup> Pereira, *Os Cangaceiros*, 126.

Durante 1920 a 1922, la banda de Sinho recorrió los Estados de Pernambuco, Alagoas y Ceará, con la meta de ajusticiar a los Carvalhos y la policía. Sin ningún resultado positivo, Sinho Pereira sigue el ejemplo de su primo Luiz Padre, abandonando el grupo y dejando al bando bajo el liderazgo de Virgulino Ferreira. La orden de Pereira sería enfática destruir la gente cercana a los Nogueiras y Carvalhos.<sup>189</sup>

Lampião estrena su liderazgo en la cuadrilla con el asesinato del comerciante Luiz Gonzaga, cercano a la familia Nogueira. Más tarde se refugia en Triunfo, convirtiéndose en una celebridad, la comunidad defiende su causa y los cangaceiros se pasean tranquilamente por las calles contando sus aventuras a niños y ancianos. Los pobladores se sentían atraídos por la ropa de cuero y las suntuosas monedas de oro que colgaban de los chapeús y fornituras militares. Aprovechando la amistad con los paisanos, la comunidad pide al Rey del cangaço, enfrentar a la familia Dantas, reconocidos por sus abusos de poder en Triunfo, Lampião acepta y se enfrenta a la perversa familia. Esta acción representaría muchos enemigos para Virgulino, debido a que los Dantas tenían una importante red con policías y temerarios asesinos del sertão.<sup>190</sup>

La movida en falso contra los Dantas, llevaría a la cuadrilla a sufrir reveses militares como en Baixa Verde, donde Lampião fue herido en combates con la tropa volante. Inmediatamente, la escuadra comienza a recorrer todo el sertão nordestino en acciones militares, no se detienen en ningún punto y avanzan con movimientos tácticos, dividido la gavilla en varios grupos. En 1921, es el año en que el cangaço, avanzaba por Pernambuco, Alagoas y Bahía, asesinando comisarios y ganando nuevos enemigos dentro de la policía. En este periplo, incinera la casa del hacendado Manuel Neto, quien no duda en hacerse miembro de la policía y unirse a la persecución del bandolero.

---

<sup>189</sup> Pereira, *Os Cangaceiros*, 133.

<sup>190</sup> Pereira, *Os Cangaceiros*, 134 – 6.

En uno de los movimientos de saqueo y repliegue, Virgulino pierde a su hermano Livino, después de tomarse el municipio de Flores, asesinando al jefe de la familia Teotonio, para refugiarse con su amigo y protector, el coronel José Jósimo, en el pueblo de Sao Joao dos Leites. Un destacamento encuentra el sitio de su guarida y en el intercambio de balas muere Livino, siendo degollado y tirado a los urubus (cuervos) por la policía. De otro lado, su hermano mayor, Antonio es asesinado en extrañas circunstancias, al parecer por la mano derecha de Virgulino, el cangaceiro Luiz Pedro, liquida en una discusión al Ferreira. Estos golpes afectaban a Lampião, que comenzaba a sufrir el rigor de la caatinga y las inseguridades como “gobernador” del sertão.<sup>191</sup>

Con la muerte de Antonio y Livino, Lampião se refugia en el Valle de Pajeú, para saciar el dolor físico y las heridas personales por el asesinato de sus hermanos, planteando regresar a operaciones con el famoso asalto a la ciudad de Mossoró. En 1927, el forajido realiza su más espectacular operativo, al congrega cien cangaceiros e intentar saquear la ciudad de Mossoró (Rio Grande do Norte), lo probó dos veces en un mismo día siendo repelido en ambas ocasiones por la policía y los civiles que se armaron para detener la cuadrilla, pese al “fracaso” del asalto, Lampião logra asegurarse tres secuestros importantes, el coronel Antonio Gurgel y su esposa, María José Lopes y al hacendado José Joaquim Moreira, recibiendo por su rescate una suma de cincuenta contos.<sup>192</sup>

Con el asalto a Mossoró, la fama de Lampião se popularizó por todo el nordeste, su palabra se convirtió en ley y desde diferentes lugares de la región era llamado para dirimir asuntos de tierras y batallas familiares, hasta en los sertones de Bahía, donde era resistida su figura, durante algún periodo fue la máxima autoridad. Su imagen de cuero y oro llamaba la atención de los pobladores que querían escuchar sus historias de salteador de caminos, era invitado a fiestas y matrimonios para interpretar su acordeón

---

<sup>191</sup> Pereira, *Os Cangaceiros*, 142.

<sup>192</sup> Moneda portuguesa en Pereira, *Os Cangaceiros*, 148 – 150.



de ocho bajos a ritmo del xaxado.<sup>193</sup> Lampião llamaba la atención de coroneles y vaqueros, porque representaba la rudeza del modelo agrario y las atribuciones del ser sertanejo; su misticismo religioso gracias al vínculo con el padre Cícero, manifiesto en las estampas de santos y plegarias utilizadas por el bandolero en el cangaço; su rudeza en batalla gozando de una excelente puntería y un inmenso liderazgo de tropas; por último, sus dotes de galante que atraían mujeres por el talante de respeto que infundía el personaje.

Antes del asalto a Mossoro, Lampião es conocido en las grandes ciudades nordestinas. En 1926 se realiza la primera iniciativa para integrar el cangaço con la comunidad, aspirando a la “defensa” del peligro externo proveniente de los tenentistas que buscaban derrumbar el sistema agrario imperante. La famosa Columna Prestes, liderada por Luis Carlos Prestes, intentaba derrotar la hegemonía de las oligarquías encabezadas por el presidente Artur Bernardes e iniciar un proceso de reformas políticas, campaña militar con relativo éxito en el norte y el sur del país. Ante el peligro suscitado por el grupo de militares, diferentes frentes sociales y políticos intenta tomar precauciones para evitar el triunfo de la Columna. A sabiendas del conocimiento militar del sertão, las autoridades oligárquicas ven en el bandolero, un “objeto” que puede derrotar la campaña de Prestes y sus intentos de progreso nacionalista.

La idea es bien recibida por los hacendados y políticos locales, poniéndose en contacto con la figura santa del sertão, el “Santo do Juazeiro do Norte”, el Padre Cícero, la única autoridad capaz de concertar una reunión con Lampião. Pese a que se desconoce si efectivamente se llevó a cabo el encuentro, ya que no existe un documento que asevere la alianza, si se puede afirmar que el forajido vio en el padre Cícero un apoyo a su causa y en ocasiones se refugió en su efigie religiosa. De esta relación, se concertó el encuentro con el fotógrafo, libanés Benjamín Abrahao, gracias al vínculo

---

<sup>193</sup> Baile típico del nordeste.

con el padre, se posibilita una amistad que tendría como resultado el famoso documental sobre Ferreira y su banda: “Lampião, o Rei do Cangaço” (1936-1937). Maravilloso documento que retrata la vida dentro del cangaço y detalles inéditos del jefe bandolero: sus atributos de líder, la vestimenta de cuero y la vida en la caatinga.

Hábilmente, Lampião, utilizaba su imagen para difundir el movimiento, Abrahao, secretario del padre Cícero, filmaría las únicas imágenes en movimiento reales que se conocen del bandido. No sería la única vez, en 1929, registra en una fotografía al “Santo do Juazeiro do Norte” y el rey del cangaço, foto icónica del encuentro de ambas personalidades del sertão. El 10 de mayo de 1938 en el Estado Novo, sería asesinado Abrahao en confusos hechos, meses después Lampião, acabando con la correspondencia social de los tres actores más influyentes en los testimonios de Virgulino. En cuanto a Prestes, la columna fue disuelta por la represión de coronéis y el intermedio del Estado ligado a la vieja república, lo que indica que la contienda del proscrito con el rebelde nunca se realizó.

Retomando la biografía en 1930 en una correría por estribaciones del Río San Francisco, Virgulino recibe una noticia que condicionaría un elemento del mito Lampiaonico, su relación con María Bonita. Luiz Pedro, bandido cercano al forajido, acepta llevarle un recado a una joven de 19 de nombre María Deia, quien vivía en unión libre con un zapatero en Paulo Alfonso. El mensaje era una cita para conocer a Lampião y manifestarle su amor, el jefe acepta el encuentro y con premura asiste al llamado.<sup>194</sup> De inmediato, Ferreira queda flechado con María, invitándola a acompañar las aventuras del cangaço juntos, Deia acepta y se une a la gavilla, fue llamada cariñosamente con el remoquete de Bonita por su belleza, los cangaceiros la llamaban María Bonita y cariñosamente Lampião la apodaba “santinha”. Esta relación de amor duraría hasta el asesinato de ambos, marcados por el romance entre la caatinga nunca se separaron, anduvieron por los cactus

---

<sup>194</sup> Pereira, *Os Cangaceiros*, 154 – 155.

haciéndose compañía y aunque Bonita nunca tomaba partida de los asaltos, siempre estuvo dispuesta a huir al lado del Rey.

Con el amor de María Bonita la vida en la caatinga era más tranquila, la cuadrilla vivía un momento de seguridad y su reconocimiento crecía en varios poblados, pero algo había cambiado en el ambiente, las tropas de Sergipe y Bahía seguían a los cangaceiros por todo el sertão, atrapando auxiliares y crecido en número y armamento; era la era Vargas. Con el aumento de los peligros realizan algunos asaltos en Bahía y Pernambuco, Lampião ordena resguardarse en Raso de Catarina, en la orilla seca del Río San Francisco, el terreno dificultaba las operaciones militares y era el bastión de protección para los cangaceiros.<sup>195</sup>

Entre 1930 y 1936, teniendo como fortaleza Raso de Catarina, el grupo se divide en tres: uno organizando por Lampião, otro por Corisco, apodado el diablo rubio y un tercero comandado por Virginio, apodado Moderno. Los grupos se reunían para los ataques y se dispersaban para refugiarse, su rango de operación era el Río San Francisco aprovechando su centralidad con los Estados del nordeste. Las autoridades confundidas no podían detectar el paradero de la cuadrilla, con las imposibilidades tácticas, los frente militares inician a imitar las maniobras cangaceiras, ligándose a la comunidad vaquera y ofreciendo dinero para integrar la volante. El cambio de táctica tendría su victoria en 1934, cuando es abatido Ezequiel, Ponto Fino, el hermano menor de Virgulino, el hecho afectaba al jefe del cangaço que había perdido tres de sus hermanos en la caatinga, avisando el trágico desenlace de los cangaceiros.<sup>196</sup>

En 1937, el bando es azotado por la volante, implementado el Estado Novo, la autoridad y el poder central frenaron las oligarquías locales y el cangaço era enfrentado de manera implacable. Ante el acoso militar, Raso de Catarina deja de ser fortaleza, los cangaceiros se vieron en la necesidad de moverse por todo el sertão, aplicando la táctica de enfilear la gavilla y

---

<sup>195</sup> Pereira, *Os Cangaceiros*, 157 – 159.

<sup>196</sup> Pereira, *Os Cangaceiros*, 162.

andar en grupos con muchos hombres. La volante cada vez más cerca, torturando coiteiros y realizando expediciones por el Río San Francisco, los contingentes bahianos y sergipanos armados con fusiles y bajo la orden del Estado central, pululaban por los sertones, mientras los cangaceiros eran limitados por los logros militares y la migración de los sertanejos al sudeste. En este cuadro el triunfo militar estaba cerca y la última batalla era una realidad palpable.

En junio de 1938, el cabo Joao Bezerra, adscrito al batallón segundo de la policía, detuvo al comerciante Pedro Candido, de la Villa alagoana de Piranhas, bajo la sospecha de tener vínculos con Lampião y ser coiteiro de la banda. Sometido a penosas torturas, el comerciante, termina confesando su relación con el proscrito, declarando que los cangaçeiros se encuentran ubicados en una pequeña cueva al interior de la caatinga de Angico, Poco Redondo, Sergipe. Después de detectar plenamente el sector y acordonar el lugar en plena noche, el cabo Bezerra inicia el tiroteo con su escuadra de hombres. El resultado sería el abatimiento de once cangaçeiros (Enedina, Luiz Pedro, Caixa de fosforos, Elétrico, Mergulhao, Sexta Feira, Diferente, Cajarana y otro sin identificar), entre ellos, Lampião y María Bonita, cuyos cuerpos quedaron tendidos en la ruta de Angico. En medio del fuego cruzado algunos de los sin ley pudieron huir, como Volta Seca, pero el triunfo militar del Estado Novo era incuestionable. El rey del cangaço había sido eliminado de manera impecable.<sup>197</sup>

Posteriormente a la emboscada, resulta muerto el soldado Adriaio Pedro de Souza y herido en una pierna el cabo Bezerra, quien ordena que se registren los cuerpos de los abatidos, situación aprovechada por los soldados para el saqueo de los elementos de valor. Después de estas acciones con la plena identificación del cuerpo de “Lampião”, el soldado Sebastián Vieira Sandes recibió de sus superiores la orden de cortar la cabeza del proscrito, igualmente, el soldado Antonio Bertoldo Da Silva haría lo propio con María

---

<sup>197</sup> Pereira, *Os Cangaceiros*, 301.

Bonita. Los demás personajes corrieron con igual suerte, sus cuerpos fueron degollados y arrojados al fondo del Río San Francisco, pero sus cabezas serian colgadas en latas de querosene llenas de salmuera para ser preservadas.

Con las cabezas en su poder, los militares necesitaban comunicar a la opinión pública su victoria y afirmar el logro de la política nacionalista del presidente Vargas. Para este fin utilizan las escaleras de la Iglesia de la parroquia – localizada en la “Praca Do Monumento”, Alagoas, estado vecino de Sergipe – y allí expusieron las once testas a los ojos de la comunidad y en especial a las de los feligreses. Paralelamente, escenificaron la cotidianidad de los proscriptos exhibiendo alrededor de las cabezas las pertenencias encontradas en la cueva: chapéus (sombreros de cuero), armas, municiones, argollas, máquinas de coser, puñales de mango de plata, un fusil modelo 1908 y morrales bordados.

Esta escena llamo la atención de los pobladores de Alagoas, que acudieron en masa a observar los “difuntos” en su última morada. Para los asistentes al patíbulo, Lampião era invulnerable: no le entraba ninguna bala, solo podía morir por efectos de la naturaleza, tenía parte con Dios y con el Diablo.<sup>198</sup> Pero ahora se encontraban frente a su cabeza, su cuerpo había sido extirpado del mismo modo que su naturaleza de inmortalidad, quedaba ante sus ojos el regocijo militar del triunfo por la vía armada y la gramática de terror como práctica de control y disciplina en el sertão nordestino.

Esta gramática seria repetida en todos sus niveles de terror en otro estado, esta vez en Maceió, donde las testas llegaron el 31 de julio de 1938 para ser exhibidas en el cuartel de la policía hasta el día siguiente, siendo depositadas a las diez de la noche en el anfiteatro de la Santa Casa de la Misericordia. Este manejo patibulario demuestra el interés de las autoridades en escenificar su poder en la sociedad, objetivo orientado al disciplinamiento de una nueva Republica industrializada, protegida por un aparato de

---

<sup>198</sup> Pereira, *Os Cangaceiros*, 164 – 168.

seguridad capaz de doblegar cualquier fuerza sobrenatural, buscando la eliminación de los actores de inestabilidad; hasta aquellos protegidos por pactos divinos y revestidos con la fantasía del *corpo fechado* (cuerpo impenetrable por los enemigos).

Después de la muerte de Lampião en Angico, se encontraron oraciones en la mochila del abatido. Textos culturales que afianzaban la imagen de sincretismo religioso del bandolero, reforzando su interés místico en comunión con las prácticas religiosas del sertão. Oraciones como las encontradas en sus pertenencias, acompañaron su trasegar de líder de escuadra, en la que las oraciones para curar heridas, enamorar mujeres, cerrar los cuerpos de balas enemigas, adivinar el futuro y encontrar tesoros, fueron permanentes, concebidas como herramientas para participar en enfrentamientos y emprender asaltos. Estos elementos supersticiosos abonaron a la figura mítica de Virgulino, su relación con la cultura sertaneja, aglutinando la atención de los paisanos y contribuyendo a materializar un punto de interés para sus narrativas:

*“Em casa vao consulta-lo para tudo: para curar bicheiras dos gados e doenças dos homens; pra encontrar objetos ou adivinhar autores de furtos mistérios, pra salvar pessoas mordidas de cobra, levantar espinhas caídas, fazer dores de dentes, achar lugares bons pra cavar cacimbas e “curar” ou “fechar” corpos as facadas, as balas, á água e as presas afiadas das serpentes”*<sup>199</sup>

Tras la muerte de Lampião, los únicos sobreviviente del cangaço eran la pareja de enamorados, Corisco y Dada, que intentaron continuar con los asaltos y la lucha bandolera, pero el Diablo rubio serie herido de gravedad en una batalla con la volante, perdiendo la movilidad de sus manos. Bajo este panorama, deciden junto con su esposa terminar las luchas del cangaço y llevar una vida alejada de la violencia. El coronel José Rufino, tiene conocimiento del proyecto de fuga de la pareja y organiza un operativo para emboscarlos, el resultado sería el abatimiento de Corisco y la amputación de una pierna de Dada, dando la estocada final del cangaço en 1940.

---

<sup>199</sup> Lima, *Lampião*, 115 – 118.

Mención especial reciben las narrativas oficiales y populares acerca de Lampião, expresiones que permearon imágenes del bandolero y significaron los primeros ápices de personificación del proscrito dentro de la cultura sertaneja. Estas narrativas son variadas, en este capítulo recogemos los relatos de la prensa oficial y los de corte popular como la literatura de cordel, que ayudaron a significar el perfil biográfico del cangaceiro y su contribución a la imagen mítica que estudiamos en la presente investigación.

La prensa citadina edificó una imagen criminal de Virgulino, intentando desvirtuar las acciones militares del bandolero y polemizando en torno a la ineficacia de los coronéis en el objetivo de eliminar las escuadras. En periódicos y tabloides, el sensacionalismo y la controversia acerca del caso Lampião, generaba en los pobladores de centros urbanos miedo e inseguridad, tomando distancia de las zonas sertanejas y resistencia ante los migrantes sertanejos. Este manejo noticioso abría brechas entre las estructuras sociales y económicas del nordeste, desdeñando los oficios políticos de los coroneles y promoviendo la imagen criminal del cangaço como problemática central del Brasil desindustrializado y sin oportunidades de expansión comerciales. Estos medios usualmente dirigidos por disidencias políticas con altos índices de recepción entre los ciudadanos, propagaban el rotulo del proscrito asesino y sedicioso, empujado por pactos “demoniacos” y protegido por fuerzas sobrenaturales. La imagen de “bestia” lampionica difundida por la prensa, separa el litoral de la caatinga; su discurso era racial y civilizador, interpretándose con la ruptura de élites oligarquicas y el rechazo cultural del sertanejo por las “metrópolis” nordestinas:

*“Maldito ‘Lampiao’, ave negra dos nossos sertoes, famigerado corvo, que a tua ‘luz’ offuscante se apague, para o brilho dos nossos dias, para a paz do nordeste e para descanso de humanidade”<sup>200</sup>*

*“A versão corrente é que Lampeao atacou e destrcou o pequeno contingente Bahiano que raiosamente o perseguia”<sup>201</sup>*

---

<sup>200</sup> *Jornal Correio de Aracaju* 24 de julho de 1926.

<sup>201</sup> *Jornal a Tarde Bahia*, 9 de janeiro de 1929.

*“o pavor de lampião. Joazeiro assustou-se com a sombra do bandido a trabalhadeira que deu a policia”<sup>202</sup>*

A menudo la prensa se radicalizaba, valiéndose de la invención de contenido para legitimar el argumento sobre el peligro del Rey del cangaço. Los mensajes eran diseñados con fuentes ficcionales y opiniones de corte sesgado y sin ningún tipo de investigación, bajo este dominio se cuestionaba el poder regional y la existencia de bandoleros en plena república. En la investigación se encontraron polémicas columnas de opinión y noticia, pero causa atención la información de Lampião corriendo carreras y ralis de auto a campo traviesa, una suerte de crítica a la pasividad con que era perseguido el forajido:

*“Lampiao fazendo um radi automobilístico”<sup>203</sup>*

La imagen ofrecida por la prensa acerca del Rey, fue el detonante de las primeras investigaciones del bandido, opiniones fundadas por los crímenes y el escaso dominio político en los sertones. Tras el golpe de Vargas en 1930, los medios arrecieron su posición de descredito contra Virgulino, las noticias exacerbaban el sensacionalismo y los órganos de publicidad del jefe de Estado, difundieron por las capitales del sudeste la violencia de los cangaceiros y el azote Lampião. Para 1937, con el Estado Novo, la prensa fue más sesgada y sus opiniones se concentraron en los esfuerzos militares por detener el movimiento y el asesinato de volantes a manos de los bandoleros, este empleo de información servía para romper la cadena de protección de algunos pobladores del sertão con el cangaço.

La prensa no fue la única expresión de la época dedicada a Virgulino, también apareció la famosa literatura de cordel de tradición ibérica, que se adaptó a las hazañas del Rey del Cangaço. Mientras los periódicos eran leídos en las grandes ciudades del litoral nordestino, el cordel era el medio de comunicación en los sertones, los trovadores se agrupaban para relatar los episodios destacados en la vida de Lampião, diferenciándose de la

---

<sup>202</sup> *Jornal a Tarde, Bahia, 4ta feria, 26 de junho de 1929.*

<sup>203</sup> *Tucano, 20 de dezembro de 1928.*



criminalización oficial y sus medios. Muchos habitantes del sertão conocieron del forajido por estas narrativas, relatos que nunca dejaron de producirse y venderse, con el transcurrir de los años esta escritura se consolidó como una memoria de la época. A continuación compartimos un fragmento de este tipo de escritura, que serán estudiados más adelante en este capítulo:

*“Lampiao é um bandido  
Ladrao da honestidades  
Só vem desmoralizar  
A minha propriedade  
E eu não vou procurar  
Sanra pra me cossar  
Sem haver necessidade”*<sup>204</sup>

En conclusión, Virgulino Ferreira da Silva, Lampião, es una figura distinguida del bandolerismo en América Latina, su historia se entrecruza por dos etapas de la vida republicana en Brasil, la vieja república de los coronéis y la nueva del nacionalista Getulio Vargas. El tránsito por ambos periodos, lo han convertido en una figura decisiva para explicar las relaciones de élite oligárquicas y el sistema judicial impuesto por el caudillo Vargas, su trayectoria criminal revela la crisis financiera del siglo XIX, las grandes sequías del nordeste y los impactos sociales del Estado Novo. En este sentido, el fuera de ley es un actor histórico de la ruptura imperial con Portugal, conector de la cultura del sertão en su papel de la formación del Estado y la consolidación de discursos oficiales y populares que lo posicionaron como bandido; social, vengador o criminal.

El perfil del Rey es el contexto histórico y social de los nordestinos en la formación del Estado, la memoria testimonial y la huella de una cultura asumida en las formas del cangaço, en especial, la del mundo de Lampião con su estética, sus valores de justicia restaurativa, la idea del cabra macho, el asesino asesinado y el simbolismo de una sociedad rural que busca los espacios para defender su cultura de fuerza, misticismo y romance.

---

<sup>204</sup> Jose Pacheco, O grande debate de lampião com San Pedro, (Pernambuco: 1978).

Formando una disputa por su valor de heroísmo dentro de la comunidad sertaneja, en tensión con la prensa oficial y la creación de narrativas populares como la literatura de cordel. Con la muerte de Virgulino moría el bandido vengativo, pero iniciaba el ciclo del mito lampionico vehiculizado por las narrativas construidas por los temas de su vida y los lazos de la cultura sertaneja: la imagen de identidad del pueblo del sertão y las disputas memoriales por reconocer los valores del pasado en la región.

### **II.III Las expresiones narrativas de Lampião en el imaginario sertanejo: entre la masificación del cordel y la significación cinematográfica.**

A continuación se presenta en la segunda parte del capítulo II, la problematización de las fuentes históricas que serán utilizadas para la elaboración de la historia social de la cultura del bandidismo en Brasil, caso Virgulino Ferreira, Lampião. Donde a través de la interpretación de los textos culturales como el cordel y el cine, intentaremos estudiar la artesanía del héroe mítico construida por estas narrativas para transformar el personaje histórico en un artefacto de identidad regional, que sirve a los paisanos para el encuentro y las expresiones socializantes del ser nordestino. Vehículos narrativos que han construido una imagen de Lampião como guerrero heroico que representa el pasado histórico del sertão en una imagen legendaria, asimismo, una escritura histórica permanente que se reinventa a través de géneros y nuevos materiales narrativos.

En este sentido, nuestra propuesta analítica, es que el mito de Lampião se ha confeccionado en diferentes fases conectadas con la oralidad. La primera, el cordel, con su masificación y popularización en la región, narrativa de propagación prolongada y pilar fundacional de una idea mitológica del bandido. La segunda, el cine, con sus giros y rupturas que han animado otra esfera de trayectoria del mito en su referencia clásica y moderna, señalando un ritmo de creación transitoria que se convertirían en la concentración definitiva de la mitología.

Nuestra intención con estas líneas es demostrar como en diferentes expresiones y ritmos históricos, ambas narrativas, han generado una mitología bandolera, inseparable de su vínculo con Ferreira y las tradiciones culturales sertanejas. Fuentes que nos permitirán una lectura amplia en comparación con el caso colombiano y su bandolero, Sietecolores, demostrando diferentes puntos de significación de las leyendas y mitos del bandolerismo, contruidos por los grupos populares y significados por la cultura.

#### **II.IV. La masividad de la literatura de cordel y la tradición cultural del mito lampionico**

Tres fenómenos sobresalen en la historia cultural brasileña por la renovación de una propuesta estética que intentaba centrar al brasileiro como protagonista y desplazar sus imágenes mediadas por el “canon” de los colonizadores: la música popular, las artes plásticas y el cordel, fueron encargadas en pleno siglo XIX de comenzar a representar la vida en la Republica. Bajo este panorama, el cordel, fue un fenómeno cultural arraigado a la vida cultural del país. En una etapa primaria se encargó de circular las aventuras del viejo mundo, después confeccionaría sus propias historias que se fueron transformando en discursos regionales según la adopción y el nacimiento de los juglares. El primer folleto elaborado en Brasil data de 1893, su autor fue, Leandro Gomes de Barros, que, con Francisco das Chagas Batista y Joao Martins de Athayde, se convertirían más tarde en los máximos exponentes de la literatura cordelista.

Pero antes de introducirnos al contenido del cordel, es indispensable realizar una alusión de lo referente a la región de circulación de los folletos poéticos; el nordeste. El termino es relacionado al sertão, una terminología correspondiente al uso del concepto Federal, para atacar las sequias que se presentaban en esta zonas del país, con la invención en 1919, de la “Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas” (IFOCS). El sertão es una palabra polisémica, sirve como sinónimo de una región distante de los

centros urbanos y litorales, es decir, lo interno y seco (caatinga). Para los portugueses del siglo XV y XVI, era el lado opuesto del centro político y en oposición a las riquezas del litoral: “Tierras repletas de naturaleza inerte y lejanas de la playa”.<sup>205</sup> El nordestino aparece después de una serie de prácticas regionalistas que ligaron su espacio a lo opuesto al litoral, una suerte de discurso local que se intensificaba con las regiones del norte del país distante del costero, con las sequías, hacia el siglo XIX el declino político y económico de los nordestinos era evidente, los sertanejos animan una progresiva subordinación de ese espacio con relación al sur del país, puntualmente Sao Paulo.<sup>206</sup>

Desde el inicio de la colonización el nordeste fue una región atrasada en relación con el resto del país, en materia educativa y económica. Todos los avances de Brasil se iniciaron en el sur y con lentitud en el resto de la nación. El atraso del sertão se agravó con el clima seco, la vegetación que no permitía una evolución económica por vías agrícolas. Esto creó un discurso mistificador del hombre nordestino con su medio. “Donde el sertanejo asumió una simbiosis con la naturaleza, se comunica con plantas y animales, percibe el ambiente, esa operación hace que el sertanejo se considere materia de ese ambiente inhabitable, un espacio vivido entre la caatinga y las aves, un mundo construido para habitar lo propio en las marcas personales de sus mitos”.<sup>207</sup> Contexto que serviría para el nacimiento y la propagación de la narrativa del cordel con todas sus variantes valorativas para los sertanejos, los habitantes del sertão.

Para Marlyse Meyer, los autores de cordel, son poetas populares, cantan en versos, sus alegrías, tristezas, esperanzas y desesperos cotidianos.<sup>208</sup>

---

<sup>205</sup> Jacson Martins, *A mitificação das figuras emblemáticas de padre cícero e lampião através da literatura de cordel* (Fortaleza: Universidade Federal do Ceara centro de humanidades – ch - dl Departamento de Literatura Programa de Pós-graduação em Literatura Fortaleza, 2012), 18.

<sup>206</sup> Júnior Albuquerque, *A invenção do nordeste e outras artes* (São Paulo: Cortez, 1996), 125.

<sup>207</sup> Martins, *A mitificação das figuras emblemáticas*, 21-29.

<sup>208</sup> Marlyse Meyer, *Autores de cordel* (São Paulo, Abril Educação, 1980), 3.

Agregando que son relatores asiduos de los sucesos que perciben en su espacio cotidiano, retoman narrativamente lo que su perspectiva absorbe, llevándolo al folleto con su interpretación y representación en la medida del contexto vivido. No se puede lograr un análisis profundo del cordel, sino se tiene a la mano cuestiones como el tiempo ocupado por sus poetas y los cordelistas como sujetos históricos. Aventurándonos a definir el cordel podríamos señalar que es una oratoria viva en forma de relato, a su estructura se complementa, las infaltables imágenes (xilografías) que ilustradores o los mismos poetas, realizan para apoyar el texto escrito.

Existe otra modalidad de cordel más afincada a la tradición ibérica y sus adaptaciones lusas, el romance. Modalidad aplicada a una historia imaginada por el autor, como señalan los poetas cordelistas, pero esta vez son extracciones de historias de tradición popular, filmes, canciones, etc. Equivale a un romance o una forma tradicional en verso, cultivada en la península ibérica durante la Edad Media: romances cantados en verso, cuyo conjunto constituida el “romancero”. El cordel usualmente se inscribe en esta modalidad, pero como lo problematizaremos, las invenciones del folleto hace parte de una tradición en el seno de los nordestinos, que han transformado e hibridado, las aventuras traídas del mundo europeo con sus caballeros medievales de príncipes, hadas, dragones y princesas, con hidalgos guerreros que vencen obstáculos para desposar una mujer y convertirla en reina.<sup>209</sup>

Para el investigador y cordelista, Aderaldo Luciano,<sup>210</sup> el cordel brasileiro nació a finales del siglo XIX en el nordeste. Varios aspectos influirían para que el cordel apareciera en el escenario sertanejo, por ejemplo, la diversidad racial y la distancia con grandes centros económicos, revelándose contra el poder político del sur y su expansión extranjera. El sertanejo buscó su propia identidad dentro de la cultura nacional, se abrió paso entre la monarquía y la

---

<sup>209</sup> Meyer, *Autores de cordel*, 97.

<sup>210</sup> Aderaldo Luciano, *Apontamentos para uma historia crítica do cordel brasileiro* (Rio de Janeiro: Edições. Adaga – São Paulo: Editora Luzeiro, 2012), 96.

vida republicana para crear su visión de la sociedad en la que estas narrativas cumplieron parte activa.

Esta actividad literaria adquirió características propias del sertão, por las condiciones de vida de la región, una forma de manifestaciones populares ante las adversidades económicas y la marginación de la prensa secundada por elites centralistas que no tenía por tema al sertão y su habitantes. Con esta práctica se adaptó y reintrodujo lo que en la península ibérica se denominó literatura popular en versos de literatura de cordel, tradición llegada a Brasil por los colonizadores portugueses en el siglo XVIII.<sup>211</sup>

En el nordeste el cordel tendría sus propias características con la adaptación de los clásicos europeos del romance: Princesa Magalona, Donzela Teodora, Roberto do Diabo, Doze Pares de Franña, Genoveva de Barbante, entre otros. La inventiva nordestina, introdujo los particulares hábitos de su cotidianidad en la caatinga: las situaciones religiosas, el abandono político y las crisis económicas de las grandes sequías, hicieron parte de una reescritura del cordel y su mundo europeo, que no los representaba en sus problemáticas sociales. La aparición del cangaço supuso un hito de mayor trascendencia en la inventiva del folleto poético, pues la mayoría de cordelistas se lanzaron a contar las historias de los forajidos y no fue necesaria la adaptación de obras extranjeras, había llegado la fuerza de estos personajes que se convertirían en el punto focal de la mayoría de los poetas populares y sus ficciones.

Para la década de 1930, se puede hablar como la época que consolidó el cordel nordestino, posándose una estética referente a las costumbres del sertão, relatando las aventuras de los sertanejos, particularmente, los personajes del cangaço como Jesuino Brilhante y Antonio Silvino. Trabajados por los cordelistas, Francisco Chagas Batista (1882-1930), “A vida de Antonio Silvino” (1904), “A historia de Antonio Silvino – novos crímenes – (1908) y Leandro Gomes de Barros, “A cangaço de Antonio

---

<sup>211</sup> Meyer, *Autores de cordel*, 3.

Silvino” (1901). Estos folletos de entre 8, 16, 24 hasta 32 páginas, eran vendidos en los mercados de los pueblos nordestinos, y en otras regiones. Los vendían amarrados sobre cuerdas, derivando su nombre “folletos atados al cordel”, que se encontraban habitualmente en plazas de ciudades, patios de Iglesias, en las celebraciones, conmemoraciones y fiestas en la que se organizaban puestos dedicados a vender folletos. Paralelamente a su venta, el poeta popular recitaba versos al gusto de los compradores, mientras estos elegían su aventura favorita para ser declamada por los poetas.<sup>212</sup> Citamos unos versos dedicados al bandido Antonio Silvino:

*“O povo deve saber  
Quem foi Antonio Silvino  
Valente mais generoso  
Embora que assassino  
Tinha boas qualidades  
Desde o tempo de menino  
Antonio Silvino foi  
Cangaceiro do sertão  
Nunca agravou a pobreza  
Antes dava proteção  
Tinha orgulho em matar  
Oficial de galão”.*<sup>213</sup>

Otra temática presente en los folletines nordestinos, que se convirtió en material creativo de los cordelistas, son las durezas climáticas que afectaron la región por varios años, las terribles sequías. Históricamente desde 1877, cuando la élite azucarera intentó hacerle frente a la sequía para proteger sus intereses, llamando la atención del gobierno Federal para combatirlas, hasta las medidas paliativas del presidente, Kubitschek en 1959, con el SUDENE.<sup>214</sup> Las crisis económicas de la hecatombe climática impidieron a los nordestinos un florecimiento de una agricultura fuerte y sostenible. Las sequías fueron el signo de la imagen del nordeste, caluroso y tosco, donde

---

<sup>212</sup> Beltrão Luiz, *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*, (São Paulo: Cortez, 1980), 151.

<sup>213</sup> Francisco A Martins, *Historia de Antônio Silvino e o negro corrupção*, (São Paulo: Impresso em Gráficas Borges, SA) p.1.

<sup>214</sup> Iglesias, *Historia contemporânea do Brasil*, 203 - 10.

es imposible ver nacer una flor y las relaciones sociales están rodeadas por la verticalidad y el contacto físico en medio de rudeza. Este signo quedó impreso como un fuerte en la composición poética del cordel, sirvió para estructurar un paisaje desgarrador o para ser cantado como un paisaje inseparable del ser sertanejo.

Uno de los escritores destacados en la composición de las imágenes secas del nordeste es, Franklin Távora, uno de los prosistas que con mayor detenimiento reprodujo los paisajes de la caatinga, separándose de la literatura elitista del sur y produciendo una mirada icónica de las sequías y los habitantes sertanejos.<sup>215</sup> Távora tomó distancia del canónico arte de letras del sur y en sus escritos sobre el nordeste, polemizaba el dominio político del sudeste con el resto del país. El escritor sabía que la lucha por la identidad nacional, tenía su proceso apegado a la cultura y los imaginarios en donde la literatura era un campo natural de disputa. Esta lectura reposa en las elaboraciones del cordel, que integraron a su texto los elementos característicos del “rudimentario” paisaje sertanejo como escenario de las historias contadas y su pasado:

*“O nosso sertão e cheio  
De historias naturais  
Lembranças de outros séculos  
E de povos ancestrais  
Do tempo do banditismo  
Escravidão, carrancismo  
Coisas que não voltam mais  
(...) Mas nos tempos atuais,  
Fazendo a comparação  
Em pouca coisa se nota  
De mudanças no sertão  
E quase do mesmo jeito  
O medico, o padre e o prefeito  
comanda a população”.*<sup>216</sup>

---

<sup>215</sup> Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira* (São Paulo: Cultrix, 2006), 146.

<sup>216</sup> Jose Lacerda, *Jararaca o Cangaceiro que virou santo*, serie cangaceiros Volumes XIV, Literatura de cordel, SA, 2.



Son dos las figuras inseparables de la poesía popular del cordel en el sertão, el cangaceiro y la sequía, aunque hace falta uno de los pilares sobresalientes en la lectura de estos artefactos testimoniales, la religiosidad. Es evidente que a las aventuras de los sin ley en el terreno agreste, se adhirió la historia de los principales santos y personalidades religiosas de la cultura nordestinas como San Juan, San Pedro y San Antonio, pero existe un protagonista cardinal en las prosas, el padre Cícero, patrón de Juazeiro Norte. El hito del padrecito Cícero, nace de sus actividades mediadoras entre las élites del Ceará y la intersección para la gente más humilde de esta zona nordestina. Sacerdote católico reconocido por su cercanía a las problemáticas sociales, ligado con actividades mesiánicas de ayuda a los pobres y contacto con los cangaceiros, Cícero era un profeta en el sertão, respetado y venerado por los pobladores que siempre lo vieron como un estandarte de fe y máximo referente de salvación para los pecadores. El episodio que marcaría la comunión de Cícero con el bandolero, Lampião, se dio a raíz del avance de las tropas de Luis Carlos Prestes, al parecer, el padre se reunió con el cangaceiro para invitar al bando a frenar las intenciones de la columna Prestes en el Ceará. Hecho histórico que aún no se ha aclarado, pero ha dado espacio para la ficcionalización del encuentro entre el sacerdote y el bandido.<sup>217</sup> Esta carga religiosa es intrínseca a la escritura del cordel, mimetizada en los temas de los juglares, que inclusive se han arriesgado a mezclar los diálogos imaginarios entre la fe y la maldad en los folletos, buscando cargar de significancia las alusiones a los acontecimientos:

---

<sup>217</sup> Frederico Pernambuco, *Benjamin Abrahao, entre anjos e cangaceiros* (São Paulo, Escrituras, 2012), 93-100.



Tomado de “Lampião e sua historia contada em cordel”, De Antônio Américo de Medeiros, 24-25.

Para la cultura nordestina el cordel, se había convertido en un medio de representación, creando una forma de vínculo regional por los sertanejos que eran representados en las aventuras que poetizaban los folletos. Esto les daba un poder de participación política en la sociedad, haciendo activa las memorias y cartografías de la región, de modo alguno representantes (cordeles) de un discurso del sertão que se oponía al poder hegemónico del sudeste que poseía los grandes medios de comunicación. Para Michael de Certeau, las representaciones surgen como la aspiración de un grupo social dominante, que crean lo que se denomina “real”, una especie de clasificaciones que organizan la aprensión del mundo de lo social por medio de categorías que construyen el concepto de existencia.<sup>218</sup> Puntualmente, son las sistematizaciones que el ser social utiliza para integrarse y participar en la sociedad, representaciones variables o universales y, están mediadas por los intereses de los grupos que las forjan o las crean en sus intereses.

En este sentido, la narrativa de los cordeles del siglo XIX y XX es la representación del vivir nordestino y sus manifestaciones culturales, coloca hombres y mujeres en comunicación con los constructores de la composición poética y el mundo rustico de una editorial popular en sus propias historias. Los periódicos son una marca distinta de los medios masivos de las élites políticas en revistas y libros, en cambio, el cordel implica que los sertanejos con poca instrucción siguieran los declamadores y las xilografías de los textos, sintiéndose protagonistas e identificados con los hechos relatados. Allende de su comprensión y análisis, muchos lectores se transformaron en

<sup>218</sup> Michael de Certeau, *A escrita da história*, (São Paulo: Forense, 1996).

grandes compositores en versos, una literatura ágil de fácil absorción, expuesta a los ojos del público del sertão en tres figuras distintivas el cangaceiro, el beato y el paisaje desértico.<sup>219</sup>

La figura más elocuente del cordel como fenómeno cultural en el sertão, es la violencia cangaceira entre los siglos XIX y XX, consagrado toda una serie de narrativas dedicadas a relatar los personajes y los hechos que tuvieron repercusiones para los sertanejos y su visión del tiempo histórico. En concreto, los sucesos que los integran en un discurso regional en la simbiosis con su medio natural, una acción masiva y popular de los grupos populares que tienen acceso a una escritura recreativa y anti élitista, contra, una prensa hegemónica de difícil recepción en su contexto cultural. En esta medida el cordel juega un papel clave en la comprensión del tiempo histórico, sus lectores o receptores escogen las partes más atractivas para replicarlas en la identidad regional: los héroes, las balas y los asaltos.

#### **II.IV. I. El cangaço y el mito de Lampião en la representaciones del cordel nordestino**

Para la primera mitad del siglo XX, cuando el Rey de los cangaceiros, Virgulino Ferreira, Lampião, no había sido asesinado por la tropa volante comandada por el cabo, Joao Bezerra en 1938, ya aparecían algunos cordeles dedicados a la máxima figura del cangaço como “Os decretos de Lampião” (1925) de Francisco Chagas Batista. Después de su muerte vendría toda una saga de títulos clásicos dedicados al otrora bandolero: “Lampião: su vida, seus crímenes, sua morte” (1939), Joao Martins De Athayde; “As Proesas de Lampião na cidade de Cajazeiras” (1946), Joao Martins De Athayde y “O terror do Banditismo” (1957), Manoel Camilo dos Santos.

Estos títulos que inundaron los mercados nordestinos serían los precursores de una etiqueta del cangaceiro que lo elevó en el protagonista del cangaço, prácticamente todos los cordelistas en alguna de sus

---

<sup>219</sup> Márcia Abreu, *A biblioteca e a feira: considerações sobre a literatura de folhetos nordestina* (Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2004), 199.

creaciones hasta la fecha, han tenido por contenido al bandido en una de sus espectaculares luchas con la tropa volante, su amor inquebrantable por María Bonita y su trágica muerte. Lampião es un icono para la literatura de cordel, que lo ha retratado en las diferentes facetas que lo muestra la visión académica como héroe o antihéroe.<sup>220</sup> Pero el manejo de sus gráficas ha constituido una fuente volcada hacia un Lampião temible, pero justo, perverso pero libre en el paisaje del sertão; un actor de la sociedad sertaneja que se asemeja más a la tradición cultural y las identidades regionales tejidas, en sí, un bandido social (dual) representativo de lo local.

Las investigaciones académicas generalmente han endilgado dos posturas acerca de Lampião, la existencia de un bandido social y la crítica de esta vocación de Robín Hood. Cuyo resultado ha sido el distanciamiento de fuentes a trabajar, que se ha saldado con la visión de tres únicos frentes del bandolerismo: los cangaceiros, la autoridad que los combate y los terratenientes. Dejando a un lado los paisanos que comenzaron a crear expresiones para mantener presente la imagen de los bandidos, imágenes que no solo enarbolan la figura de los personajes, criticando a Slatta, pues muchos de estos paisanos también fueron víctimas de las relaciones del binomio, bandolero-terrateniente. Transitoriamente estas expresiones en contacto con la sociedad produjeron un valor histórico de los bandoleros como santos, maleantes y héroes míticos o de leyenda, posibilitando una lectura diferente a la clásica figura del bandolero social dese la óptica del bueno o el malo, pues la historia de este fenómeno debe interpretarse de manera circular e inacabable por los lazos de oralidad que operan en sus memorias.

La narrativa del cordel en el caso, creó las leyendas y mitos que se difundieron en la sociedad como fantasía y mitología bandolera.<sup>221</sup> Es una expresión de los paisanos que se masificó por las condiciones históricas del fenómeno en el sertão y se popularizó con las costumbres regionales,

---

<sup>220</sup> Faco, *Cangaceiros e fanáticos*, 1991.

<sup>221</sup> Chandler, *Lampião: o Rei dos cangaceiros*, 15.

constituyendo una tradición cultural que alberga los imaginarios del cangaceiro en la vida comunitaria de los sertanejos. Citando a Eric Hobsbawm, es una tradición inventada en un conjunto de prácticas, reguladas por reglas tacitas de naturaleza ritual y simbólica, buscan inculcar ciertos valores y normas a través de la repetición, lo que implica una relación con el pasado.<sup>222</sup> Esto es, que los cordeles con todas sus formas de circulación, han trazado una escritura histórica del pasado desde los cangaceiros, recogiendo sus valores mistificadores y religiosos, organizando un vehículo entre el texto escrito y la oralidad que se desplaza a la significación del texto.<sup>223</sup>

En esta dirección, la mayoría de cordeles, describen los actos violentos del cangaço, particularmente los de Lampião, contribuyendo a la afirmación de los valores de un guerrero humanizado, representado en la bravura y la dureza regional.<sup>224</sup> Es una idea colectiva que ocupa el lugar de los lectores y receptores de la poética, convirtiendo las tribulaciones del guerrero en una épica tensionante en la epifanía del bandido social y los claroscuros del bandido criminal. A esta mirada del móvil del cordel, se tiene que agregar el horizonte de experiencia de sus autores, que brinda la significancia del relato y el campo de ficción histórico de producción.

En los cordeles que aparece la epifanía del bandido social, se encuentra algunos folletos que condicionan la imagen del héroe: “Visita de Lampião a Juazeiro”, de José Bernardo da Silva; “O Grande debate que Lampião teve com São Pedro”, de José Pacheco da Rocha; “Lampião e Maria Bonita no Paraíso do Éden”, “Tentados por Satanás”, de João de Barros; “Lampião na Bahia”, de José Bernardo da Silva, João Peitudo, o “Filho de Lampião e Maria Bonita”, de José Soares; “ABC de Lampião”, “Maria Bonita e Seus cangaceiros”, de Rodolfo Coelho, “Conselhos do Padre Cícero a Lampião”,

---

<sup>222</sup> Eric Hobsbawm, *A invenção das tradições* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997), 9.

<sup>223</sup> White, *Metahistoria*, 11.

<sup>224</sup> Tânia Cardoso, *Cordel, cangaço e contestação: uma análise dos cordéis "A chegada de Lampião no inferno" (José Pacheco da Rocha) e "A chegada de Lampião no céu" (Rodolfo Coelho Cavalcante)* (Rio Grande do Norte: Coleção Mossoroense, 2003), 14.

de Francisco das Chagas Batista.<sup>225</sup> Estos cordeles describen los actos violentos del proscrito, pero paradójicamente, señala otros aspectos que interiorizan la figura del héroe sertanejo como la fortaleza física, la valentía y el enfrentamiento a figuras que encarnan lo sobrenatural como el diablo y lo divino:

*“Lampião foi cangaceiro  
Bandoleiro, vingador,  
Um valente “imperador”  
Foi bandido e justiceiro  
Tido no nordeste inteiro  
Criminoso e taxativo  
Corajoso e restritivo  
Um líder obstinado  
Mas pra alguns e desejado  
Que Lampião fosse vivo”.*<sup>226</sup>

Sin embargo, no todos los cordeles relatan la figura heroica de Lampião como bandolero, por ejemplo, Lins do Rego, hace parte de una minoría de escritores de romance que calificaron al cangaceiro como malvado y sin el esplendor del Robín Hood de los bosques, más bien un acautelado ladrón en busca de riquezas personales que sometía por terror a la población campesina, que se veía obligada a cumplir los deseos terroríficos del capitán Ferreira. Uno de los cordeles agrupados bajo esta línea del antihéroe, es “A morte de Lampião” de João Martins de Athayde, folleto que ataca la heroización del personaje,<sup>227</sup> mostrándolo como un ambicioso, asesino y sanguinario, cuyas víctimas sufrían los despropósitos de un hombre perverso de crímenes comunes, cuya humanización debe ser remitida a la cárcel o el cementerio, no a los lujosos estándares de la memoria convertido en héroe:

---

<sup>225</sup> Cardoso, *Cordel, cangaço e contestação*, 13.

<sup>226</sup> Isabel Nascimento, *Se Lampião fosse vivo* (Aracaju: Literatura de Cordel, setembro, 2007), 5.

<sup>227</sup> Zanotti Luiz Roberto, *A longa travessia de lampião: da literatura de cordel ao espetáculo teatral Virgulino e Maria auto de Angicos*, (Paraná: tese apresentada ao curso de pós-graduação em letras, setor de ciências humanas, letras e artes, universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para a obtenção do grau de doutor em estudos literários, 2012), 57.

“O bando de lampião  
Era qual luma corrente  
Com gente de todo tipo  
Cada um mais diferente  
Só Virgulino mandava  
De forma cruel e brava  
O destino dessa gente”.<sup>228</sup>

Del choque entre ambos lugares de representación del cangaceiro (malo y bueno), ha salido a brote un componente mitológico que argumenta la existencia de un guerrero del sertão que se enfrenta a las realidades de su espacio habitado. En esta modalidad, el cordel, es un texto de naturaleza híbrida que compone el cuerpo del personaje y lo transforma en un ser mitológico, lo tensionante de su figura lo alimenta para transfigurarse en el imaginario regional y la transmisión cultural de los paisanos, más allá de defender las virtudes del bandido social o criminal, los cultores del mito saben que en el pasado un hombre vivió para soportar las sequías y hacer su propia justicia. Para Frederico Mello, experto en los textos culturales del fenómeno, el mito de Lampião fue construido en tres dimensiones: por el periodismo de la época que exploraba con amarillismo las acciones del bandido: el sertão por presentar una cultura de violencia en la que Lampião cabía perfectamente y el escudo ético de los cangaceiros, que los blindaba con el misticismo propio del nordeste.<sup>229</sup> En todas las tres dimensiones, la escritura del cordel ha navegado en la representación del pasado, una mixtura narrativa que ha potenciado el mito escatológico del guerrero en héroe de su territorio.

Esta formación del mito en el cordel, se entiende con el móvil ficcional de historias que son transmitidas generacionalmente, explicando el pasado histórico del pueblo sertanejo, conectando la experiencia del espacio regional y sus transiciones a la sociedad moderna que se integra a los folletos, -lo

---

<sup>228</sup> Ronaldo Dória, *Lampião, A história e a lenda do estrategista*, Literatura de Cordel, Aracaju, 5.

<sup>229</sup> Frederico Mello Pernambucano, *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil* (São Paulo: A Girafa, 2005), 129.

<sup>229</sup> Luitgarde Barros, *Gesta, Lampião e Nazareno: Guerreando no Sertão* (Rio de Janeiro: Mauad, 2000), 79.

viejo, lo nuevo-. La proximidad del mito envuelto en la tradición local, ha sido material notable para la realización de los efectos de sus dispositivos narrativos, en concreto, lo próximo del personaje con la coyuntura “revolucionaria” de 1930 y sus efectos sociopolíticos en el nordeste.<sup>230</sup> Sumándose, a que Virgulino complementa toda una trayectoria de personajes bandoleros del pasado, Antonio Silvino, Jesuino Brilhante y Sinhô Pereira, un recuerdo mimetizado con el último bandido que a través de estos, oficializa su cuerpo heroico y es una mezcla temporal de los otrora justicieros del siglo XIX.

El mito cordelista de Lampião se ha fortalecido por el nacimiento de un género dentro de los poetas populares denominado, “Adeus sertanejo”.<sup>231</sup> Modalidad de cordel de características propagandísticas y de romancero, resaltando elementos geográficos del bandido, rememorando su vida amorosa con María Bonita y haciendo énfasis en la capitanía de su banda de “luchadores”. Es un género que critica la modernización del sertão y aboga por un sertanejo libre de la esclavitud de las maquinas en contacto con su naturaleza. Al respecto Frederico Mello, ha señalado que es un género en contra de la modernidad, animado por las ideas primitivas del pasado que suponen unos lazos de relación más efectivos y mediados por la igualdad, precisamente la fuente de un escudo ético de Lampião, blindado por el misticismo del pasado contra el arrasador desarrollo del presente.<sup>232</sup>

Este escudo ético de Virgulino, es abordado por los cordelistas que condicionan un verdadero héroe popular desde lo oral, a pesar de mostrar sus ambivalencias en la perversión y crueldad, realizan un recorrido de habilitación histórica que humaniza al bandido con la naturaleza y el pasado de viejos forajidos, bajo esta dinámica la literatura de cordel es un vehículo comunicador del sertão y el misterio rudimentario de vivir dentro de la región. Es una fase de “robinhoodização” que contribuye a la mitificación del

---

<sup>230</sup> Barros, Gesta, *Lampião e Nazareno*, 79.

<sup>231</sup> Mello, *Guerreiros do sol*, 201.

<sup>232</sup> Mello, *Guerreiros do sol*, 201 – 6.



personaje, reforzando la idea de un bandido social, a través de la famosa fórmula: “*tira do rico pra dar pros pobres*”.<sup>233</sup>

Pero esta fase de “robinhoodização”, ha sido polemizada por varios autores, que la defienden en sus niveles con la confrontación de una sociedad desigual y otros que la apelan por sus vínculos o cercanía a terratenientes y administradores del latifundio nordestino. Para Rui Facó,<sup>234</sup> el cangaceirismo era un medio de vida asociado a las luchas en contra del latifundio, un movimiento de rebeldes que tenía por foco las demandas al monopolio de la tierra y las luchas por la explotación del trabajador rural. En igual dirección, Cristina Mata Machado y Honório Rodrigues, definen el cangaço como un movimiento de lucha ideológica que buscaba según su evolución un lugar de crítica al creciente capitalismo económico del país.<sup>235</sup> Igualmente, Vera Ferreira,<sup>236</sup> intentan demostrar las intenciones de Robín Hood de los bosques de su abuelo, Virgulino y su dimensión de bandido social, mencionan el episodio de “Mirandela”, en 1929, cuando el comercio de esta ciudad fue saqueado, siendo distribuido lo recuperado para los más pobre, procedimiento que algunos autores señalan de habitual en el bando de Lampião. En cambio, autores como Billy Chandler y María Isaura Pereira,<sup>237</sup> critican el mito de “robinhoodização”, cuestionan la existencia de un movimiento social, implicado en el robo y el saqueo selecto a personalidades y familias específicas, no se trata de un bandido social, solo un personaje que ha impactado la fantasía regional, es un bandido con una cadena de asesinatos ligados a venganzas familiares y herencias políticas que gracias a la culturización viro en mitificación, pero la realidad es distinta a sus usos “imaginarios”.

Pese a las dualidades académicas, se puede argumentar una fase mítica de Ferreira en el cordel, una fuente que revela la formación de los grados de

---

<sup>233</sup> Zanotti, *A longa travessia de lampião*, 39.

<sup>234</sup> Facó, *Cangaceiros e fanáticos*, 38-47.

<sup>235</sup> Mello, *Guerreiros do sol*, 2005.

<sup>236</sup> Vera Ferreira, *De Virgulino a Lampião* (São Paulo: Ideia Visual, 1999), 185.

<sup>237</sup> Pereira, *Os Cangaceiros*, 1992.

heroísmo del personaje en la esfera pública de los sertanejos, sus aventuras a caballo renegando de Dios o el Diablo, son un discurso moderno de las transcripciones orales, donde muchos romances se apostan en la mixtura con las visiones del pasado y las renovaciones de la historia presente, en una narrativa masificadora y de gesto popular. Los folletos se han adaptado a su tiempo y han movilizad el mito hasta el presente, aunque se mantienen las ambigüedades, su ficción es sobre la base heroica del género épico, donde el narrador afirma las virtudes del personaje.<sup>238</sup> Tal vez, dentro de unos años veamos al famoso Lampião defendiendo el sertão de la invasión de feroces robots, ya que el material de las aventuras siempre es nuevo pero personajes y escenarios son los mismos.

Durante los años 1960 con el impulso cultural de Brasil y la naciente dictadura militar, el cangaço fue tema de vanguardia de la academia y la intelectualidad de artistas, donde el cangaceiro era visto como un momento de lucha y conquista democrática, base de reformas sociales de clase, asumida en vanguardias como el cine con Glauber Rocha y las artes plásticas con Aldemir Martins.<sup>239</sup> Por su parte, los folletos poéticos, iluminaron el símbolo cangaceiro, vendidos y declamados en los mercados y festivales nordestinos, diferente a las vanguardias, lo sertanejos asimilaron el cordel como un lugar central en su cultura, fusionando el componente ficcional con el mito y la idealización del cangaço.<sup>240</sup> Por eso esta narrativa es la base del cuerpo cerrado y lo cultural del mito llamado, Lampião, la masividad y la recepción cultural fueron mecanismos acelerados para codificar el bandido en lo social, un código directo que integraba a los paisanos y los hacia visibles ante los relatos nacionales.

Con la vehiculización del mito de Lampião en la sociedad sertaneja por las vías del cordel, es importante analizar las características de estos textos

---

<sup>238</sup> Cardoso, Cordel, cangaço e contestação, 13.

<sup>239</sup> Doria, Carlos Alberto, *O fim do cangaço e sua sobrevivência através da arte*. “O Cangaço” (Brasília: Editora brasiliense, 3era Edición 1982) 31.

<sup>240</sup> Sá, Antônio Fernando, *O Cangaço nas Batalhas da Memória* (Pernambuco, Universidade Federal de Pernambuco, 2011), 47.

culturales que han construido una artesanía popular del actor histórico en bandido legendario. Análisis que escudriña las imágenes y el lenguaje en el que fueron creadas las obras, explorando su escritura creativa en contacto con el tiempo histórico de su circulación. Esta mirada retrospectiva intenta ofrecer un dialogo al lector de cómo los documentos de poesía popular, son testimonios en paralelo a las fuentes históricas del bandidismo social, conduciendo a una escritura de la historia desde las víctimas y “favorecidos”. Cabe señalar la afirmación del investigador Mario Andrade, cuando se pregunta por la construcción del mito de Lampião:

*“Sin abandonar la verdad histórica, es admirable la destreza con que el trovador cordelista se transporta a la verdad legendaria, mezclando la historia y la libertad de invención”*<sup>241</sup>

#### **II.IV.II. Análisis del cordel y la artesanía del mito lampionico**

En nuestra sistematización se encontraron más de treinta y cinco cordeles dedicados al tema del cangaço en la visita a Aracaju, capital del Estado de Sergipe, número que fácilmente puede ser aumentado si visitamos estados y ciudades vecinas nordestinas como Bahía, Salvador; Ceará, Fortaleza; Pernambuco, Recife y Alagoas, Maceió. Los textos pueden encontrarse en los principales mercados de estas ciudades como el Mercado Modelo (Salvador), el Mercado Madalena (Recife), el Mercado do Artesanato (Maceió), el Mercado Central o los mercados, Thales Ferraz y Antonio Franco (Aracaju). Además se pueden encontrar en puesto ambulantes en centros históricos o en conmemoraciones festivas como las tradicionales fiestas “Juninas”, que se celebran en el mes de junio con gran efervescencia para celebrar los milagros de los patronos San Juan, San Antonio y San Pedro, como una vieja tradición portuguesa.

Para nuestro análisis fueron elegidos los siguientes cordeles que serán leídos como fuentes culturales del fenómeno del cangaço, en primer lugar un análisis de imagen de los cordeles “A volta de Lampião ao inferno” (1985) y

---

<sup>241</sup> Mario Andrade, *Romancero de Lampião, O Baile das quatro Artes*, 2005, 99.

“Encontro de Lampião com Adão no paraíso”(S/N), del poeta alagoano, Manoel D’Almeida Filho y un xilocordel del cordelista e ilustrador, Joao Pedro do Juazeiro. Después una revisión de la categoría heroica en el cordel del escritor sergipano, Zé Antonio, titulado: “Lampião. O Guerreiro do Sertão” (1988). Por último, una visión conjunta entre la imagen y el texto para determinar los códigos de acceso del héroe mítico en la sociedad sertaneja, con el cordel “A chegada de Lampião no Purgatório” (1981), del poeta Pernambucano, Luiz Gonzaga de Lima. Son cuatro experiencias de realización desde la imagen y el texto para problematizar la figura mítica del bandido, además, mezcla las visiones de realización desde estados nordestinos como Alagoas, Sergipe y Pernambuco, implicando una lectura paralela en el sertão que integran el nordeste y sus identidades regionales.

Lo primero que capta nuestra atención es las imágenes que “adornan” los cordeles en sus portadas, ilustraciones, que de entrada señalan los claroscuros de Lampião, complejizando su figura como héroe por el modo en que los cordelistas lo enfrentan en diferentes ocasiones con lo divino y lo demoníaco. Es importante señalar que al comienzo de la escritura del folleto en el siglo XX, bajo la “Editora “Preludio”, sus páginas se postergaban hasta las 96 hojas y en casi todas las ilustraciones, usualmente xilográficas, aparecían por página para recrear lo relatado por los versos. Pero en la segunda mitad del siglo XX, en la década de 1970, la Editora Preludio, se transformó en “Luzeiro Limitada”, actual Luzeiro.<sup>242</sup> Con esta nueva editora, los cordeles pasaron a tener un formato más corto y una reducción significativa en sus imágenes, que comenzaron a limitarse a la portada y caratula del folleto, perdiendo la riqueza xilográfica del pasado y el estilo blanco y negro de los volúmenes.

Pese a los cambios, las ilustraciones siguen siendo un poderoso motor de la poética de los cordelistas, que bien vale la pena estudiar en las

---

<sup>242</sup> Antônio Eduardo Oliveira, *Manoel D’Almeida Filho, Cangaço em rimas: edição anotada de cordel “os cabras de Lampião”*, (São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, setembro de 2005), 9.

representaciones del mito cangaceiro. Los clásicos documentos del poeta alagoano, Manoel D’Almeida Filho, “A volta de Lampião ao inferno” (1985) y “Encontro de Lampião con Adao no paraíso”(S/N). Son interesantes textos publicados por la Editora Luzeiro Ltda, cuyas diagramaciones en formato color, demuestran una interesante composición del personaje que se enfrenta a tres circunstancias típicas en el panorama sertanejo: la religiosidad, la injusticia y la maldad. Aunque, Filho, es reconocido por ser uno de los cordelistas que mayores representaciones antiheroicas tiene sobre Lampião, por ejemplo, en su texto clásico, “Os cabras de Lampião” (1966), criticando férreamente la conducta del bandido y considerándolo un criminal irrefutable que no puede compararse en lo heroico con otros bandoleros como Cabeleira (1751-1776) y Antonio Silvino (1875-1944). En estas ilustraciones es perceptible una fuente de heroización del Rey que no duda en enfrentar al diablo en el paisaje sertanejo, invitar a Adán y Eva a hacer parte del cangaço y cuestionar las acciones denigrantes de los ministros del inferno.

En “A volta de Lampião ao inferno” (A), la imagen es la del bandido enfrentando un grupo de demonios, un total de cuatro. La grafica señala que Lampião se enfrenta a un personaje de cachos, cuerpo peludo rojizo y cola triangular, con los pies de chivo y uñas generosas, mientras, Ferreira armado con un trinche intenta someter al malvado personaje, vestido con sus tradicionales gafas, su chapéu, sus sandalias de cuero, su punhal, sus fornituras y su pantalón color café. Al fondo, un personaje con las mismas características del demonio, corre con sus manos abiertas y otros dos personajes, son atrapados por una llamarada de fuego que cubre sus cuerpos. El lugar es un espacio desértico en que se aprecia una formación sutil de nubes y unas montañas cobrizas con pequeñas flamas de fuego.



A. Tomado de “A volta de Lampião ao inferno”, Manoel D’Almeida Filho, São Paulo, Luzeiro Editora Limitada, 1986.

El otro cordel, “Encontro de Lampião com Adão no paraíso” (B), se escenifica el paraíso bíblico en los orígenes cristianos del mundo, Adán y Eva cubre su desnudez detrás de unos arbustos color verde que cubren la parte media derecha de la caratula. Al fondo, en la esquina superior izquierda, un árbol de manzanas verde florecido entre las nubes es el borde del cordel con cinco manzanas color rojo. La pose de Lampião de buen porte físico, con todos sus elementos distintivos, chapéu, sandalias, forniture, entre otras. Se le agrega un rifle que descansa en su mano derecha pasivamente. En la escena Adán intenta avanzar hasta el bandido, pero Eva evita que el hombre se acerque a Virgulino, Ferreira con un gesto de entrada anima a Adán a salir de los arbustos y dejar a Eva. Es una imagen que imita el pecado originario del hombre, pero esta vez su protagonista es un bandolero, que hábilmente quiere seducir al pecado a Adam; un invitación abierta al bandidaje:



B. Tomado de Encontro de Lampião com Adão no Paraíso, Manoel D’Almeida Filho, São Paulo, Luzeiro Editora Limitada.

Ambas imágenes de los dos cordeles ponen en posición uno de las temática más profundas de la mitificación de Lampião, se trata de los signos sobrenaturales a partir de la experiencia de lo sagrado y lo profano. Son imágenes en que la experiencia iconografía está volcada en la humanización

de lo divino con la imitación del pasaje bíblico del Génesis, Adán y Eva, tentados con la serpiente, y la representación del diablo como monstruosidad icónica de miedo del pecado original, herencia de la figura del diablo construida durante el siglo IX para la cultura occidental, cuando empezó a caracterizarse el demonio con cachos y cuerpo peludo.<sup>243</sup> Las ilustraciones son visiones ficcionales del mensaje oral del Virgulino sobrenatural capaz de superar cualquier circunstancia en contra, una producción gráfica ligada a la emocionalidad de los sertanejos que asisten al triunfo del personaje y la desmitificación del poder sagrado.

Con esta operación gráfica, se comunica un público sencillo que entiende la significancia de la lucha del personaje cangaceiro, mensaje que codifica la oralidad en las expresiones del dibujo a color que facilita la imaginación y referencia sobre los códigos del texto. Este mensaje a los grupos populares, cuenta en el caso del cordel el anhelo del viejo régimen de justicia del cangaço, en el que las cacerías de la volante a los forajidos eran aventuras a caballo y rifle, opuestas al modernismo de las ficciones actuales con otras condiciones de trama, que pese a nutrir el texto de diferentes contenidos siguen adoptándose al paisaje “real” del sertão en el pasado con las caatingas y trajes típicos de los protagonistas.

La ilustración del Adán, tentado por Lampião, para entrar al cangaço, es una analogía de la maldad de la serpiente con el fruto prohibido de la manzana, puede interpretarse como una visión de secularización del espacio religioso habitado, ya que la manzana contribuyó a dejar el paraíso y salir fuera, a los lugares sin brillo donde nació la civilización y las primeras guerras. No obstante, Ferreira, quiere que el hombre abandone su lugar de privilegio, para colonizar un mundo nuevo sin reglas, pudiendo comer los frutos del pecado sin prohibiciones, una clara tentativa para el año de publicación del cordel en la década de 1980 de sugestionar los poderes

---

<sup>243</sup> Peter Burke, *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 2005), 59.

religiosos y satirizar el poder de la censura militar, pues un bandolero es el trasgresor del castigo y la libertad de los esclavos del paraíso.

En la imagen y el cordel se lleva un dialogo entre Adán, Eva y Virgulino, sobre las tierras del paraíso, Lampião con toda su vestimenta característica cangaceira (B1), los ve como esclavos que deben obedecer a un guardián del suelo. Compungida, Eva, intenta convencer al forajido de obrar con fe y el honor de lo divino, más, Adán, se halla molesto por la impertinencia del bandido de sobrepasar las leyes y burlarse de dios. Todos ven pasar a la serpiente del pecado original, Ferreira, señala quien serán después los perseguidos. Sin acreditarlo la pareja divina intenta huir de la maldad, pero para Lampião el destino ya es preciso. Después de un largo descanso, el sin ley deja el paraíso para volver a su sertão, mientras Adán suplica por la buena voluntad de su señor para perdonar al pecador (B2).

Aquí se manifiesta la razón de lo divino por medio de los futuros pecadores, que inocentes de su destino, no acreditan las palabras de Virgulino, en la ilustración esta razón es metaforizada en el estereotipo, grabar la estampa, del bandolero romántico que conocedor de las leyes y el destino, las respeta pero invita a escapar a las reglas y catástrofes del futuro. Su mano en la imagen es el encuentro cultural de invitar la razón divina a vagar por el sertão, enfrentando a la maldad palpitante de la serpiente. En esta medida, Lampião, es dibujado cerca al árbol del fruto prohibido, no como pecador sino como la expresión de lo trágico por vivir, solo superándose en la lucha por la maldad de la serpiente y las normas del sertão (B3).



Héroes, balas y asaltos. Las narrativas históricas de “*Lampião*” y “*Sietecolores*” en la segunda mitad del siglo XX en Brasil y Colombia.



(B1)

(B2)

(B3)

A diferencia de la razón divina, la fantasía demoniaca se encuentra plasmada en el otro cordel de Almeida. La batalla en que se ve inmiscuido el guerrero de la caatinga, es la experiencia militar de derrotar al diablo con sus propios elementos. Debido a que en la imagen, Virgulino, ataca al demonio con un trinche, no con su habitual rifle de defensa y emboscada. En la escena, el diablo decorado con las representaciones satánicas conocidas cachos, cuerno y cuerpo peludo, está siendo derrotado por el bandido que lo tiene reducido entre llamas (A1). Mientras los otros demonios luchan por no quemarse en medio del sertão. Virgulino vuelve a vencer en la recreación de la batalla, vence al diablo en su territorio, implicando una iconografía de la fantasía de vencer al mal con las visiones míticas, la naturaleza del bandido, estereotipado en la estética de su vestimenta y las habilidades en batalla frente a cualquier fuerza demoniaca o de injusticia maléfica (A2).



(A1)

(A2)

La ilustración simboliza el cuerpo inmortal del bandolero, materia de su mitificación, un cuerpo cerrado que vaga eternamente por lo divino y lo demoniaco, una artesanía mitológica capaz de someter lo monstruoso de aquellas “razas” en que se alimentan los miedos culturales que hacen parte del signo religioso y la visión supersticiosa de los paisanos. El decorado del demonio y sus códigos de maldad: reuniones, debates y encuentros, están en pequeñas ilustraciones al interior del cordel, donde lo monstruoso es mimesis de la justicia del demonio y los saltos metafóricos de Ferreira nuevamente al bandidaje.

Este cordel y sus imágenes organizan una secuencia alegórica del infierno y sus niveles de horror, pretenden en el receptor una lectura imaginativa de las condiciones materiales del infierno y las maneras en que el héroe logra escapar a la ley de los demonios que quieren castigar a Virgulino. El folleto organiza y recrea su trama desde las pistas de lo sobrenatural; el encuentro

Héroes, balas y asaltos. Las narrativas históricas de “Lampião” y “Sietecolores” en la segunda mitad del siglo XX en Brasil y Colombia.

del ministerio del infierno después de la captura del bandolero, la decisión de lucifer de obligar a Lampião a casarse con su hija, “Macabela” y el enamoramiento de la reina de los infiernos por Virgulino. Es la secuencia ilustrada de crear las acciones del mal en el encuentro con la cultura sertaneja, visión que será destruida por la fuga de Ferreira de los infiernos y su enfrentamiento con un trinche despojado del mismo Lucifer, pues la metamorfosidad del cabra macho renegado es la mistificación del personaje heroico imposible de someterse por las fuerzas de lo sobrenatural. Una metáfora que debe entenderse en la significación de las ficciones del autor con la oralidad de los paisanos, un encuentro de los espacios ocupados por la memoria y el tiempo histórico de lo popular que se identifican esta fantasía.



Secuencia de imágenes que representan la lucha de Lampião, para evitar ser desposado por la hija del diablo, “Macabela”. Tomado de “A volta de Lampião ao inferno”, Manoel D’Almeida Filho, São Paulo, Luzeiro Editora Limitada, 1986, 9 - 26.

Después de analizar algunos elementos en las imágenes del cordel como el poder de lo sobrenatural y sus efectos en el imaginario cultural, asimismo, la conexión de la cultura sertaneja con la razón divina y demoniaca en lo oral. Es importante hacer mención de una de las técnicas que más ha influenciado la popularización de los folletos en el nordeste, la técnica conocida como xilografía, que ha dado margen a una distribución masiva de las figuras del cangaço. Para Peter Burke, en la historia cultural de las imágenes, las xilografías fueron un importante agregado publicitario de la Reforma luterana en el propósito de consolidación del nuevo espíritu religioso, un éxito gracias a la facilidad de transporte y lo económico que suponía su elaboración en sencillas tablas de madera talladas a cincel.<sup>244</sup>

En igual condición los cordeles del cangaço, fueron narrativas efectivas de la escritura histórica de las clases populares. La técnica xilográfica atrajo un tratamiento de imagen que engancho a los receptores, su estilo sencillo y económico fue de gran ayuda para la masificación de los folletos. Durante los inicios del cordel en la región estudiada, las xilografías aparecía en cada una de las paginas a guisa de expresión de los versos escritos, luego fueron limitadas por la llegada de las impresiones a color y la técnica de digitalización impresa. Sin embargo, no se puede pasar por alto la influencia de esta técnica expresiva que accedería una esfera de publicidad rotativa de los cordeles, cargando de significaciones a blanco y negro los símbolos del fenómeno y la cultura sertaneja.

El denominado “Xilocordel”, mezcla los versos con las xilografías, fue bastante popularizado entre los lectores de las aventuras cangaceiras, uno de los ilustradores y poetas distinguidos de la técnica es, Joao Pedro do Juazeiro, autor que caracterizó sus folletos con los tapizados del reposo a cincel, desarrollando cordeles de innata condición expresionista y amplia

---

<sup>244</sup> Burke, *Visto y no visto*, 70.

Héroes, balas y asaltos. Las narrativas históricas de “Lampião” y “Sietecolores” en la segunda mitad del siglo XX en Brasil y Colombia.

resonancia significativa. En su obra, “Travessias de Lampiao” (2007) (C), narra la historia del Virgulino justiciero que se encuentra con Lucifer, en un paradero del infierno, en el que el demonio siente su trono en peligro por la llegada del forajido, Ferreira no presta atención, sabe que su sertão es más grande y su territorio natural. Lucifer admite que no puede recibir al maleante, da un paso al costado y prefiere que el caminante siga su trayectoria, Lampião absuelto de culpa, habla de su labor como justiciero y lo irrisorio de sus pecados; pues si de robar se trata, otros ocuparían su bando y el lugar en los infiernos. Juazeiro vuelve a construir la metáfora de lo sobrenatural frente al bandido de caminos, agregando, la indecisión de contar la historia en la óptica de un simple mensajero de xilografías que debe sus coplas a los juglares nordestinos.



C. Tomado de “Xilocordel. Travessias de Lampião, de Joao Pedro do Juazeiro, Edição, Juazeiro-C, 3ra Edición, 2007.

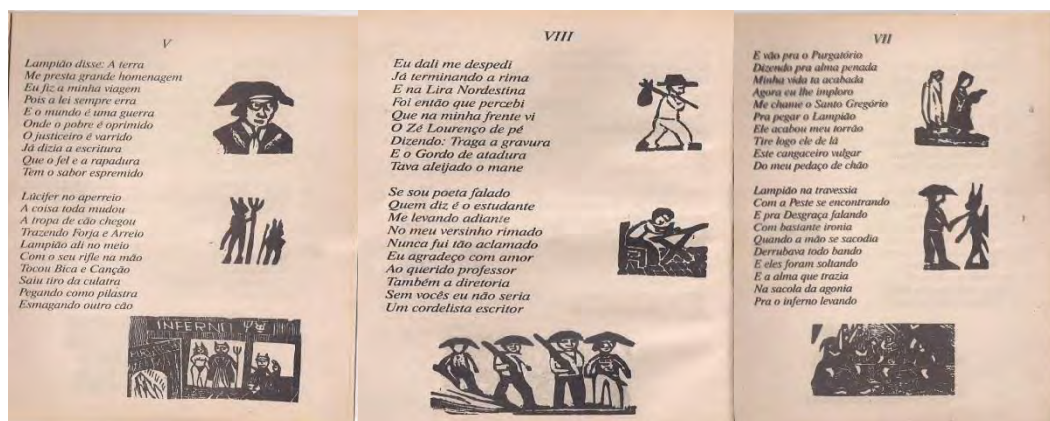
Todos los parajes del folleto están representados por xilografías, adicionando un ritmo de representación que indica los estereotipos sertanejos, en el que podemos referenciar un punto cardinal distinto, el teatro de marionetas de madera que es habitual en la historia cultural nordestina. Esta modalidad implica que el diablo y Lampião, sean escenificados en figuritas tranzadas en los titiriteros, representaciones que continúan la trama de los cordeles del bandido y sus disputas por la justicia. El teatro de títeres es una narrativa sustentada por las visiones del cordel y la oralidad, Juazeiro



Héroes, balas y asaltos. Las narrativas históricas de “Lampião” y “Sietecolores” en la segunda mitad del siglo XX en Brasil y Colombia.

las rescata en su folleto, con la inventiva de un diablo asombrado por la presencia de Virgulino en el infierno (C1).

El juego de lo blanco y lo negro en la xilografía, impresión indexada en los versos, también es un relato de las tradiciones del sertão, comidas, trajes típicos y paisajes, son ilustrados en la xilografía de la obra del poeta (C2). Las líneas y las sombras producen una profundidad en los accesos del código mítico bandolero, las sombras de los diablos, los bandoleros formados sobre la caatinga y la serenidad de Lampião. Hace que este xilocordel sea una memoria natural de vehiculización del mito lampionico, la base del hombre heroico que pasa el discurso sobrenatural para valorizarse en los rumbos de su clandestinidad en la tradición cultural de la zona (C3). No es una representación que demuestre lo dubitativo del personaje, lo ambiguo, la xilografía logra que se cifre un mensaje oral de lo no dicho en el trasfondo de la técnica en la que el cordelista tallo al bandido “real” con la ficción del diablo, como discurso de la razón demoniaca que siempre es campeada por las habilidades militares y discursivas del Rey del cangaço.<sup>245</sup>



(C1)

(C2)

(C3)

Las sombras de la xilografía alineadas a los versos, es el motor de la fantasía que representa al Virgulino como guerrero mítico, siluetas que sirven de identidad regional para la vida de los sertanejos. Pasado de la ruralidad que no puede separarse de las condiciones materiales de la comunidad

<sup>245</sup> Raúl Dorra, “El cuerpo que hace figura”, *Retórica como el arte de la mirada*, México, Plaza y Valdez, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (2002): 17 – 44.

donde los mandacarus (cactus) y caballos son imagos del mercado de memorias acerca del cangaço. Imágenes perdurables en la oralidad y propagación de los textos culturales del bandidaje en el nordeste. Experiencia de la fantasía en que la cultura popular hace la artesanía de sus mitos, funcionan como juegos de memoria que disparan las voces y las practicas del recuerdo histórico (C4).<sup>246</sup>



(C4)

En “Lampião. O Guerreiro do Sertão” (1988), el poeta, Zé Antonio, construye un Virgulino heroico, gestor de los movimientos sociales, imagen apañada a los convulsionados años 1980, donde Lampião se transformó en figura distinguida de luchas políticas como la del PT y el MST en claro ascenso político en el ocaso de la dictadura militar. Herencia de algunas luchas ganadas por los defensores del mito que habían logrado años atrás una elaboración de discursos para activar la memoria del forajido como en los años 1960, cuando Francisco Juliao, fundador de las Ligas Campesinas de Pernambuco, reivindicaría los cangaceiros como pioneros de combate y herramientas del marxismo en lucha contra los latifundios. Discursos que se materializarían más adelante el 29 de julio de 1998, cuando con el nombre de Lampião fue nombrado un barrio nordestino y se intentó institucionalizar “A praca Lampião” en Poco Redondo entre 1988 y 1998, como un lugar privilegiado para el estudio local y resaltar el protagonismo de un personaje histórico.<sup>247</sup>

<sup>246</sup> Johan Huizinga, “*Esencia y significado del juego como fenómeno cultural*”, *Homo Ludens*, El juego y la cultura, México, Fondo de Cultura Económica, (2005): 17 – 45.

<sup>247</sup> Araújo, *O Cangaço nas Batalhas da Memória*, 35-41.

Héroes, balas y asaltos. Las narrativas históricas de “Lampião” y “Sietecolores” en la segunda mitad del siglo XX en Brasil y Colombia.



Tomado de “Lampião. Guerreiro do sertão”, Zé Antônio, Aracaju, 1988, fotografia extraída do livro, Sila uma cangaceira de Lampião.

Zé Antonio es profesor de historia, graduado en la Universidad Federal de Sergipe, militante de movimientos populares como el PT/SE. Ha participado en simposios sobre el Padre Cícero y de historia regional acerca de los efectos sociales del cangaço. Recibió el Premio Albert de Cultura, en 1999, entregado por el colegio Albert Einstein. Entre sus trabajos se encuentra más de 35 cordéis, los más reconocidos son: “O guerreiro de Belo Monte”, “O Plano FHC e o Regímen do Terror” y “500 anos da Dominação do Brasil”.

El cordel de Zé, es una clara muestra de los gestos heroicos que avalan al guerrero del sertão, su publicación en 1988, está presente en las luchas reivindicativas del nordeste por su posición política en el panorama nacional. El texto de 53 estrofas de seis versos en sextillas de siete sílabas cada verso, cuenta los avatares en la vida de Virgulino Ferreira, desde su nacimiento, pasando por los acosos que sufrió su familia por un facineroso fazendeiro y su muerte en una emboscada en la ruta de Angico. Zé inicia relatando una introducción del personaje, avalado como un protagonista histórico del sertão, en oposición a la historia oficial y su caracterización como criminal desalmado, el poeta retoma las difíciles condiciones de la región y la “ínglória” de aquella época:

*“Vou a contar-lhe uma historia  
De um cabra valentão  
Que durante vinte anos  
Lotou no nosso sertão*



*Seu nome era Virgulino  
E o apelido Lampião.*<sup>248</sup>

La época de “inglória” que señala el poeta, es el desconocimiento gubernamental de los estados nordestinos que sumidos en la pobreza y las intensas sequías, veían atrasada su economía productiva con el resto del país. De nada había servido las políticas elitistas de azucareros y algodóneros para sacudir la seca de sus latifundios, con el “Instituto de Azúcar y de Alcohol” (IAA), reivindicaciones que buscaban poner a la par la intervención del Estado durante la Primera Republica de materias primas como el algodón al nivel del café, máximo motor de producción agrícola del país durante la época. Con el paso de los años, la brecha seguiría aumentando sus índices de diferencia y en medio de la pobreza, las bandas de forajidos fueron pez en el agua, muchos habitantes por necesidades vitales se vieron obligados a arrojarse al bandidismo por varios móviles de pobreza y problemáticas personales: vengadores, demandantes sociales y justicieros.<sup>249</sup>

Pero la fuerza pública no iba permitir que las acciones de forajidos dividieran una Republica en formación. De antemano, los coronéis con la Guardia Civil, legitimaron la violencia en la zona, creando códigos que sirvieron como tablas de valores para sus habitantes, basados en el terror y el privilegio sobre las clases dominantes, generando separaciones entre aquellos que eligieron el honor, muchas veces definido por la venganza y los privilegios, quienes ampliaron la brecha económica de los primeros. De este modo, los individuos de las clases bajas, eran usados por los coroneles para defensa de sus propiedades, la sociedad sertaneja se dividía entre el ruedo de la ilegalidad de los cangaceiros y las prácticas sobre el monopolio de la tierra típica herencia de la sociedad colonia y su régimen monárquico.<sup>250</sup>

---

<sup>248</sup> Zé Antônio, “*Lampião. O Guerreiro do Sertão*” (1988): 1.

<sup>249</sup> Albuquerque, *A invenção do nordeste e outras artes*, 220.

<sup>250</sup> Zanotti, *Longa travessia de lampião*, 17.

Tras la desactivación de la Guardia Civil en 1918, el panorama de violencia se agravó en el sertão, las fuerzas volantes cumplieron una labor policiva que desbordó los horrores de los cangaceiros, estableciendo un ambiente de terror para los sertanejos, desarmando los coroneles locales e infundiendo pactos económicos entre estos que defendía la tierra de las familias poderosas y ricos comerciantes. Para 1920 con la renovación de la estructura del ejército, parecía que la problemática se solventaría, contrariamente, se mezcló la legalidad militar con la ilegalidad volante, influenciando un clima de inestabilidad social y caracterizado por la violencia sórdida de todos los actores armados: cangaceiros, volantes y ejércitos.

Con el régimen político de Getulio Vargas, en 1930, y la desestabilización política de la élite paulista que generó la “revolución” de 1932, las tropas se vieron obligadas a defender el proyecto nacionalista, dejando desguarnecido momentáneamente el sertão, situación que fue aprovechada por los cangaceiros, quienes sabían que la mano dura de Vargas estaba próxima por llegar. Con la ausencia de la fuerza pública y del ejército, se autoriza la formación de tropas irregulares de manera legal, los volantes, que eran los mismos sertanejos que conocían los cangaceiros e igualmente vivían su vida en medio de la caatinga. Los volantes sometieron a todos con extrema agudeza, paisanos y coteiros (auxiliadores de cangaceiros), fueron sometidos a crueles torturas y escabrosos asesinatos.

Los coteiros dejan de auxiliar a los cangaceiros para evitar la tortura de la ahora legal tropa volante. El bando de Lampião, comienza a tener problemas para abastecerse de armas y municiones, paulatinamente comienzan a quedarse atrapados en los estados donde antes se movilizaban con facilidad. Pese a tener la confianza de políticos regionales, cada vez era más peligroso el tránsito por los estados de Alagoas y Bahía, que se convirtieron en centros contra bandoleros y lugares de encuentro para las tropas que perseguían los forajidos, desde estos escenarios como la ciudad de Piranhas, Alagoas, eran punto para los cazadores de cangaceiros. Finalmente, un error en los movimientos de la banda de Lampião, terminarían con su abatimiento en

1938, mientras posaba el comando en el estado vecino de Sergipe, en Angicos, cerca de las orillas del Río San Francisco, caudal fronterizo con Alagoas, seno fluvial de la ciudad de Piranhas. Tras esta acción y el asesinato del bandolero, Corisco en 1940, el periodo de “ingloria”, concluiría para los sertanejos, que tiempo atrás comenzaron a fabricar sus narrativas con base a la tradición oral del pasado: cangaceiros, coteiros, volantes y paisanos.

El poeta popular prosigue su rima con una referencia comparativa entre Virgulino y la Revolución de los Canudos, en 1897, cuando el presidente Prudente de Moraes luego de una serie de incursiones militares desastrosas, por fin puede derrotar a los conselheiritas, asesinando indiscriminadamente mujeres y niños. El cordelista menciona la continuación del proyecto rebelde de Conselheiro, líder de los Canudos, con Virgulino Ferreira, Rey del cangaço:

*“Logo, depois que Canudos  
O exercito destruía  
Em junho de 1898  
O Virgulino nascia  
Pra ser o Rei do cangaço  
O próprio meio imporia”.<sup>251</sup>*

El autor utiliza la figura retórica de la analogía para dotar de simbolismo mágico a Lampião, lo enfrenta con una cobra, equiparándolos a la vida dentro del sertão, el bandido no necesita matar las víboras porque estos animales entienden su lugar en la caatinga, saben que si “pican” al Rey tendrán que sufrir las consecuencias. En esta analogía la parte de superstición envuelve el mito con la simbiosis natural de un territorio repleto de animales mortales, como las cobras. Lampião las respeta por habitar su espacio y el buen augurio de defender los pobres frente a los ricos, las cobras simbolizan la peligrosidad del sertão y el forajido demuestra su valentía y justicia al respetar la vida de estos animales. Zé Antonio, construye

---

<sup>251</sup> Zé, “Lampião. O Guerreiro do Sertão”, 3.

un símbolo de superstición en su cordel, rescatando el misticismo de la vida rural nordestina:

*“Por isso o lampião  
Nunca uma cobra matava  
E ele sempre dizia  
Que mal nenhum lhe causava  
Nas caatingas do sertão  
Com as cobras se agasalhava”<sup>252</sup>*

Se continúa con el manejo de figuras retóricas por parte del cordelista, que incluye el famoso adagio popular, “Ladrón que roba ladrón, tiene cien años de perdón”, para construir un discurso de bandido social, cuya trayectoria es defendible por las maneras en que sus hurtos se ubican contra un tipo de poblador específico, los terratenientes, comerciantes hacendados y políticos ricos. Actores considerados ideológicamente como ladrones, que el Robín Hood puede despojar de sus riquezas, como método para aliviar los dolores económicos de los desfavorecidos, allende de una práctica de delincuencia que debe entenderse y ser perdonada por las clases populares:

*“Se Lampião roubava  
Roubava d’outro ladrão  
D um alto comerciante  
Ou d um fazendeiro vilão  
Nisso a historia repete  
“tem cem anos de perdão”.<sup>253</sup>*

Zé Antonio, continúa construyendo el perfil heroico de Lampião, recurriendo al célebre episodio biográfico del asesinato de su padre a manos de los coroneles Nogueira y José Saturnino, quienes en una vendetta por tierras, asesinan al humilde agricultor, José Ferreira, padre del sin ley. Tras quedar expuesto a la venganza, los Ferreira, juran vengar la sangre derramada por su padre, internándose en las profundidades del sertão, de los hermanos, el más reconocido sería el distinguido, Lampião. El empleo del

---

<sup>252</sup> Zé, “Lampião. O Guerreiro do Sertão”, 7.

<sup>253</sup> Zé, “Lampião. O Guerreiro do Sertão”, 10.

género biográfico es habitual en los cordeles sobre el cangaço, algunos se remiten a señalar las condiciones de venganza que arrojaron a Virgulino a la caatinga, generando un dispositivo de prevalencia de la venganza acerca del asesinato de su padre que lo llevaron a cometer los crímenes en su carrera bandolera. Este asunto biográfico es apropiado para facilitar la imagen de un guerrero motivado por la afrenta familiar, una figuración de los sucesos que personifican al héroe vengador:

*“Tava tudo acabado  
Pra família de Virgulino  
Torna-se o Rei do cangaço  
Este era o seu destino  
O mais valente cangaceiro  
Deste solo nordestino”.*<sup>254</sup>

Este cordel también reúne uno de los componentes centrales en la imagen de mitificación lampionica como héroe del sertão, María Bonita, compañera de Lampião. Es un código de acceso si se quiere explorar la fabricación del personaje histórico del cangaço, una figura femenina que rompe las barreras del amor para fungirse en una relación con el sin ley hasta su propia muerte. Una historia dramática que da cabida al mito amoroso de Lampião, una cadena simbólica del sentimiento por una mujer que trasgrede un oficio de servicio y dedicación en medio de la comandancia de un grupo de personas. La diada María y Virgulino, es un disipador de un guerrero mítico, ya que favorece la realización del sueño orgánico del amor eterno y los cuerpos que permanecen juntos en la muerte. En la historia la pareja era un referente para sus compañeros de bando y las autoridades que los perseguían, pues la patrulla volante de João Bezerra, le seguían sus pisadas, siempre se distinguía la marca de los pies gruesos de Ferreira y uno pasos más finos, los de Bonita.<sup>255</sup> De esta manera, se sabía que el forajido nunca se separaba

---

<sup>254</sup> Zé, “Lampião. O Guerreiro do Sertão”, 12.

<sup>255</sup> Maria Christina Machado, *As táticas de guerra dos cangaceiros* (São Paulo: Brasiliense, 1978), 101 – 6.

de su compañera y cumplían igual rutina militar. Zé Antonio lo versa en su cordel:

*No cangaço de Lampião  
Todos tinham sua mulher  
Maria Bonita de Lampião  
Sila do Sereno – Zé  
Dadá mulher de Corisco  
Viviam de amor e fé<sup>256</sup>*

El cordel cierra anunciando la trayectoria del bandido por casi dos décadas en el sertão, utilizando despectivamente la palabra, “macacos”, para referirse a la tropa de Joao Bezerra que dio muerte a Lampião, es una forma de animalizar los participantes en el asalto y denominarlos como incapaces de comprender el sentido de Virgulino para los sertanejos y el “proyecto” de robo a los terratenientes. El verbo, “fusilar”, es empleado como denotación de la emboscada “traicionera” del cabo y su gente, Zé, le da sentido de una acción perversa, una mirada ideologizada del personaje y su presunto papel de transformación en la sociedad del sertão. Aquí se convalida el contexto del autor que deja claro su intención de representar un guerrero heroico como ejemplo de eterno luchador político en lo profundo de la caatinga:

*“Lampião com se cangaço  
Andando pelo sertão (22 anos)  
Lá em Angico, Sergipe  
Fuzilaram Lampião  
A tropa de Joao Bezerra  
Dos macacos, capitão”.<sup>257</sup>*

Uno de los cordeles que llamo la atención dentro de la sistematización, por la poética relatada y la ilustración de su portada es “A chegada de Lampião no Purgatório” (D), (1981), del poeta Pernambucano, Luiz Gonzaga de Lima. Folleto que sintetiza los impactos de la imagen y la escritura en la representación del bandolero en la narrativa. Gonzaga, nacido en

---

<sup>256</sup> Zé, “Lampião. O Guerreiro do Sertão”, 14.

<sup>257</sup> Zé, “Lampião. O Guerreiro do Sertão”, 14.

Héroes, balas y asaltos. Las narrativas históricas de “Lampião” y “Sietecolores” en la segunda mitad del siglo XX en Brasil y Colombia.

Garanhuns, Pernambuco, compositor y juglar nordestino, creador de obras con temáticas exclusivas de Ferreira como: “Lampião em Serrinha” (1981), “Proezas de Lampião” (1981) y “Justicia de Lampião” (1981). Relata en “A chegada de Lampião no Purgatório”, de 32 estrofas en siete versos de siete sílabas cada verso, en formato de rima xaxabba (rima abierta porque el verso 1 y 3 no riman con ningún otro), un descarnado encuentro entre el forajido y un grupo de ángeles que lo reciben a puertas del purgatorio.



D.Tomado de “A Chegada de Lampião no purgatório, Luiz Gonzaga de Lima, São Paulo, Editora Luzeiro Limitada, 1981”.

El singular encuentro antecede a la expulsión de Lampião al infierno y la negativa de San Pedro de dejar entrar al sin ley al cielo, en lo que Virgulino se ve forzado a vagar eternamente por caminos y lugares inhóspitos por muchos siglos. En uno de esas caminatas rumbo a la nada, Ferreira se detienen ante la majestuosidad de una mansión gigantesca de color amarillo, decorada con el follaje verde de unos fascinantes árboles gigantes, el viajante se dispone a anunciarse en la entrada, afectado por el hambre y el cansancio, pretende entrar a la morada y saciar sus necesidades:

*“Não vou nem queimar cartucho;  
Para entrar e me servir naquela casa de luxo –  
Vou pedir alguns favores,  
Enganar os moradores*

*E depois encher o bucho.*<sup>258</sup>

A su aviso acuden dos ángeles de manera inmediata, importunados por la suerte del viajante se sienten curiosos por aquel personaje que quiere entrar a su morada. Lampião, responde, soy el Rey de los cangaceiros, el vengador del sertão, los ángeles no conocen la trayectoria del personaje pero deciden invitarlo a seguir a la casa. Ferreira siente alivio y afirma: ha llegado el momento de comer y dar descanso a mi cuerpo, las divinidades le indican que se encuentra frente al purgatorio y en este lugar no se come, solo se alimenta de espiritualidad y se reza para ganarse un lugar en el paraíso limpiando los pecados:

*“Mesmo o irmão não precisa  
Comida material,  
Porque já deixou na terra  
O conjunto intestinal;  
Alma não come nem bebe,  
Porque apenas recebe  
O pão espiritual.”*<sup>259</sup>

Decepcionado, Lampião, anuncia que no le es de agrado el purgatorio, pues no tiene como saciar sus necesidades vitales como la comida y la compañía femenina, los ángeles a los que se suman un guardián divino, el arcángel San Miguel, intentan convencerlo para perdonar sus pecados en el purgatorio y ganarse un lugar en el cielo haciendo la penitencia por obra de San Juan Bosco, pero Virgulino es reacio, no considera que sus acciones del pasado sean pecado y tampoco acredita que un cabra macho pueda vivir sin una mujer:

*“Pelo que fiz no nordeste  
Não pequei nem me arrependo,  
Porque só cobrei a quem  
Tinha conta me devendo;  
Portanto não tenho “culpa.”*<sup>260</sup>

---

<sup>258</sup> Gonzaga, “A chegada de Lampião no Purgatório”, 4.

<sup>259</sup> Gonzaga, “A chegada de Lampião no Purgatório”, 5.

<sup>260</sup> Gonzaga, “A chegada de Lampião no Purgatório”, 8.



Después de mencionar estas palabras, Lampião sale a correr por los prados, San Miguel intenta alcanzarle pero es imposible seguir su marcha, a gritos le dice que tiene su lugar en el purgatorio, pero el bandido ya se encuentra lejos de la mansión, nuevamente se ha decidido por la fuga y vuelve a vagar por los caminos para seguir viviendo como un forajido.

Otro aspecto a resaltar es la imagen de la portada del cordel de Zé Antonio, que enfrenta la imagen de Lampião con un grupo de ángeles a puertas del purgatorio. En la ilustración, se aprecian dos ángeles asexuados en las rejas de una casa de frente templado en piedras y morada de color claro con unos ventanales delineados con matiz verde, en la que se lee “PURGATÓRIO” (D1). La imagen es complementada por un guardián, San Miguel, de alas gigantes, pectorales de cuero, corona de oro y una aureola blanca, con una suerte de balanza que sostiene en su mano izquierda, mientras en la mano contraria hace unas señas a los ángeles, su mirada apunta a la figura de Virgulino como si se tratara de una persecución (D2). De otra parte, Lampião, con todos sus kinemas correspondientes en posición de fuga, tiene su vista puesta a las afueras del purgatorio e intenta evadir los ángeles y el guardián, San miguel, sobre su mano izquierda descansa pasivamente un rifle que no interviene en escena.



(D1)

(D3)

En la escritura del cordel, Gonzaga, recurre nuevamente al estereotipo del bandolero que vaga por los caminos, sin ningún paradero fijo, pues su

voluntad es la de un forajido que huye de las leyes y las normas de cualquier institucionalidad, como en este caso la institución “espiritual” del purgatorio. Para el sin ley que no tienen culpas, ni pecados, confinarse a esperar la buena voluntad de dios para entrar en el paraíso, es un asunto de castigo, su estereotipo no puede sucumbir ante las normas terrenales, ni divinas, un personaje humanizado que se niega a la imposición de la muerte. Simbolizando la continuación del bandidaje en la caracterización de los caminos y el no reconocimiento de la ley, el estado.

La imagen de la empuñadura de su rifle, es otro símbolo, del rito de resistencia de Virgulino (D4), kinema que lo mantiene habituado a su rumbo de hombre renegado, herramienta clásica de los que en el pasado se enfrentaban al status quo de dominación. Su rifle es sostenido en la línea de acción de la escena, objeto que da fuerza a las afirmaciones de su discurso en el cordel, matizado en la pasividad de los dos ángeles que se les ve atormentados por el elemento y la inutilidad de la predica del ángel guardián de la casona. En lo escrito, las continuas defensas de su accionar en la tierra, causas justas de un sertanejo que se vio enfrentado a las dificultades de un ambiente hostil durante los años de su vida, ejemplificadas en las referencias a palabras como “destino”, “hombre” y “justicia”, contra, las palabras del discurso de San Miguel : “pecado”, “moral” y “culpa”.



(D4)

Prosiguiendo con el estereotipo del bandido de caminos, un elemento llama la atención en la ilustración, se trata de la balanza que posee el ángel guardián del purgatorio, San Miguel (D5). El aparato se encuentra totalmente

equilibrado, mientras es sostenido por la mano derecha del guardián, es una muestra mimética del valor de justiciero vengador que resume los versos del cordelistas. La balanza en equilibrio, es el resultado de un hombre que está en los intermedios de lo bueno y lo malo, tal vez imposible de juzgar por sus acciones desde el lado de la muerte. Las figuras retóricas como la metáfora, en el purgatorio, estancia media entre el cielo y el infierno, resumen la invención de un hombre simbólico que trasciende los paralelos con la muerte, un escapista de su destino, aguardando los caminos míticos. Es una clara alusión al purgatorio de la Divina Comedia de Dante, donde la aureola brillante del guardián indica la vigilancia y protección de los fieles que estacionan entre el convulsivo infierno y la salvación en el paraíso, el segundo círculo de un espiral de martirios a los que son sometidos los pecadores de la tierra, circuito que Virgulino, elude en la facha del purgatorio.



(D5)

La casona o purgatorio, puede tratarse de una representación de una hacienda de un terrateniente, defendida por una muralla de piedra caliza que rodea el centro espiritual y unas rejas metálicas que se levantan en la entrada, para impedir el paso de los viajeros (D6). Es una ilustración que hace alusión a los fortines de los fazendeiros en el pasado, amplias casonas construidas en materiales solidos como piedras y madera, para albergar familias y objetos suntuosos, paralelo a las casas de los campesinos, levantadas en adobe con la técnica de barro prensado. El centro espiritual es una institución para lavar los pecados y convertirlos en favores de dios, pero

Héroes, balas y asaltos. Las narrativas históricas de “Lampião” y “Sietecolores” en la segunda mitad del siglo XX en Brasil y Colombia.

la figura mítica de Lampião no se siente descregado con la suntuosa hacienda solo quiere comer y engañar sus habitantes para continuar su camino en los “bosques”



(D6)

Esta figura mítica también está construida con las tradiciones sertanejas, en este caso la cocina y sus platos típicos, Gonzaga describe a Virgulino, como un hombre hambriento, que busca saciar su apetito con una ración de arroz, carne asada y “cachaca” con limón, plato alusivo al fogón nordestino, conocido por sus múltiples derivados en el manejo de la “macacheira” o “yuca”. Otro aspecto interesante alusivo a la identidad del sertão, es la masculinidad; Lampião, se niega a vivir en un espacio sin los placeres de una mujer apuesta como María Bonita, se siente consternado en pensar el oficio espiritual del purgatorio entre ángeles asexuados, pues un cabra macho, no puede vivir capado, es viril y necesita de las relaciones sexuales. La comida típica y la sexualidad son marcas materializadas en la caatinga, configuradas en el relato del poeta popular, conceptos que aluden directamente a la formación de la identidad regional con la tradición de la cotidianidad del pasado sertanejo.

Como en las anteriores ilustraciones, esta es una imagen en serie construida por la Editora Luzeiro Limitada, que reproduce la idéntica imagen de Lampião en los cordeles que circulan bajo su sello editorial. Podría tratarse de las representaciones urbanas de los habitantes de las zonas rurales, como los sertanejos, es especial porque prima la esbeltez del personaje, a las que no se antepone, la de San Miguel, cuerpos musculosos bajo una estética americanizada, pieles blancas y cabelleras claras, a las que el uniforme militar de Virgulino parece lo opuesto; lo rustico. Es decir, es

necesario problematizar, las condiciones “raciales” de estas representaciones, siguen privilegiando en numerosos casos de cordeles a color, las formas de ilustración americanas de corte urbano, denotando una señal de intento de comercialización nacional para un público más receptivo a la guía comercial de los cuerpos “perfectos” (D7). A pesar que los cangaceiros eran una mezcla étnica de todas las razas, podemos inferir una disputa racial de la significación del ser bandolero y sus ecos en la identidad sertaneja desde los usos gráficos de las representaciones de lo urbano.



(D7)

En contraposición al cine como lo problematizaremos a continuación, con sus dos escenarios de representación del cangaço en lo clásico y la modernidad fílmica, la literatura de cordel es un texto narrativo de profundas diferencias en su recepción cultural y en la formación de una tradición ligada al sentir sertanejo que se expresa en la manufactura de los folletos y sus signos. Los cordeles son masivos y fluctuantes en el sertão, no necesitan de una huella profesionalizada de autor, ni la asimilación temporal de grandes coyunturas, tampoco es dependiente de la producción editorial, por sus niveles de independencia del ethos cordelistas. Es una escritura popular que no necesita sostenerse en un canon rígido, su virtud consiste en contar al sertanejo en el presente desde los vehículos narrativos del pasado como el cangaço o la misma recepción de contenidos en el presente inmediato. Son fuentes memoriales ricas en demostrar como las culturas populares construyen su tiempo histórico, en medio de la ficcionalización y la verosimilitud, canales enunciativos de una realidad mediada por la identidad regional y el arquetipo del héroe que vive a riesgo de las adversidades de su espacio humano; los sertanejos y sus fantasías.



En cuanto al papel del cordel en la consolidación mítica de Lampião, podemos analizar que se trata de una de las bases más sólidas de su transformación en guerrero heroico. Los folletos con sus ambigüedades sobre el forajido, usualmente lo dotan de características de justiciero e invencible ante la adversidad demoniaca o divina (lo sobrenatural) como en “A chegada de Lampiao no Purgatório”, Luiz Gonzaga de Lima, Virgulino siempre es vencedor y campeón, nada puede contra su voluntad forjada por la caatinga. Ilustraciones y versos son el testimonio insoslayable del mito que explica el imaginario sertanejo y las marcas culturales de una pequeña patria que inventa sus propios códigos discursivos para comunicarse y presentarse ante el resto de la sociedad. En el que las imágenes del cordel cumplen una tarea de representación ilustrativa del mito con todos sus kinemas y la estructura de narración, las ilustraciones a color de Manoel D’Almeida Filho, ejemplifican el valor de un texto cultural que brinda más significaciones y representaciones al mito “lampionico”.

En esta labor mitológica los cordelistas como poetas populares, son los encargados de fabricar la artesanía del mito moldeando la estética del cangaço con la oralidad y el legado testimonial de los conocedores del fenómeno. Son una especie de revisitadores del acontecimiento bandolero y mítico, función acaecía por la inventiva de crear una grafía a partir de la memoria oral y las imágenes del suceso, en cuya coyuntura están definidos los momentos memoriosos escritos en el cordel. Este proceso esta mediado por la experiencia contextual del autor, que como lo señalamos a continuación dialoga con la faceta en que se desea representar al bandolero, Virgulino, por ejemplo, “Lampião. O Guerreiro do Sertão”, del poeta, Zé Antonio, a su vez, militante del PT, elabora un personaje político y seguidor de una línea de demandas sociales desde el movimiento de Antonio Conselheiro. El Ferreira de Zé, es un líder revolucionario en contra de las grandes familias latifundistas, un héroe popular que asesina por la justicia restaurativa de las tierras y en cabeza la venganza contra los dueños del poder político. En muchos casos como este, el cordel, debe entenderse por

los intereses de realización del autor, sin embargo, sus piezas continúan atadas a la estética y el imago cangaceiro determinado por la sociedad del sertão en signos y símbolos, vehículos del mito de Lampião en la fantasía de lo sobrenatural, llevado al mercado vital de las tradiciones culturales y las identidades de reunión y comunicación de los sertanejos.

#### **II.V. Las expresiones narrativas del cangaço en el imaginario sertanejo entre lo clásico y la modernización: la recepción cultural cinematográfica de Lampião**

El cangaço como movimiento de violencia significó un lugar de representación cultural para algunas zonas del nordeste de Brasil como lo profundizamos anteriormente a través del cordel. Un código de identidad compartido por los sertanejos que ante la experiencia de vida y su internación como actores históricos, adoptaron la idea de un mito heroico que los representa y trazaba una línea de conexión con su espacio regional. Esta identidad hace parte de un complejo proceso de construcción de un tiempo histórico para las clases populares, quienes configuran una serie de imagos en su vida comunitaria que sirven como herramientas para afrontar las carencias socioeconómicas y la difícil participación política frente a los poderes hegemónicos.<sup>261</sup>

Este proceso inicia con la procedencia de un acontecimiento histórico central que alimenta el ciclo de identidad común de los paisanos, cuyo mecanismo es particularizado en un personaje que será encargado de erigirse como actor de las referencias simbólicas y de mitificación: Lampião. El binomio Lampião-suceso, da cabida a las expresiones que movilizan su figura al imaginario social, en un mercado de símbolos que explican su lugar en la sociedad sertaneja como código de comunicación e integración colectiva. Dichas expresiones son la materialización y documentación de la oralidad popular que en la narrativa textual, se convierte en fuentes de la transformación del personaje histórico en concepto mítico, desde los textos

---

<sup>261</sup> Ranahit Guha, *Las voces de la historia y otros estudios subalternos* (Barcelona: Editora Crítica, 2002).

como los folletos, las novelas, las películas, las caricaturas, la música, la comida, la danza, entre otras.

Esta existencia del mito no puede existir sin la economía de realidad creada por el cine y sus imágenes legendarias como artefacto mitológico, transformadoras de un cuerpo híbrido en el relato de la pantalla y la masificación popular. El cine es una fuente histórica que produce metáforas del pasado o puede ser pensado en un territorio escrito como el guión, su producción es transversal a fenómenos históricos organizados en ciclos donde operan valores anacrónicos o atemporales. Los estudios clásicos de Marc Ferro han demostrado que el cine es una variante histórica de cuño extendido, productor de identidades locales y regionales, a la par de la manufactura de imágenes en movimiento que sirven como imaginarios sociales y las visiones imaginarias del pasado.<sup>262</sup> La tesis del francés ha animado a pensar el cine desde la perspectiva teórica de un “nuevo” objeto en la historia, trabajando sobre las representaciones de un pasado memorial, transitado por autores, realizadores y espectadores.

Con el argumento de Ferro, se propone defender el cine como un lugar de mitología del cangaço,<sup>263</sup> texto cultural que ha reforzado un cuerpo mítico del cangaceiro en el protagonismo de Lampião, una suerte de grafía cultural que es redefinida y repensada con la valorización industrial y el público que la recuerda. Defendiendo el cine como narrativa, debido al encuentro de variadas memorias (paisanos, volantes, Coteiros y Cangaceiros), argumentando que desde las diferencias tendencias del cine brasileiro el cangaceiro ha sido actor principal, en la estética clásica y la del compromiso social, existe un espacio definitivo para su transición; la recepción cultural y el momento de recuerdo en los espectadores.<sup>264</sup>

A continuación analizaremos como el cine ha contribuido a cerrar y fortalecer la imagen legendaria del bandolero Lampião, en dos ciclos

---

<sup>262</sup> Marc Ferro, *Cinema e História* (Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992).

<sup>263</sup> Araújo, *O Cangaço nas batalhas da Memória*, 21-81.

<sup>264</sup> Pierre Nora, *Ensaio de Edo-História* (Lisboa: Edições 70, 1989)



históricos de producción cinematográfica. El clásico con sus formas documentarias que ha concebido una imagen de verosimilitud del personaje en la dimensión del héroe y antihéroe en una etapa de producción industrial del cine brasileiro y comercial, apoyándose en la personificación del cangaceiro para sellar su propósito industrial y lograr la anhelada realización cinematográfica nacional. De otra parte, el modelo de modernización ficcional del cine que volvió a situar al cangaceiro en panorama, ocupando una estética de contenido social para reflexionar las problemáticas del país, valiéndose del cangaço para reflejar un compromiso crítico con la sociedad y el poder político. Dos corrientes del cine basadas en el fotógrafo Benjamin Abrahao y la resonancia de una estética “real” del cangaceiro, que como lo problematizaremos en las siguientes líneas no es opuesta a narrativas como el cordel, pero guarda profundas diferencias de temporalidad en la recepción cultural de las mismas, induciendo el proceso mítico por varios frentes de realización hasta lograr su instalación social.<sup>265</sup>

Brasil no ha sido el único país latinoamericano que ha llevado sus bandoleros al cine, pero es el único con una tradición fílmica erigida en clásicos y un *continuum* en géneros como el nordestern, celuloideos que han volcado en comedias de humor político hasta aterrizar en la temática erótica. Aunque en Latinoamérica no existe una clasificación dedicada en exclusiva a problematizar la importancia de sus bandoleros en la cinematografía, si existen trabajos que han definido un aparato crítico de las representaciones en el cine de personajes como el bandolero, abordados por conceptos como la memoria, el estereotipo, las redes sociales, la popularidad, la identidad, lo político, entre otros factores.

Después de algunas pesquisas se relaciona a continuación algunas cintas en América Latina que han trabajado específicamente la figura del bandolero entre los siglos XIX y XX. En México, “Los bandidos de Rio Frio” (1938) de Leonardo Westphal, adaptación del libro de Manuel Payno; “El Rio y la

---

<sup>265</sup> Moog, “*investigación de las influencias y la recepción*”, 254.

muerte” de don Luis Buñuel; “La cucaracha” (1959), Ismael Rodríguez; “Flor Silvestre” (1942), Emilio Fernández; “El Charro Negro” (1940), Raúl de Anda; “El Zarco” (1920), José Manuel Ramos, del libro de Manuel Ignacio Altamirano; “El Ausente” (1972), Arturo Martínez; “Los hermanos muerte” (1964), Rafael Baledón y “Camino de la horca”, Chano Urueta (1962). En Colombia, “Cóncores no entierran todos los días” (1984), Francisco Norden, del libro de Gustavo Álvarez Gardeazabal, “En la Tormenta”, Fernando Vallejo y “La sargenta Matacho” (2014), William González. En Argentina, “Juan Moreira” (1948), Luis Moglia Barth, del libro de Eduardo Gutiérrez; “Martin Fierro” (1968), Leopoldo Torre Nilsson; “Isidro Velásquez, la leyenda del ultimo Sapucay” (2010), Camilo José Gómez Montero; “El Gauchito Gil: la sangre inocente” (2006), Ricardo Becher y Tomas Larrinaga y “Aballay, el hombre sin miedo” (2010), Fernando Spiner.

Para nuestra análisis, se realizó una selección de tres documentos como fuentes que son quiebres analíticos para entender el fenómeno del cangaço dentro del cine y su expresión narrativa en Brasil, en el momento clásico y de modernización, estos son: “O Cangaceiro” (1953) de Lima Barreto, “Deus o Diabo na Terra do sol” de Glauber Rocha (1964) y “O baile perfumado” (1996) de Paulo Caldas y Lírio Ferreira.

#### **II.V.I. Lo clásico, la modernidad fílmica y la televisión en la personificación del cangaço**

Bajo el contexto histórico de la vieja y nueva república, el cangaceiro fue la figura emblemática de una cinematografía en Brasil, en la etapa definida como clásica, con el lanzamiento de “O Cangaciero” (1953) de Lima Barreto, instaurando un imaginario de estos personajes que se iría modificando con la emergencia de géneros como el “*cinema novo*”. La temática del cangaço sirvió de inspiración para todo un ciclo de películas, equiparadas a las del viejo oeste americano, que con la película de Lima Barreto, recibida en Cannes con algarabía y premiada por su banda sonora, inauguraría toda una serie de clásicos alusivos al tema. Con gran recepción fueron recibidas por el

público las cintas: “A morte comanda o cangaço” (1960) e “Lampião, o Rei do cangaço” (1962), ambas bajo el sello del director, Carlos Coimbra. “Lampião, o rei do cangaço”, fue concebida a partir de los romances de “Lampião, Capitão Virgulino” (1975), de Nertan Macedo e “Lampião, Rei do cangaço” de Eduardo Barbosa.

“O cangaceiro” instauró toda una escuela cinematográfica sobre estos bandidos, imagen que se modificaría más adelante con la llegada del *cinema novo* a través de la estética social que pensaba en un cine de carácter crítico, sin embargo, su estética no supuso un público popular, era un género de clases medias intelectuales que luchaba por un espacio político en una sociedad plagada de desigualdad. Bajo estos recursos el cangaceiro comenzaría a ocupar un papel político en las maneras de apropiarse de un discurso de identidad nacional y demostrar los conflictos sociales en sus repercusiones regionales en los gobiernos dictatoriales de 1980 y 1990.

Esta figuración del protagonista del cangaço, tendría su punto sincrónico con el documental del fotógrafo, Benjamín Abrahao, quien se internó en la banda de Lampião por más de cuatro meses en 1936, captando imágenes inéditas de la vida en medio de la caatinga, bailes y cotidianidad de un grupo de bandoleros. El material de Abrahao es pionero en la filmación real de un grupo de forajidos en Latinoamérica, devela la intimidad de la estructura en su rutina, donde la banda de Lampião dramatiza representa en el lente su cotidianidad. Este es documento significativo en la historia social del bandolerismo en América Latina, posteriormente influenciaría la estética de las películas que narran la épica del cangaço en sus fases de modernización.

El artículo de Silvana Flores,<sup>266</sup> es esclarecedor al señalarnos como el cangaceiro se convirtió en personaje de las industrias nacionales del cine brasileiro en un momento clásico. La autora se refiere a la producción del cineasta Lima Barreto, que configuró todo un ethos nacional del forajido en el país. La obra de Barreto es un recorrido por la nostalgia del pasado, frente a

---

<sup>266</sup> Silvana Flores, *Presentación y Revolución en el cine Latinoamericano*, Ana Laura Lusnich (Coor), Madrid Fundación Carolina (2002)

una modernidad arrolladora, que con otros valores ha sepultado el sentimentalismo agrario que caracterizó la vida en el campo y las dinámicas campesinas de relaciones familiares y de trabajo en las regiones distantes al sur. Una visión comercial del cine que valoriza la cultura popular en un plano diferente a la idealización del agrarismo colonial, pues la política liberal del “café con leite”, había marcado el florecimiento de las ideologías y las necesidades de participación política de los inmigrantes; aquellos viajeros del milagro nacionalista de una nueva República como potencia económica de Getulio Vargas y los que huyeron de las confrontaciones armadas y la desorganización política dominada por las viejas oligarquías.

La investigadora, señala algo fundamental en el posicionamiento del cangaceiro, el vacío en filmes relacionados con el tema entre 1930 y 1940. Periodo en el que aparecieron algunas películas como “Filho sem mãe” (1925) de Tancredo Seabra, Sangue de irmão (1926) de Jota Soares y “Lampiao, a fera do nordeste” (1930) de Guilherme Gáudio, films correspondientes a los Ciclos Regionales de la expansión cinematográfica brasileña que desaparecieron de los acervos históricos<sup>267</sup> Posteriormente la obra de Abrahao fue la base icónica de la mayoría de películas sobre el cangaço, en que la estética del cuero con sus chapéus, sus facas y puñales eran los textos culturales de representación.

Flores es enfática en que para 1960 el cine rural clásico y comercial de Barreto con “O Cangaceiros”, pasa a convertirse en una experiencia para los planos de los realizadores que iniciaron el ciclo de cangaço, pero alejado de las demandas de los nuevos compromisos que asumía el cine político a nivel estético en su modernidad. Este nuevo compromiso hacia parte de una idealización cultural que se oponía a problemáticas estructurales como la pobreza, la desorganización administrativa y el monopolio de la fuerza. La estética social de este renacer cinematográfico, implicaba separar los dramas de ruralidad de obras como “O Cangaceiro”, que fuertes en la dramatización

---

<sup>267</sup> Flores, *Revolución en el cine Latinoamericano*, 179.

de anécdotas y situaciones regionales no expresaba una crítica gubernamental contundente, en cambio, la estética política estaba cargada de referencias simbólicas que en lo regional escenificaba la crítica a la sociedad industrializada.

Pero esta fase estética del cine que abandonó lo clásico para sumergirse en lo político (modernizante), no puede ser explicada sin ignorar la modernidad fílmica latinoamericana entre 1940 y 1970, influencia de una fase de florecimiento del cine en sus intentos por conectarse las necesidades del público. Fase que tiene la cabeza de realización en la gigantesca industria del cine en México, Brasil y Argentina, asimismo, las propuestas audiovisuales dispersas de países como Bolivia, Cuba, Chile, Colombia, Perú y Ecuador, que con documentales y cintas constituyeron un renacimiento del tema cinematográfico en su vínculo con la cultura popular y la fabricación de discursos nacionales. Esta etapa “dorada” del cine latinoamericano creció paradójicamente en medio de su mayor crítica, la instrumentalización cultural, luego de que la solidez del cine en la región apuntara al nacimiento de empresas cinematográficas que con la solvencia económica y tecnológica extranjera (Europa y Norteamérica), construyeron estudios e hicieron posible el sueño de una industria propia, alejada de los estereotipos, modelos y contenidos europeizantes y norteamericanos, pero con la experiencia técnica de estos en la idea de un cine “endémico”.

Bajo esta premisa se construirían los estudios “Argentina sono films”, “San Miguel” y “Lumiton” en Argentina, de igual modo, los Estudios Clasa (Cinematografía Latinoamericana S.A) en México y Chile Films en el país austral. La industria en Brasil, a partir de 1941, con la empresa ubicada en Rio de Janeiro, “Atlantida Cinematografica”, que paso de ocho largometrajes en 1943 a veintiuno en 1949.<sup>268</sup> Crecimiento debido a los avances tecnológicos y la profesionalización de autores locales que con la experiencia

---

<sup>268</sup> Octavio Getino, *Cine Latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías* (Mérida: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Departamento de Cine de la Universidad de los Andes, 1987), 33.

del viejo mundo comenzaron la tarea de visibilizar las historias de su país en técnica clásica. Igualmente la compañía, “Brasil vista filmes”, tuvo una producción continua entre 1940 y 1950, con la figura de comediantes como “Oscarito” y “Otelo Grande”, pioneros del humor carioca de la “Chanchada” que satirizaba las costumbres regionales en musicales.<sup>269</sup>

En 1950, vendría el mayor desafío de la industria brasileña, en una ciudad aledaña a Sao Paulo, São Bernardo do Campo, se instalan los estudios de Vera Cruz, una compañía que con el retumbante éxito de “Os Cangaceiros”, distribuida por la Columbia Pictures, , dicha compañía pensaba establecerse a manera de un “Hollywood” en la región. Pero el sueño internacional tuvo un terminante fracaso, los celuloides solo se distribuyeron en el país y parte de Francia debido a sus festivales, el empeño del estudio con el arribo de directores extranjeros como Adolfo Celi y Luciano Salce, incorporando a realizadores como Lima Barreto y Tom Payne, no tuvo el esperado éxito en taquilla, la conexión con el público se extravió e imposiblemente la “Vera cruz”, pudo moverse por sus altos costos y la pésima retribución económica. Lo que se creía iba a ser el mayor aporte cultural de Brasil para el mundo, terminaría en ruinas.

El fracaso del “Vera Cruz”, puede analizarse por el excesivo hibridismo de sus producciones, películas que no conectaron en su totalidad al público, ni mucho menos crearon masividad de los espectadores, a pesar de contar la imagen popular, fue difícil la recepción cultural y la transición del sistema de estudios al sistema de géneros, es decir, primo el desfase histórico con las necesidades del espectador, provocando que el proceso de estética fuera incomprendido, cuando el público buscaba verse reflejado en la distensión de las problemáticas sociales, se encontró de plano con un cine formado en clasicismos y simbologías complejas que no eran parte del universo de los espectadores, un cine de altura técnica que no supo conectarse al público.

---

<sup>269</sup> León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta, entre el mito político y la modernidad filmica*, (Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2013), 104.

Para el historiador Sydney Ferreira Leite, el “Vera Cruz” fue una tentativa de modernización de una fase de realización del cine nacional, inspirada en un proyecto estético-cultural hegemónico de la burguesía paulistana”.<sup>270</sup> Tentativa que fracasó por los problemas económicos y la adaptación de modelos extranjeros. Por otra parte, las ganancias obtenidas eran consumidas por empresas internacionales, quienes habían recibido el derecho económico por concepto de distribución y rodaje (Flores, 183).<sup>271</sup> Con el detrimento de la compañía y sus intentos de modernización, quedo impregnada la idea de un cine propio, pues entre la normas del “Vera Cruz”, se contemplaban únicamente proyectos de contenido nacional, con la calidad técnica del cine europeo o norteamericano. Irónicamente la caída de la compañía era la esperanza de realizar un cine modernizante de talla nacional, en el que el cangaceiro fuera posicionado en protagonista.

Bajo este panorama de modernización aparecería la corriente de Glauber Rocha, posicionando la figura del cangaceiro, pero esta vez cargándolo de críticas a las problemáticas sociales del país. Renovando la propuesta documentaria como la de Lima Barreto. Rocha se propuso un cine de trincheras en la que el cangaceiro sirviera como figura de reflexión en el héroe y su antagonismo. El bahiano con films como “Barravento”, “Deus o Diabo na Terra do Sol” (1964), Terra en Transe (1967) y Antonio das Mortes (1969), logró distinguirse con el rotulo de cine de autor, particularmente, alentando un movimiento de vanguardia social dentro del cine, denominado, “*cinema novo*”.

Este movimiento representó la alternativa de visualizar las emociones de las ciudades del sur como Rio de Janeiro y Sao Pablo y la tragedia histórica de las sequias en el nordeste, relatando las violencias locales y la sensibilidad de sectores deprimidos, era una oportunidad de dar a conocer la inestabilidad y la marginación social desde las ficciones significativas. De

---

<sup>270</sup> Guillermo Orozco (coord), *Historia de la televisión en América Latina*, Gedisa Editorial, (2002), 84.

<sup>271</sup> Flores, *Revolución en el cine Latinoamericano*, 183.

este modo, el canon de una cinta social se fortalecía, con la creciente preocupación por la sórdida violencia en las ciudades y la pauperización del sector agrario sumergido en latifundios. Con estas preocupaciones jóvenes autores se arrojaron a la aventura de hacer cine, en 1962, Rocha sería el precursor del movimiento con su primer largo, “Barravento”, a lo que siguieron: Pereira dos Santos; “Mandacaru Vermelho”, Roberto Farías; “Asalto al tren pagador”, Ruy Guerra; “Os Cafajestes”, Trigueirinho Netto; “Cinco vezes Favela”, Miguel Borges; “Zé da Cachorra”, Carlos Diegues; “Escola da samba Alegria de Viver” y Joaquim Pedro de Andrade; “Couro de gato”.

Bajo este género de modernismo del cine en diferente escala al clásico industrial, se confeccionó una filmografía de ambientación social arraigada a lo popular, influenciada por el expresionismo europeo. Su intención no era posicionarse comercialmente como lo intentó el Vera Cruz, su propuesta era interpretar el modernismo fílmico con la realidad de las ciudades y el campo. El *cinema novo*, no lograría sus objetivos críticos en su momento, pero fue una voz destacada en medio de la censura militar y conquistada con el cine de autor de Glauber Rocha. En cuanto al cine del cangaço, el canon social, significaría la profundización de lo moderno en la caatinga con ficciones simbólicas y el posicionamiento de un discurso diferente al clásico de corte naturalistas como el de Lima Barreto, para el canon de Rocha el cangaceiro tenía la voz abierta para contar sus desgracias y mostrar a los espectadores como era la supervivencia en el sertão.

Otro elemento importante a resaltar es la llegada de la televisión en 1950 a México, Brasil y Cuba, Argentina en 1951. Arribó que intentaba consolidar una televisión en perspectiva privada e impulsada por nacionalismos de élite. En Brasil era una televisión protegida por el poder político que sabía de su influencia en Europa como medio de comunicación de masas, un dispositivo vanguardista que concertaba los intereses políticos entre la cúpula militar y los políticos civiles, un proyecto desarrollistas que tenía en común la



burocracia económica y la política gubernamental de propaganda de Getulio Vargas.<sup>272</sup>

La televisión y la consolidación de grandes cadenas televisabas también participaron en la saga bandolera de los cangaceiros, estas catalogados bajo la línea documental, impregnaron una visión nacional de los acontecimientos del sertão. Por ejemplo, “O último día de Lampião” (1975) producida por “Rede Globo”, realiza una semblanza testimonial de los días previos antes del abatimiento del bandido, el reporte recurre a los testimonios orales de los protagonistas del suceso, quienes recuerdan detalles antes del asesinato de Lampião, mientras en escena se muestra la representación ficcional de los relatos de los emisores. Este documento rescata las voces de muchos sobrevivientes del fenómeno, fuentes que en muchos casos se salvaron del olvido por los registros de “Globo” y el género del “cinema Documentario” en 1970.

Las producciones de Globo Reporte primaron la verosimilitud de los hechos, consolidando una corriente documental definida en la profundización y estudio del fenómeno con sus participantes y la colaboración de académicos e investigadores locales. Son registros que contrasta la realidad con los acontecimientos culturales, la puesta en escena de los hechos es evidente con el montaje actoral y las voces en off de los narradores. Este tipo de narrativas sirven en la construcción de una cronología viva del tema cangaceiro-sertanejo, cuyo valor ha sido más importante que el cine, debido a su facilidad de montaje y producción, pues su circulación es garantizada por el interés de los temas y la masividad e interés del público.

Uno de los realizadores que hizo más aportes al tema, de lo que se define como “Cinema documental no Brasil” de los años 1970, fue el cearense, Hermano Penna, con títulos como: “A mulher no cagaco” (1976), “Sargento Getulio” (1983) y “Fronteira das almas” (1987). Su colaboración con la cuestión documentaria a través de “A mulher no cangaço”, es darle voz a las

---

<sup>272</sup> Tzvi Tal, *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del cine de visión y el cinema novo* (Buenos Aires: Ediciones Lumière, 2005), 37-38.

mujeres del fenómeno, Dadá (mujer de Corisco), Cila (mujer de Zé Sereno) y Adilia (mujer de Canário), son los personaje que Penna entrevista para contar la historia del cangaço. Todas las mujeres le dan rostro femenino a un tema abordado generalmente por lo masculino de los forajidos, el logro del documental es interiorizar una historia de supervivencia, en la que muchas mujeres participaron de los asaltos como Dadá. Penna descubre una rutina de sensualidad en las mujeres del cangaço, retratos acompañados por la rica oralidad de las participantes y las fotografías del periodo relatado. La obra del cearense es un documento explicativo de la llegada de las mujeres al cangaço en 1930; tomando partida en asaltos, evitando acciones de crueldad contra las víctimas y revalorización lo femenino dentro de la cultura sertaneja.<sup>273</sup>

Hasta aquí se han analizados dos momentos en la historia del cangaço y el cine; el clásico, con la película “O Cangaceiro” y la comercialización del “Vera Cruz”, en el que los personajes se representaban en su naturalidad agraria con el romanticismo clásico de la tragedia por la tierra y el drama del amor. El moderno, en la experiencia del movimiento del *cinema novo*, con realizaciones cercanas al mundo mistificador del campo y sus respuestas a los conflictos sociales. Ambos momentos giraron en torno a la creación de grandes productoras y las disputas por producir un cine, en el que el cangaceiro sería un conector natural de la idea por representar la cultura sertaneja. A estos periodos se les suma, la llegada de la televisión en lo que se definió más adelante con el Cinema documental, propuesta audiovisual que retomaría las voces originales del cangaço y las pondría en la pantalla chica, con ello una significación de mayor recepción en los televidentes quienes asistían a las diferentes fases del cangaço en el cinema y la televisión.

---

<sup>273</sup> Marcelo Dídimo, *O Cangaço no Cinema Brasileiro* (São Paulo: Annablume, 2010).

## **II.V.II. Tres veces Lampião: el cine y sus narrativas del cangaço**

Como lo señalábamos con anterioridad es posible remitirnos a dos momentos en el cine del cangaço en la fabricación de la mitología de Lampião. El documental de Benjamín Abrahao es la estructura que ligaría todos los proyectos audiovisuales: kinemas, ambientaciones y humanización de los personajes. La pieza del Libanes se entiende en un periodo de posicionamiento del cine nacional, intentos dispersos por dejar registros (huellas) de los cangaceiros. Bajo el contexto del documental, Vargas arreciaba con su dominio policivo y era apenas lógico entender que documentos como el de Abrahao representaban un peligro para el discurso nacionalista de la industrialización.

En esta dirección la inusual obra de Abrahao es un dispositivo cultural, convirtiendo en imagen la violencia cangaceira, un poderoso retrato que deja entre ver protagonistas, paisajes y decorados propios de los escenarios olvidados por el discurso industrial. Lo más destacable es la estética con la que se representa el sertão, en la que está presente la producción del libanes, textos que hoy inundan los mercados y los lugares mitológicos del cangaço: kinemas y relatos ligados al ser sertanejo.

La piedra angular de estas marcas culturales, se centran en el protagonismo de Lampião. El capitán que aparece mudo ante la cámara del fotógrafo Libanes, es el centro del grueso de las narrativas del cangaço. En el documento de Abrahao se le puede ver en sus labores cotidianas, revisa su indumentaria, se pone sus gafas, da instrucciones militares, trata de verse alineado ante la presencia de sus lugartenientes, baila, come y hasta luce galante con María Bonita. Virgulino es apacible en las labores del sertão, un guerrero sin errores que encarna las contrariedades del proyecto liberalizador de la época. El documento se potencializa en la inexistencia del sonido,<sup>274</sup> propiciando el nacimiento de símbolos que en sus narrativas lo convierten en bandido social, pues su imagen es la de un hombre

---

<sup>274</sup> Scott, *Dominados y el arte de la resistencia*, 41 – 70.

carismático, nada puede empujar la afirmación criminal de un grupo de hombres que se reúnen a danzar y a comer.

Como el Robín Hood que se viste de verde para recordar la alegría de la primavera, Lampião se viste de cuero en una zona seca, utiliza unas elegantes gafas que le ayudan a equilibrar la vista sin su ojo izquierdo, se aplica un perfume para galantear con María Bonita y sale a la lucha, todo es contado por el lente de Abrahao. En esto radica la importancia de la primera película en que actúa un bandolero, mostrando a los sertanejos los elementos en movimiento de una estética cangaceira que después estudiaría, Frederico Pernambuco Mello, en “Estrelas do Couro.”<sup>275</sup> A estética do cangaço”: chapéus, punhal, bornais, cartucheras, rifles, entre otros.

Lo destacado de la cinta del fotógrafo libanes que tiene una duración de 14 minutos, es mostrar los textos culturales en movimiento y darle perspectiva al mito de Lampião, esto supuso un punto de quiebre en la filmografía del personaje, es una narrativa de conexión con los cordeles, las fotografías y los romances acerca del tema. Partiendo del documental, se puede afirmar un inicio en la construcción de la imagen legendaria del personaje, es una fuente que abre desde 1938 la estructura mítica del Rey del cangaço. Para el año 1953 con los estudios, Vera Cruz, “O Cangaceiro” del director Lima Barreto, iniciaba una fase clásica del cine del cangaco, esta cinta cuya duración es 1:34: 56 minutos, es renovadora frente a la de Abrahao, valiéndose de la ficción para recrear la historia. Era la primera vez que Virgulino era representado por un actor a los ojos del público, narrando visualmente los factores de interpretación del fenómeno.

La propuesta visual de Barreto era contar la historia de amor suscitada entre un cangaceiro y una maestra de escuela, quienes en medio de las circunstancias intentan escapar de la banda para poder rehacer sus vidas lejos de la violencia del sertão. La primera escena es contundente con los estudios del fenómeno, en su mirada anti modernizante, cuando un grupo de

---

<sup>275</sup> Mello, Frederico Pernambuco, *Estrelas de Couro: a estética do cangaço* (São Paulo, Escrituras Editora, 2010).

bandido ataca unos ingenieros que pretendían construir una carretera (5:05 minutos). Inmediatamente se lleva a escena el asalto de un pueblo, donde los cangaceiros violan mujeres y roban los objetos de valor que encuentran en su camino (8:05 minutos), la escena se recrudece cuando un grupo de bandidos marca con un fierro caliente el rostro de una mujer (8:47).

Aparece en escena el líder del bando, Capitán Virgulino, que se asume como una personificación de Lampião, viste con lentes, guerrera, fornituras y el chapéu de cuero. Emerge en una Iglesia, persignándose ante una cruz y saludando las beatas del pueblo (8:05). Se muestra como el administrador de la justicia, unos minutos más tarde (12:58), obliga a uno de sus hombres a devolver el dinero por asesinar la cabra de una anciana, pide disculpas y se despide de la casa de quien resulta ser un doctor. En su marcha obliga a una mujer a acompañarlos, la profesora, tras la resistencia de la joven, los hombres se valen de su fuerza para formarla en el grupo. Al final de la escena, Capitán Virgulino, obliga a un fotógrafo extranjero a tomarles una foto de manera airada, antes destroza unas jaulas y dejar un par de pájaros libres, el extranjero accede y aparece un corte con las fotografías clásicas del cangaço (16-53). Este corte es una clara referencia a Benjamín Abrahao el pionero del tema cangaceiro en el cine.

Con la musicalidad del forro (baile usual del nordeste), los cangaceiros vuelven a pantalla bailando, cantando y tomando licor, mientras reparten su botín. La profesora los mira temerosos, mientras otro grupo de mujeres los observan con recelo y la pasividad mientras fuman un cigarrillo (33:25). Aquí se comienza a coser la historia de amor, el joven bandolero, Teodoro, siente compasión por la maestra y está le responde con el cariño de una mujer debilitada. La danza sigue su ritmo y los cantos son alusivos a la rudeza del sertão, suenan acordeones, violas, tambores y violines, en esos instantes la maestra y Teodoro, planean su fuga para amarse en la libertad, ella le pide que abandone el nordeste, pero Teodoro da su negativa, por lo pronto inicia la fuga y la aventura de la persecución.

En la mañana el Capitán (Virgulino) se percató que la mujer y el forajido han abandonado la guarida, despierta sus hombres y emprenden la búsqueda a caballo: "matar al traidor", son las palabras desafiantes del líder (46:50). En el camino de la búsqueda se encuentran con un obispo en una carreta, el eclesiástico les da un sermón de la importancia de dejar las armas y llevar una vida de bien, los cangaceiros entre sollozos recitan el amen y continúan la cacería, ayudando a jalar la carreta del "ministro" de Dios (50:00). Posteriormente emboscan una tropa volante y asesinan un soldado, Capitán Virgulino, obliga a sepultar el hombre y colocar una cruz en su memoria, antes de partir, el Capitán vuelve a persignarse sobre la tumba del enemigo (53:30).

De otro lado la profesora y el cangaceiro, se encuentran con la majestuosidad del Río San Francisco, tienen que cruzarlo para ponerse a salvo, pero Teodoro se niega a cruzar el canal y manifiesta: "Nací aquí, viviré aquí y moriré aquí" (1:04:09), la mujer temiendo lo peor deja pasar su oportunidad de escapar y se queda al lado del forajido. La persecución se hace cada vez más apretada hasta que son interceptados por el Capitán y su gente. En medio de la confusión, Teodoro dispara a Virgulino impactándolo en un hombro, ganando tiempo para fijar un punto de encuentro con la profesora mientras este sorteó sus antiguos compañeros (1:13:10). Los cangaceiros ganan terreno y cercan totalmente al desertor, el Capitán apresura la contienda y entre una cueva descubre a Teodoro, sacándolo por la fuerza del sitio.

Ante la captura, Virgulino se muestra reacio a dejar con vida al traidor, ofrece un discurso de la justicia sertaneja y es enfático: "traidor conmigo, no vive". Una de las mujeres que acompañan el grupo, presuntamente María Bonita, intercede por el escapista, pide una oportunidad al Capitán. Este acepta la tregua de la mujer y le da una opción a su antiguo hombre, deberá correr y cada uno de los cangaceiros dispararan sus rifles, si logra salir con vida de los disparos, nunca volverán a perseguirlo y podrá encontrarse con su amada. Teodoro corre con ligereza, pero los tiros del bando lentamente

comienzan a incrustar su cuerpo, cuando se creía posible su escape, Teodoro cae en una zanja de agua mortalmente herido y en su último aliento menciona: “Nací aquí, morí aquí, en la tierra de mi sertão”. Con la escena de la muerte del desertor la película termina, la justicia bandolera vence a los enamorados y la ley del cangaço es la triunfadora.

La película de Lima inaugura la facete de ficción del cinema del cangaço, en un periodo en el que Vargas en su segundo mandato, se muestra más abierto a los cambios progresistas del país y el impulso industrial del nordeste. Queda claro el empuje de construir un sector de producción nacional en la cultura, el cangaceiro era la figura perfecta para incluir al nordeste y los sertanejos, se sabía de un mundo paradigmático y lleno de misticismo al interior de Brasil. Con un régimen abierto era fácil la transición de una película como “Os cangaceiros” de fácil vínculo con el cine de Hollywood, pues imitaba de las películas del viejo oeste con los personajes propios de un país a puerta de explorarse culturalmente.

Aquí se puede explicar el nacimiento del cangaceiro en personaje sertanejo, Lima demuestra que en la religiosidad popular y los simbolismos (cruz, cuero, guitarras, violín), la idiosincrasia del sertão estaba expuesta en el film. Aunque es cuestionable su objetivo de mirar con lente crítico el fenómeno, Barreto difunde una imagen comercial de los cangaceiros, por ejemplo, los actores bajo el esquema de Hollywood intenta la similitud con la época clásica del cine norteamericano de vaqueros en western como “La diligencia” (1939) de Jhon Ford, “El forastero” (1940) de William Wyler y “Raíces Profundas” de George Stevens (1953). Implicando para este film una versión de comercialización y masividad que obedece a un escenario de recepción clásico dentro de la cultura.

Esta película es clásica por su iconografía de resonancia internacional y la expresividad de un ser sertanejo dentro de la ficción, sus líneas de continuidad están en las expresiones populares del cangaço en el imaginario social de la religión y la música. Una cinta favorecida por su periodo, no tuvo que luchar contra la censura y las huellas de su registro son de importancia

para contar la historia del cangaço en imágenes, es un texto recreador que deja el camino expedito para la significación de la triada sertão, sertanejo y cangaço, no podemos agruparla en un film revelador del mito, es una parte inicial clásica de lo que se convertiría en el cine de autor que hizo posible la artesanía mitológica de Lampião y su recepción cultural.

En una perspectiva distinta a “O Cangaceiro”, El celuloide de Glauber Rocha, “Deus y diablo na Terra do sul” (1964), tienen un contenido de crítica social y clasificada con el rotulo del cinema novo. La película comienza con el canto de un trovador “Manoel y Rosa vivían en el sertão, trabajando la tierra con sus propias manos...hasta que un día por el bien o por el mal aparecerá en sus vidas San Sebastián”, introduciéndonos a las prácticas cotidianas de la pobreza en la caatinga, el ambiente es totalmente seco solo unas cabras y unas vacas aparecen en pantalla (10:50).

En la primera escena, la pobreza de una pareja haciendo sus labores diarias, se ve interrumpida por la promesa de Manoel, vender cuatro vacas al terrateniente Morais en el mercado, tendremos con que comer y comprar ropa, Rosa es distante del “milagro” ofrecido por su esposo y cabizbaja sigue sus labores. La escena siguiente marca la historia de la singular pareja, Manoel llega al mercado pero dos vacas mueren en el camino, el terrateniente Morais lo increpa y dice que no le pagara nada por las dos vacas vivas, al contrario, debe pagarle por las que dejo morir, furioso Manoel asesina al terrateniente con una certera puñalada, este cae muerto al instante y el protagonista se ve obligado a huir a su casa y darse a la fuga con su esposa.

Cuando llega a su finca, dos hombres esperan para matar a Manoel en cobro al asesinato de su patrón, Morais. Manoel pelea y logra matarlos, pero su madre ha sido asesinada en medio de la disputa; “fue la pelea en el sertão” (17:30), menciona una voz en *off* en la cinta. Tras la muerte y la inminente desgracia, Manoel recuerda que día atrás se había topado con un profeta en el sertão, San Sebastián, que había profetizado su desgracia y lo invitaba a seguir sus pasos de santificación. La pareja sin alternativas



emprende el viaje a la cima del Monte Santo para encontrarse con el profeta. Al llegar San Sebastián los recibe mientras predica sus profecías "el mundo se va acabar, ya viene la sequía serán 100 días sin llover" (19:50).

La pareja sufre una transformación total desde su llegada a la comunidad del Monte Santo, Rosa se aleja de su esposo y lo ve como un fanático, en cambio, Manoel está deslumbrado con los presagios del profeta, le sigue con la fidelidad de ver un nuevo mundo repleto de oportunidades y fe. San Sebastián sigue las profecías en la cima del monte, mientras es venerado por un séquito de seguidores fieles entre ellos Manoel: "El sertão se hará mar, y el mar se hará sertão...las tropas persiguen al gobierno, pero el que es pobre en la tierra es rico con dios y el que es rico en la tierra es pobre con Dios...yo seré el rey" (31:55).

Ante la inminencia de una revolución similar a la de Conselheiro y sus seguidores, un miembro de la Iglesia y un terrateniente se ven obligados a cortar las profecías de San Sebastián. Para este fin contratan a Antonio das Mortes, un renegado cazador de cangaceiros, reconocido por sus dotes de asesino. Al principio Mortes se niega a cumplir la misión, pero es fácilmente convencido por el obispo y el terrateniente que le ofrecen una suma generosa de dinero, mostrando lo plausible de su tarea: "existen dos leyes, la del gobierno y la de las balas, por eso debemos frenar a Sebastián", menciona el sacerdote. Das Mortes finaliza la escena con la siguiente frase: "pueden estar tranquilos los terratenientes y el gobierno, cumpliré mi tarea" (49:38).

De nuevo el foco se sitúa en Monte Santo, Manoel es el más convencido testigo del profeta, pero San Sebastián duda de las convicciones de Rosa, para limpiarla de sus pecados, obliga al hombre a traer un bebé y su esposa para ofrecerlos en sacrificio ante Dios. Manoel acepta y al instante, se ve en la Iglesia con su esposa y el recién nacido, el profeta atraviesa con una daga el bebé y ofrece la sangre al cuerpo de cristo representado en un crucifijo, el candidato a apóstol, exclama su dolor ante la muerte del menor (57:26). Inmediatamente, Sebastián, mancha el rostro de Rosa con la sangre de la

daga en símbolo de cruz, el profeta tiene una visión y deja caer el puñal en el piso. Con la proximidad de la muerte, la mujer, toma la daga del profeta y lo asesina de una puñalada certera al corazón, Manoel exhorto queda tendido en el piso, la esperanza de una vida renovada ha desaparecido con la muerte del profeta (1:00:00).

Aún en la compulsiva escena Rosa y su esposo quedan conmocionados, mientras los tiros de Antonio das Mortes, matan los feligreses de Sebastián en el monte. Antonio entre en la Iglesia y se encuentra con la escena de la muerte del profeta, le perdona la vida a la pareja y se marcha tranquilamente por las escalinatas del lugar sagrado, mientras baja con la misión cumplida, Mortes se encuentra con un ciego trovador y le confiesa: “los feligreses han matado su santo, han matado a San Sebastián” (1:01:27). El ciego se encuentra con la pareja, y pregunta por lo acontecido, estos responden que Mortes ha acabado con toda la comunidad. Con la respuesta el invidente los invita a caminar el sertão, sin opciones, los enamorados inician una nueva travesía, esta vez por el mal, el infierno.

El ciego trovador los lleva al encuentro con “Corisco” el diablo de Lampião, hace tres días Virgulino ha sido asesinado en Angico y su diablo busca la venganza contra el gobierno. Corisco recibe a los enamorados con la siguientes palabras: “No dejo morir al pobre...El cuerpo de Lampião se pudrió pero el espíritu de Virgulino está en mi cuerpo, cangaceiro de dos cabezas, una mata, otra piensa...El gigante de la maldad del gobierno engorda robando al pobre...pero San Jorge me dio una espada para matar el gigante de la maldad...Los pobres no pueden morir, mataron a beato y a Lampião” (1:07:51). Manoel interrumpe el discurso, pidiéndole un lugar dentro del cangaço a Corisco; quiere vengar a San Sebastián, el bandido lo mira fijamente y responde que tiene cara de cabra macho, toma un chapéu y lo pone sobre la cabeza de Manoel, ya no tendrás más ese nombre, ahora será, “Satanás”, concluyendo el bautizo (1:15:10).

La venganza por San Sebastián y Lampião, comienza en el asalto a la casa del terrateniente, Calasanz. Los cangaceiros roban todo y violan la

mujer del propietario, Rosa está extasiada con los lujos de la casa y un velo de novia, Manoel toma una cruz y le rinde tributo por toda la habitación donde se lleva la escena. Corisco obliga a “Satanás” a castrar a Calasanz, este accede y corta el cuerpo del hombre, después los bandidos toman al terrateniente y lo asesinan fuera de su casa. Manoel queda contrariado ante el espectáculo: “no se puede hacer justicia derramando sangre de inocentes”-exclama-, pide a su esposa y a Corisco dejar el cangaço y marcharse a otro lugar. Corisco furioso lo increpa y su esposa lo obliga a permanecer en el grupo, Rosa se siente atraída por la fuerza del diablo de Lampião.

En la escena paralela, el cazador de Cangaceiros, Antonio, interroga al ciego trovador por el paradero de los enamorados, el ciego le responde metafóricamente que él solo los ha llevado a su destino, das Mortes lo acusa de encubrir el crimen del terrateniente Morais y el ciego de mentir en la muerte de San Sebastián. Ambos miran al fondo una montaña seca, el invidente le pregunta que ven los ojos de Antonio: el sertão de Canudos – responde desafiante, no, dice, el ciego, lo que se ve al fondo es la tierra roja de Conselheiro, la culpa no es del pueblo, sentencia (1:36:10).

En la escena final Corisco y Satanás discuten por los orígenes de su venganza, el diablo desestima el valor profético de Sebastián, es solo un rey que odiaba al Padre Cícero, esto ofende a Manoel que amenaza nuevamente con dejar el cangaço. Corisco toma por la fuerza al enamorado y sacudiéndolo afirma: “las armas fueron dadas para cambiar el destino, rifle y puñal, solo eso cambia” (1:43:01). Corisco ordena a Satanás dar una mirada al terreno, mientras Rosa se besa apasionadamente con el cangaceiro, Manoel inocente vuelve con noticias desalentadores, todo está copado por la fuerza pública y se acerca el cazador de cangaceiros das Mortes. A del final de su destino Corisco solo le queda la oración para fechar su cuerpo o protección ante las balas del enemigo: “Dragón de la maldad contra el santo guerrero, más fuertes son los poderes del pueblo”. En otra toma de la escena, los enamorados discuten sobre la elección más segura

para ambos, Rosa pide marcharse del lugar pero deben romper el cerco militar, Manoel lo sabe (1:53:14).

Prestos al combate los cangaceiros son interceptados por el francotirador, Antoni das Mortes, que uno a uno derriba sus adversarios, todos corren y en medio del tiroteo Dadá recibe un disparo en la pierna y Corisco recibe una mortal herida en su pecho. Rosa y Manoel corren ágilmente, la cámara se pone a distancia captando la presurosa marcha de los enamorados, Rosa cae, pero Manoel continúa corriendo hasta lograr su fuga. En el corte final aparecen las imágenes del mar, y una canción en trova finaliza la historia de Rocha: “La tierra es del hombre, no es de Dios ni del Diablo” (1:57:57).

Lo opuesto al cine clásico de “O Cangaceiros”, es la aventura política de Glauber Rocha, con su película de 1964, en las postrimerías de una dictadura militar que perduraría por más de veinte décadas y muchas heridas abiertas por sanar. El lenguaje del director bahiano, es la cúspide del cine crítico latinoamericano, diálogos metaforizados y violencia desbordante. Un manejo impecable de planos y una fotografía rica en capturar símbolos, el rodaje excepcional de Rocha es un discurso de lo que se vive en el sertão entre el bien y el mal. Se discute la problemática social latinoamericana en sus reformas agrarias: “La tierra para el que la trabaja”, a la que Glauber agrega, ni al Diablo, ni a Dios, le pertenece.

“Deus e Diabo na Terra do sol”, es una cartografía de la crítica de su contexto en la dimensión sociopolítica de una dictadura, es los intentos de un cine sin tendencias comerciales, encargado de exponer al público las problemáticas de su país. Eso supuso la estética del *cinema novo*, producciones de contenido realista con valores ideológicos en común. En Rocha se puede ver la influencia marcada por el español nacionalizado mexicano, Don Luis Buñuel, con cintas como “El ángel exterminador” (1965), “Los olvidados” (1950) y “Él” (1953), obras de un impacto social que simplifican el descontento de una época: la lucha de clases, el abuso de las oligarquías, el conservadurismo religioso y el ostracismo político.

En esta estética, el bahiano, ha desarrollado el cine de autor icónico del Brasil en las postrimerías de la dictadura militar, en el que su valor artístico se ha descubierto posteriormente al grueso de sus obras. Uno de los problemas del *cinema novo*, fue su poca conexión con el público masivo y popular, sus asistentes en su mayoría eran la clase media e intelectual del país, activistas de una izquierda dispersa perseguida por el régimen. Esta película de Rocha piensa un cine del cangaço desde la etiqueta de autor, esto es, la existencia de unos códigos de identidad del sertanejo equiparados a la crítica del contexto social del nordeste,<sup>276</sup> estética equiparable con las marcas documentales de Abrahao y las ficciones de Lima, un cine polifónico que es imposible entender en un contexto de represión.

Deus e Diabo na Terra do sol no es una narrativa massiva, sin embargo, complementa el proceso del mito de Lampião, porque es un continuo estético de la ficción que ha elaborado la mitología del personaje histórico. Si retomamos el film, nos encontramos con un “Corisco” que habla a la voz de su líder, ejerciendo un poder dentro de la maldad que ni siquiera San Sebastián puede frenar, la cinta muestra todos los actores del fenómeno del cangaço, es una guerra de imágenes de la violencia en un lugar desértico,<sup>277</sup> el hilo entre la maldad y lo bueno es tan delgado que Rosa odia un profeta y ama a un cangaceiro. El bahiano es atemporal en el relato, colocando otro símbolo del sertão, el líder Canudo, Conselheiro, estimulando la idea histórica de lo religioso en la simbiosis con el sertanejo. El ciego trovador es un testigo oral de los acontecimientos, el cazador Antonio, es un asesino de asesinos, Manoel es la esperanza de ver la profecía del sertão convertirse en mar. Todas marcas culturales del bandidismo a lo largo del siglo XIX y XX en el caso nordestino.

Profundizando la personificación de Lampião, es distinta a la de “O Cangaceiros”, en primera medida, solo se hace referencia al personaje en “Corisco”, “pero su espíritu vive en mí, como un bandido de dos cabezas”,

---

<sup>276</sup> Civ'jan, T. V, “*Semiótica del comportamiento humano*”, 173 – 187.

<sup>277</sup> Gruzinski, “*La Guerra de las Imágenes*”, 17 – 44.

son las palabras del diablo de Lampião. El Virgulino de Rocha, es el mal que se opone a los hombres que trabajan la tierra, pero en la medida que el "bien" con su Iglesia y los terratenientes desplazan al hombre de la misma tierra. Es decir, un Capitán Lampião que mantiene las ambigüedades de su figura como en Lima Barreto, siendo un conector de contenido y sentido que lo rodean las significaciones de la ruralidad sertaneja. Valores que avanzan a complejizar un actor histórico en los niveles de su personificación ficcional.

Por último, "*O Baile Perfumado*" de 1996, de los directores Lírío Ferreira y Paulo Caldas, es una película en el que al tema del cangaço se le adicionaron elementos de otras experiencias cinematográficas como la de Abrahao, Barreto y la línea documentaria de los años 1970. Es una historia basada en las maneras en que el fotógrafo, Benjamín Abrahao, se incrustó en el sertão para realizar la famosa película de Lampião y su cuadrilla. La primera escena inicia con la muerte de un icono nordestino, el padre Cícero, despedido por sus dolientes desde un rudimentario ataúd (6:45). En el tiempo que Benjamín busca el apoyo para su cinta, se le puede ver a un Lampião moderno utilizando perfumes franceses y entrando al cine con María Bonita (9:40). La imagen de Virgulino es la de un elegante guerrero que desafía las leyes del gobierno y concreta fuertes golpes a la tropa volante.

El fotógrafo Abrahao ve cada vez más truncado la posibilidad del film, le queda solo capturar imágenes de los volantes y de los cangaceiros que son abatidos y expuestos a la luz pública (18:05). Pero el libanés arregla directamente un salvoconducto con el gobernador del sertão, Virgulino Ferreira. Todo ocurre en el marco de la violencia volante contra los coiteiros o auxiliares de bandidos y la saña de Lampião con sus enemigos (32:15). El primer encuentro es un acercamiento entre el fotógrafo y el líder, el primero le expone las ventajas de salir en un celuloide: dinero y difusión mudada en fama a nivel nacional, él bandido accede y comienza el rodaje. (43:07).

Benjamín comienza a ser sospechoso a los ojos de la volante y un hacendado local, que no ven con buenos ojos la relación nacida en torno al fotógrafo y el bandolero. Abrahao comienza a sentirse fascinado por lo forajidos que lo recibieron como un integrante de la escuadra, siente una especie de atracción por los cangaceiros que lo llevan a dar presentes al bando en manera de agradecimiento: perfumes y una botella de whiskey para el Rey del cangaço. Se presenta en pantalla la dualidad entre la admiración y el desprecio por Lampião, lo que comenzó siendo una empresa dedicada a sacar dinero, terminaría con la presión de los volantes y el terrateniente por abandonar el proyecto (48:23).

El libanés sigue empeñado en la realización, vuelve a integrarse en la caatinga para captar nuevas imágenes, esta vez es una fiesta donde los cangaceiros bailan con sus mujeres, y se puede ver a Lampião y María Bonita aplicándose el perfume francés regalado por Abrahao (56:50). Después de recoger las imágenes y proyectar la película, Benjamín es invitado por el Diario de Pernambuco para contar su experiencia en la producción, este cuenta la dificultad para contactarse con Virgulino y la amabilidad con que fue recibido por el grupo. Paralelamente en otra escena que sucede a la par, Lampião asesina un supuesto grupo de bandoleros colaboradores con la volante, les introduce una daga (punhal) en el cuello y su rostro se mancha con la sangre de los "informantes"(1:03:05). El otro corte de escena es el de la policía mostrando su arsenal de armas para enfrentar el cangaço, al fondo, se puede apreciar una bandera de Brasil y un pequeño cuadro con el rostro del presidente, Getulio Vargas (1:06:05). El encuadre finaliza con las imágenes tomadas del documento original de Abrahao a Lampião y su gente (1:13:50).

Acorralado por la policía y el terrateniente, Benjamín comienza a trastornarse con la figura de Lampião, la inestabilidad de su vida y la constante persecución lo llevan al borde de la locura. Hasta que una noche escucha la noticia de la muerte del Rey, sin dar crédito alguno el fotógrafo entra en pánico, no puede creer que aquel grupo de hombres tan cercano a

su cámara hayan desaparecido. Sale a recorrer las calles y allí se encuentra con un hombre sin piernas, a quien dirige las siguientes palabras en lengua árabe: "perdón pero es mi destino". A continuación se hace una toma en las márgenes del Río San Francisco, suenan tres gritos, seguidos de un disparo seco, en la siguiente toma el cuerpo sin vida del fotógrafo en un decorado sanguinario, se puede ver una herida con arma blanca en su costado derecho, mientras el hombre sin piernas con la mano ensangrentada se come una fruta (1:22:25). La película finaliza con un flasbag de 25 años antes, cuando Abrahao y su padre llegan a Recife procedentes de un barco de bandera árabe, atentó el joven Benjamín recibe los consejos de su padre: "solo los inquietos pueden cambiar el mundo" (1:27:49).

Con "*O Baile perfumado*" (1996), se representa un sertão modernizado a color, un helicóptero hace la toma inicial y final sobre el Río San Francisco, se utiliza música rock para puntear las escenas de acción, Lampião y María Bonita van al cine y se aplican costosos perfumes traídos de Francia. La cinta es un homenaje al libanes, Benjamín Abrahao, siguiendo la linealidad de la estética con la experiencia de Lima Barreto y Glauber Rocha, es el punto que nos advierte sobre la conquista de un cine de autor entre lo clásico y lo moderno, la película contiene los detalles estéticos del cangaço de sus antecesores.

Para el año de su estreno, Brasil se recuperaba a penas de algunas heridas de la dictadura, el presidente, Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), era un intelectual que daba puntadas de una nación emergente en su economía, con los síntomas vivos de la censura de los militares y la persecución política. En este ambiente de transición, una película como "*O Baile Perfumado*", tenía probabilidades para una mejor recepción de espectadores, aventurándonos a afirmar que con este celuloide se puede hablar de un género totalmente constituido del cangaço y en especial, la personificación del bandolero, Lampião. Es género por la permanencia de los elementos en kinemas, estereotipos de la caatinga, las ambigüedades de Virgulino, las arbitrariedades de los volantes, las desigualdades sociales,



mezclando el cine directo de Rocha con su sentido crítico y el affaire comercial de Lima Barreto con su técnica western. Un homenaje a lo clásico de Abrahao por ganarse un lugar entre los bandidos y resaltar los autores que se atrevieron a ficcionalizar el fenómeno desde diferentes ritmos históricos.

La película también cuenta con otra experiencia indispensable, el cinema documental de los años 1970, un acervo preciso de las realidades que necesita la ficción para ser operativas e imaginadas por los realizadores, que indudablemente influyeron en Lírío Ferreira y Paulo Caldas en las percepciones del sertão. Por ejemplo, el cambio de roles con las mujeres en el fenómeno, se ve una María Bonita elegante con muchos beneficios frente a sus compañeras, Dadá es una guerrera en armas que mira celosa el comportamiento de la reina del cangaço, otras hacen labores domésticas y militares. Es evidente la conexión de contenidos en la película de 1996, detallando la emergencia de un cine de autor equipado con la modernidad del presente.

En cuanto a *Lampião*, la ambigüedad sigue siendo el motor en la trama, adhiriendo la dualidad del fotógrafo por compartir con el grupo; sentimientos encontrados que terminarían significando su muerte. Virgulino es modernizado con sus perfumes y la elegancia de jugar a los naipes, pero es mordaz en castigar los enemigos con el filo del punhal en medio de la guerra, implicando una construcción del personaje ligado a las tensiones entre lo social y lo criminal que diferencian la visión de académicos y sus narrativas. Esta dualidad ha sido la que ha favorecido la emergencia de su figura, impresa en todas las formas de realización del mito con sus textos culturales, materiales históricos del sertanejo, depositarios de la reunión en torno al Rey; justo, violento y sobre todo habitante del sertão; un sertanejo de a pie,

el cronotopo perfecto, para explicar el territorio vivido en su acción de recepción cultural y lo masivo de sus relatos.<sup>278</sup>

Es complejo pensar que con la comercialización y la estética del cangaço, puede hablarse de un conjunto de celuloides populares y una renovación del material cultural como batería crítica y masiva, si bien la mayoría de estas obras ocupan el espacio social del sertão, su importancia detonaría después con el nacimiento del cine de autor con Glauber Rocha y la llegada de un fenómeno en las maneras de ver el cine, los cineclubs o encuentros de cinéfilos de cine comercial o independiente.

A diferencia del cordel que se instituyó en referente narrativo del cangaço de manera paulatina y bajo la recepción cultural del pueblo nordestino, en un mercado de imagos que lo vehiculizaron por una identidad del espacio habitado por el cangaceiro, cuyas ficciones posibilitaron la supremacía de una figura mítica y legendaria. En cambio, la narrativa cinematográfica está orientada en otras vías de acceso. En el relato fílmico se encuentra una significación posterior a las cintas, pero antecedita a la imagen mistificadora de sus autores, esto es, que pese a la dificultad de producir un cine inmediato de amplia recepción cultural como se advierte en los flujos de participación de espectadores, se puede hacer referencia a la intención de inventar un personaje de efectos políticos en el público por parte Rocha y el clasicismo de un personaje comercial en Lima Barreto, invención que no sería operativa en su contexto coyuntural, pero con amplias marcas culturales en las visiones posteriores que movilizaron las narrativas como expresiones del ser sertanejo como ocurre de manera contundente en "*O Baile Perfumado*", síntesis de las experiencia fílmicas de los cangaceiros.

Este proceso es distinto al móvil narrativo del cordel, es decir, las ficciones y las ambigüedades entorno al bandolero Lampião son evidentes en ambos, sin embargo, el cine no tiene igual ritmo de popularización del cordel, su volumen es indispensable de fenómenos socioculturales que no van a la par

---

<sup>278</sup> Mijaíl, Bajtín. Problemas de la poética de Dostoievski, Fondo de cultura económica. Ciudad de México, 2003. p. 39.

de los actores del nordeste y su significación, por ejemplo, los decretos y las leyes políticas que lo avalen o los interés de productoras o compañías que realizan las cintas, es un imaginario social que se va fortalecido por las memorias del cordel, cuyo flujo es continuo y tiene un proceso de acceso afincado a la tradición oral y la polifonía del texto poético. Esto implica que el aparato cinematográfico es un documento centralizador de un tiempo histórico que lo valoriza en su calidad de rupturas y géneros, contrariamente, el cordel tiene diferentes ritmos que lo convierten en un clásico de la escritura nordestina de recepción popular y adaptación del ser sertanejo, en cambio, los celuloideos, tuvieron que adaptar las aventuras al ser sertanejo copiando su estética, llevándolo a otro espacio del relato en la artesanía del mito.

Aunque el cine tiene un camino narrativo distinto, concretiza el mito “lampionico” a razón de nuevas simbologías y la continuidad con otras narrativas como el cordel y los romances novelados. Es la última fase de representación del protagonista del cangaço, sellando el escudo ético que nos habla, Mello.<sup>279</sup> Es un escudo resuelto en la grafía de sus imágenes documentarias, como en la conexión con las regiones relatadas que superaron la verticalidad de los estudios en las películas que analizamos, cuando la tecnología de la cámara portátil fue llevada a terreno. También, es un mito vivo en la ficción de guionistas y directores encargados del expresionismo que humanizó a Lampião en los claroscuros del héroe vengador en sus dos flujos históricos: la clásica y la modernizante, dualidad que da fuerzas a su papel mitológico y la concreción de su imagen legendaria.

---

<sup>279</sup> Mello, *Guerreiros do Sol*, 2004.

### **III Capítulo. Efraín González Téllez, Sietecolores: De bandolero conservador a leyenda política**

#### **III.I. Orígenes del bandolerismo y su dimensión cultural en Colombia durante el siglo XIX**

A diferencia de Brasil donde el bandidismo es explicado en su contexto histórico de consolidación republicana, acentuado en las diferencias regionales, el fenómeno en Colombia ampliamente trabajado en el siglo XX en su raíz política, tiene que estudiarse desde sus orígenes en el siglo XIX, cuando las imágenes legendarias comenzaron a impregnar los bandoleros de los años de la violencia. En este caso, es importante remitirnos a señalar varios elementos del bandolerismo en el siglo XIX en sus aspectos sociohistóricos, antes de sumergirnos en el estudio panorámico del fenómeno en su etapa política con la confrontación partidistas de liberales y conservadores.

Las investigaciones sobre el bandidaje en Colombia durante el siglo XIX, aunque dispersas y menores en frecuencia hacia la circulación de una línea de exploración particular de interpretación, han demostrado que el fenómeno no está ligada exclusivamente a la violencia de los años 1950, como lo estudian la mayoría de textos que problematizan los bandidos en la confrontación partidista y su génesis con el vínculo de guerras entre directorios políticos, militantes partidarios y gamonales propietarios de la tierra en la segunda mitad del siglo XX. Es posible afirmar que en la configuración republicana y las guerras civiles de los poderes políticos en formación y consolidación del XIX, los bandoleros jugaron un papel activo en las transformaciones sociales de las fronteras y los elementos de control judicial del “Estado” colombiano. Ya sea como reclutas de milicias, dirigentes políticos, ladrones de ganado o facinerosos, los bandoleros han sido actores de primera mano en la configuración de las relaciones agrarias de campesinos y el contubernio de las instituciones y el poder político republicano.

Uno de los elementos destacados del bandidaje en el siglo XIX, se dio a través del control social Republicano en algunas provincias, tal como lo señala el investigador, Luis Ervin Prado Arellano,<sup>280</sup> que identifica como entre 1830 a 1850, durante la instrumentalización de las fronteras en las provincias del Cauca, los forajidos y guerrilleros realistas formaron guardias militares que defendían los intereses de las familias de élite payanesas que veían amenazadas sus riquezas por el abigeato en las estribaciones del valle del Patía. Ante la inestabilidad fronteriza provocada por asaltantes y ladrones, era necesario el control Republicano, la élite tenía que defender lo ganado en la colonia, y para eso debía someter los territorios de la frontera. Su tarea se solventaría con la creación de toda una estructura de funcionarios encargados de la regulación social en las fronteras y la integración de los “malhechores” a la Guardia Nacional como una especie de inserción a la Republica.

La idea liberal de regulación social en aras de un Estado moderno, no se concretó completamente con la inserción de los bandidos a la vida militar, por ejemplo, en Caloto, Cauca, los cimarrones agrupados en el palenque se dedicaron al robo y al abigeato en las fronteras “blandas” y controladas por los dispositivos de intervención.<sup>281</sup> Estas situaciones incompletas de regularización de las provincias, sería el combustible para futuras confrontaciones civiles armadas que operaron con la idealización partidista y el afloro de dinámicas económicas ilegales en las fronteras; el contrabando. El trabajo de Prado también deja entre ver como el apelativo de bandido, fue evolucionando a medida que se diseñaron los artefactos judiciales de control, pues en la primera mitad del siglo XIX en el Cauca, la ingesta de alimentos en las orillas de ríos como el Párraga, el Palo y el Cauca en el Valle del Patía y en las selvas o montes, era considerado delito por atentar contra las *buenas costumbres* de la región, los habitantes que recurrían a esta práctica

---

<sup>280</sup> Luis Ervin Prado, “*Bandidos, milicianos y funcionarios: control social republicano en las provincias del cauca, 1830-1850*”, Historia Caribe, Universidad del Atlántico, Barranquilla No. 16 (2010): 143-166.

<sup>281</sup> Prado, “*Bandidos, milicianos y funcionarios*”, 164.

eran considerados bandoleros.<sup>282</sup> Pero con el control social Republicano en las provincias, se comenzaron a identificar como bandidos los grupos armados que asaltaban en el Valle del Patía entre las montañas de San Pablo, La Cruz, Capellanías y las márgenes del Río Mayo,<sup>283</sup> identificando los principales forajidos con aquellos asentamientos humanos que compartían las fronteras de provincia y no se adherían a la legislación Republicana, grupos fuera del Estado que después serían utilizados como combatientes en las guerras civiles.

A esta evolución del concepto de bandido, se sumaron las transformaciones de los antiguos asaltadores en reconocidos dirigentes políticos y estrategias militares, cualidades designadas por los “buenos” oficios de bandos politizados y las habilidades de líderes políticos que vieron en los otrora bandoleros una oportunidad de utilizar su carisma y respeto para sumar gente a su causa. Es el caso del general Manuel María Victoria, convertido a militar por los comandantes del ejército liberal que pusieron su atención en el problemático ciudadano, “El negro Victoria”. Tosco, fuerte, pendenciero, vengador, engañador y escurridísimo era Victoria, un bandolero descendiente de esclavos negros que habitaban en el Cauca, respetado por la comunidad y odiado por algunos conservadores y el clero. “El Negro”, se convertiría más adelante en un abanderado político y militar caucano en el estado Republicano.<sup>284</sup>

Las ideas de las Sociedades Democráticas de los liberales en el XIX, llamaron la atención del “Negro Victoria”, quien participaría activamente en el ambiente político de la región para la causa liberal, transformándose en un reconocido dirigente respetado por la comunidad debido a su pasado tumultuoso y su nueva vida política.<sup>285</sup> A sabiendas del poder de convocatoria de Victoria y el respeto acumulado por sus años de bandidaje,

---

<sup>282</sup> Prado, “Bandidos, *milicianos y funcionarios*”, 151.

<sup>283</sup> Prado, “Bandidos, *milicianos y funcionarios*”, 165.

<sup>284</sup> Véase al respecto la investigación de Alonso Valencia, “*De los bandidos y políticos caucanos: El General Manuel María Victoria, “El Negro”*”, Departamento de Historia Centro de Estudios Regionales, Universidad del Valle (2011): 12-13.

<sup>285</sup> Valencia, “*De los bandidos y políticos caucanos*”, 8.

los militares liberales deciden integrarlo a sus filas. Para 1851 obtiene el grado de coronel en la confrontación bélica de Tomas Cipriano de Mosquera contra el presidente de la Conferencia Neogranadina, Mariano Ospina. Con su grado militar es ascendido a general de las milicias del departamento de occidente y jefe de la III división en 1867,<sup>286</sup> pero su actividad no cesa allí, inicia su carrera política en el Cauca persiguiendo conservadores y distanciándose del clero. Sus decisiones arbitrarias ganan el repudio de sus adversarios conservadores y la élite liberal caucana, pese a sus críticos y detractores, “El Negro”, continuaría su actividad política en medio de affaires y polémicas personales. Finalmente, encontraría la muerte el 8 de junio de 1870 en la cárcel de Palmira, cuando preso por un crimen pasional, sus verdugos lo asesinarían a machetazos dentro del penal.<sup>287</sup>

El paradójico trasegar del “Negro Victoria” a general, Manuel María Victoria, sirve para tipificar un caso de bandolerismo político sui generis en la Colombia del siglo XIX. Interpretando en este periodo la estrategia de los militares liberales para integrar a sus filas un controvertido personaje que impactaría la política caucana, táctica que acompañaría el control de las provincias y la formación de los ejércitos irregulares que dieron vida a las batallas civiles. Este empleo social del bandolero adaptado al andamiaje partidario para el caso de Victoria, en relación a sus luchas y confrontaciones, es un manejo táctico similar al empleado por los directorios políticos de liberales y conservadores en las primeras oleadas de violencia en la segunda mitad del siglo XX. Puede tratarse de un ejercicio mancomunado desde la instalación de la República y las fraticidas luchas partidistas que cerraron filas oficialmente con el Frente Nacional, acontecimiento mayor en el malestar de una cultura política construida entre los odios heredados de la identidad nacional de azules y rojos.

---

<sup>286</sup> Valencia, “De los bandidos y políticos caucanos”, 9-11.

<sup>287</sup> Valencia, “De los bandidos y políticos caucanos”, 12-13.

En esta línea de brindar protagonismo político a los bandidos del siglo XIX, el trabajo de Ivonne Bravo Páez,<sup>288</sup> resalta la figura de los bandidos y delincuentes en el caribe colombiano, en dos periodos históricos; el Federal (1870 – 1880), impulsado por el partido liberal y la Regeneración conservadora (1880-1910). En ambos periodos la instrumentación de las élites devino en un bandidaje mixto en perspectiva social y criminal, en donde opositores a los sistemas, utilizaron la cuestión social del bandido para su instrumentalización partidaria y la criminalidad como rechazo al frente operante. Es decir, a cuentas del choque entre liberales y conservadores a pulso con la Iglesia católica, los delincuentes caribeños vivieron cambios en su trayectoria criminal, siendo reconocidos por los intereses de los contendores políticos en buenos y malos.

Para el caso de la costa caribe, el crecimiento poblacional, la formación de élites, el mestizaje y la organización de fronteras, generó las expresiones en el que el bandidaje se matizaría en la trayectoria de los bandidos. Implicaciones que formaron un conjunto de tensiones sociopolíticas en la distribución de la población con la existencia de las grandes haciendas y sus terratenientes, asimismo, el agrupamiento de los sectores urbanos con jornaleros y comerciantes. En este último espacio, los bandoleros emergieron, salidos de los bajos fondos en las zonas marginales de la ciudad, aprovecharon el precario sistema judicial, dedicándose al robo y el contrabando en un segundo momento, cuando los dispositivos de control en las zonas fronterizas se complejizaron con el mestizaje y el nacimiento de las clases trabajadoras.<sup>289</sup>

La tipología del bandolero costeño es clasificada por Ivonne Bravo, en relación con el bandido social de Hobsbawm, bajo este lente, la investigadora

---

<sup>288</sup> Ivonne Bravo Páez, *Bandoleros y delincuentes en el caribe colombiano: 1850 a 1920* (Quito: universidad andina Simón Bolívar, Área de estudios internacionales, Programa de Maestría en Estudios Latinoamericanos Mención Políticas Culturales, 2004). Periodo federal del partido liberal y la etapa de regeneración bajo el dominio conservador. Choque de poder entre liberales, conservadores y la Iglesia Católica.

<sup>289</sup> Bravo, *Bandoleros y delincuentes en el caribe colombiano*, 29.



describe algunos casos de personajes asediados por la justicia y movilizados por el sabotaje político, a tientas de los aparatos partidistas que los utilizaron para desestabilizar y generar tensiones alrededor de campañas políticas. En esta clasificación aparecen: Pedro Saavedra, bandolero dedicado al hurto a comerciantes, José Ciolo, alias “Pachera”, conocido por su crueldad en la frontera cartagenera donde se dedicaba al abigeato, Ricardo Gaitán Obeso, bandolero político que asesto férreos golpes al proyecto conservador de la Regeneración y el inmigrante, Vicente Ádamo, bandido social que intento instigar golpes organizados contra los terratenientes costeños.<sup>290</sup>

La tipología del bandido costeño en el periodo Republicano, problematiza la instrumentalización política de los forajidos en medio de profundas rupturas y transiciones en el sistema de gobierno, los liberales federales que con la constitución de 1863 se mantuvieron en el poder hasta su debilitamiento, dando paso al Estado de Regeneración con la constitución de 1886, develan un periodo convulsionado en medio de las contiendas civiles de 1875 y la antesala de la Guerra de los mil días entre 1899 hasta 1902. En el calor de estos sucesos, bandoleros como Ádamo y Gaitán, pudieron transitar como sociales y defensores de proyectos alejados del simple robo como el manifestado por Ciolo y Saavedra, Ricardo Gaitán tomaría acciones frente a los conservadores, haciéndose partícipe del famoso incendio en Colon, Panamá en 1886, sabotaje al poder conservador legitimado por la nueva carta constitucional.<sup>291</sup> Igualmente, el italiano, Ádamo, se convertiría en un destacado líder de tierras que motivo al campesinado a la ocupación de haciendas y la formación de ligas campesinas.<sup>292</sup> Ante los ejemplos del bandidaje social de estos personajes, los bandoleros como Ciolo y Saavedra, fueron asesinados en medio de vendettas judiciales y se les aplicó la pena de muerte, coincidiendo con el trámite de instrumentalización que no fue válido para los segregados y resentidos del poder Federal y de la

---

<sup>290</sup> Bravo, *Bandoleros y delincuentes en el caribe colombiano*, 30 – 44.

<sup>291</sup> Bravo, *Bandoleros y delincuentes en el caribe colombiano*, 68.

<sup>292</sup> Bravo, *Bandoleros y delincuentes en el caribe colombiano*, 78.

Regeneración: los criminales, aquellos que no formaron bando y se robustecieron en el abigeato y el robo a comerciantes.

Es posible interpretar que para este periodo los forajidos tuvieron una participación en lo concerniente a las esferas de formación del aparato judicial y sus instrucciones de control político en el campo y las ciudades, siendo actores reconocidos en las convulsionadas fronteras provinciales, en la estrategia de los frentes políticos que requerían la formación de estructuras militares que podían desempeñar labores de guerra y suscitaban grados de confianza entre los pobladores. Como en el siglo XX, durante el periodo Republicano, los amos de la tierra que se formaban en pequeñas élites de cuño colonial desde el siglo XVIII, se valieron de los títulos militares y políticos para “blanquear” a los criminales que robaban ganado y hacían estragos entre los comerciantes de las ciudades. Esta figura operativa de los amos que entrevisten a sus esclavos con armas para defender sus riquezas y territorios,<sup>293</sup> es el modelo que supuso la formación del latifundio agrario y los lazos trancos en la configuración de un campesinado obligante y condicionado a seguir el hábito de sus señores.

En ese modelo de instrucciones y control del bandidaje, también se identifican los relatos populares y la tradición oral de las comunidades campesinas que comenzaron a construir las memorias de los bandidos temerarios y aquellos hombres que burlaron la ley; unos respetados y admirados, otros simplemente causantes de espanto. En el siglo XIX, comienza a incorporarse la fantasía del cuerpo híbrido de los bandidos; hombres que solo podían morir con balas especiales, blindajes sobrenaturales, desapariciones, cuerpos cerrados y conversiones en animales o plantas. En este siglo ya eran evidentes las marcas simbólicas

---

<sup>293</sup> Robinson Salazar Carreño, *Conflicto y bandidaje en la villa de San José de Cúcuta a finales del siglo XVIII*, El caso de los esclavos de Juan Gregorio Almeida, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* · 62 Morelia, Instituto de Investigación Histórica, Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo. (2015): 9-43.

que brindaron el imago de “Sietecolores”, “Chispas”, “Sangrenegra”, “Tarzán”, entre otros, en las décadas de 1950.

En la Colombia Republicana, los bandoleros caribeños y caucanos, en los estudios que hemos interpretado, hicieron parte activa del imaginario social. En el caribe delincuencial descrito por Ivonne Bravo, a Mundo Rebulio, culpable de la muerte de su mujer, la población de Ciénaga de oro celebró por varios días con fandangos, baile y bebidas alcohólicas el asesinato de Rebulio, cuyo cuerpo fue paseado a lomo de mula por las calles del pueblo, una despedida que los oreñenses recordaran con festividad y algarabía. Al famoso cartagenero, Ciolo, su ajusticiamiento producto del robo y asesinato a unos comerciantes franceses, pactaría el final de su carrera delictiva, que se creía estaba protegida por un pacto sobrenatural, en el que la inventiva popular lo recuerda ya que su cadáver fue robado por un grupo de emisarios franceses con destino desconocido. A Manuel Hernández, el “Boche”, bandolero complejizado como criminal y social por la tradición oral, una bala mordida en cruz pudo por fin acabar con la vida del personaje.<sup>294</sup> En el Cauca, el mentado, “Negro Victoria”, cubierto por un halo de polémicas personales, se negaba a bautizar sus hijos por la Iglesia católica, a quien consideraba enemiga de su causa, en cambio, bautizaba sus descendientes con sus instrumentos de guerra: espada, pistola, carabina, entre otros. Su muerte en el penal de Palmira, es recordada como lo comenta el historiador, Alonso Valencia, recogida en una serie de fuentes orales y documentales consultadas por el investigador, en la que una especie de hechos sobrenaturales afectó las aves y caballos de la ciudad Vallecaucana, desencadenando conmoción en los habitantes.<sup>295</sup> Estos episodios animaron un siglo después la artesanía de los bandidos legendarios y su importancia en la cultura popular.

---

<sup>294</sup> Bravo, *Bandoleros y delincuentes en el caribe colombiano*, 2004.

<sup>295</sup> Valencia, “De los bandidos y políticos caucanos”, 12.

### **III.I.I. El bandolerismo político en Colombia: perfiles regionales y trayectoria cultural en la segunda mitad del siglo XX**

Después de la descripción de algunos contenidos que animaron la construcción del bandolerismo en Colombia sobre el siglo XIX, es indispensable realizar un recorrido por el contexto que dio origen al denominado bandidismo político colombiano y sus raíces profundas en la “Época de la Violencia” (1945-1965), nombre genérico del conflicto partidista enmarcado en la crisis del modelo político, la consolidación de un pacto gamonal y de élites, las tensiones agraristas, los impactos de una industrialización en ciernes y todo un sistema de identidad apegado a los odios políticos heredados y en la venganza como ejercicio político.

A diferencia de los casos de bandidaje en varios países latinoamericanos, durante el siglo XIX, el caso de Colombia es circunstancialmente diferente y opuesto a los procesos de modernización que finiquitaron la mayoría de bandas en América Latina. Para Hobsbawm uno de los motores que sirvió como antesala para la desaparición de grupos de forajidos, fueron los dispositivos con que se pretendieron modernizar las zonas agrarias, la apertura industrial supuso un muro entre lo que podemos llamar bandidos rurales y las nuevas formas de criminalidad en las ciudades. Un ejemplo sustancial del ocaso de las cuadrillas ante la industrialización, es el de los cangaceiros, que mantuvieron su poderío regional con el sistema de latifundios y la inexistencia legal de un aparato de monopolio de la fuerza. Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XX con la expansión de las ciudades del sudeste, el Brasil industrial comienza a formalizarse, los lugareños que solo tenían la oportunidad de participar en la sociedad económica con el cangaço, comienza a desplazarse a las “nuevas ciudades”, esto debilitaría las bandas en sus movimientos y finalmente serían la punta de lanza para su desaparición.

Contrario a lo sucedido en Brasil, el fenómeno colombiano, tendría su consolidación en la última fase de la “violencia” con el Frente Nacional entre 1958 y 1965. En un periodo convulsionado por la efervescencia partidista, la

imposibilidad de una reforma agraria como apertura industrializadora del país y el nacimiento de diferentes frentes de organización política como el Movimiento Obrero en 1920, el Partido Comunista en 1930 y el Movimiento Campesino de 1925 a 1935.<sup>296</sup> Al calor de estas disputas y los significativos odios políticos de liberales y conservadores, herencia de la Guerra de los mil Días y el fraccionamiento institucional de los frentes políticos con sus partidarios, se incubaría los acontecimientos más conocidos hacia una definición del bandolerismo colombiano.

### **III.I.II. El bandolerismo político desde las élites, los campesinos y el Estado colombiano**

Luego que el partido conservador mantuviera el poder institucional por casi cincuenta décadas, en 1930 el partido se fractura por las divisiones internas y las indecisiones de los colectivos adscritos a sus filas. Los liberales aprovechan la situación e intenta homogenizar las filas del liberalismo por intermedio de la política de “Concentración Nacional” encabezada por Enrique Olaya Herrera (1930-1934). El resultado del ideario liberal sumado al divisionismo de los conservadores, sería la presidencia de Herrera Olaya, cuyo periodo en el poder fue distinguido en el avance de obras públicas como la construcción de ferrocarriles y carreteras, igualmente, se reconoce por la apertura en el poder para los liberales. Pero otro aspecto impactaría el gobierno de Herrera, el brote de violencia en regiones como Boyacá y Tolima, en que la administración de conservadores generaba tensión con las esferas gubernamentales, iniciando un conflicto con los militantes partidarios dispuestos a sanar las tensiones por la fuerza.

Para 1934, el poder liberal continúa gobernando bajo el mando de Alfonso López Pumarejo (1934-1938), mandatario que impulsa la modernización del país, resuelto a reformar el campo con una política de tierras progresista y liberal: “La Revolución en Marcha”. Esta política de gobierno buscaba

---

<sup>296</sup> Sánchez y Meertens, *Bandoleros, gamonales y campesinos*, 43.

organizar los plenos de la propiedad agraria mediadas por el intervencionismo de Estado, planteando la Ley de Tierras (Ley 200 de 1936) y la racionalización de la mano de obra agraria.<sup>297</sup> El proyecto es visto por los conservadores como peligroso, pues ponía en peligro la propiedad privada, reduciendo su capacidad de injerencia en los asuntos administrativos del agro. El partido conservador empieza a presionar a López Pumarejo, utiliza la violencia y el sabotaje para deslegitimar el ideario reformista de los liberales.

Pese a las críticas conservadoras y el crecimiento de la violencia en algunas zonas donde se pretendía el beneficio del proyecto, Eduardo Santos (1938-1942), logra asegurarse nuevamente la presidencia para los liberales, pero se aleja de las políticas reformistas de López, instaurando una fase de pausa en su proyecto presidencial, haciendo énfasis en las relaciones exteriores con los Aliados durante la Segunda Guerra Mundial. Después de terminar su mandato, Santos intenta evitar que López Pumarejo regrese a la presidencia, pero sus esfuerzos son superados en el seno de su partido, Alfonso López recupera la cinta presidencial.

El segundo mandato de López (1942-1945), se ve truncado por las críticas externas del partido conservador e interiormente las filas liberales estaban en oposición al proyecto del mandatario. Con muchas dificultades el presidente logra avanzar en su nuevo periodo, pero la Guerra internacional había cambiado el escenario de modernización, la economía estaba impactada y la retoma de los proyectos de su anterior gobierno no llenaban el vacío de administración regional. Se inicia la violencia por el fracaso de la “Revolución en Marcha” en materia campesina, avivando la inconformidad popular que es utilizada por los conservadores en los intentos por un golpe de Estado en 1944. Pero el fin estaba cerca para López Pumarejo y antes de terminar su mandato en 1945, renuncia irrevocablemente a su puesto, entregando la banda presidencial a su contendiente, Alberto Lleras Camargo.

---

<sup>297</sup> Sánchez y Meertens, *Bandoleros, gamonales y campesinos*, 31.

Para las elecciones presidenciales de 1946, los liberales quieren nuevamente un lugar privilegiado en la dirección nacional, presentan a dos contendientes para hacerse al cargo, el designado por el órgano central del partido, Gabriel Turbay y el reconocido dirigente popular, Jorge Eliecer Gaitán. La división sirvió a los conservadores que con un único candidato, logran ganar las elecciones y asestar un golpe difícil para sus contendores, el triunfo de Mariano Ospina Pérez no solo golpeó el nicho liberal, sería la llamarada que desato la ola de violencia en el país.

El gobierno de Ospina Pérez (1946 - 1950), con su proyecto de “Unión Nacional, se formó a la sombra del máximo dirigente de los conservadores Laureano Gómez. Un periodo caracterizado por el recrudecimiento de la violencia en las regiones de Santander, Tolima, Caldas y Boyacá, agresiones entre los militantes políticos de base que se oponían al ascenso de uno u otro bando. En este mandato, un hecho incendiaria los odios partidarios, el asesinato del líder Jorge Eliecer Gaitán, estallo una ola de violencia por todo el país, ni la capital de la Republica fue ajena a los hechos, el centro de Bogotá fue destruido en su totalidad por la lucha de “gaitanistas” con las fuerzas represivas del Estado, en lo que se conoce como el “Bogotazo”. Aquel viernes 9 de abril de 1948, los tiros de Roa Sierra al cuerpo del caudillo liberal, detonarían los bajos fondos partidistas, a consecuencia de un pasado en disputas por el oficialismo y el descontento popular.

Después del asesinato de Gaitán, surgen por todo Colombia grupos armados de tendencia liberal y “gaitanista” como las columnas guerrilleras de Eliseo Velásquez en los Llanos, “Hermogenes Vargas” “General vencedor” en el sur del Tolima y el alcalde revolucionario, Rafael Rangel en Barrancabermeja. Sin embargo, los conservadores no fueron pasivos ante la violencia liberal, organizando grupos armados y ejércitos bajo las órdenes de gamonales y hacendados políticos, nacen los “Chulavitas” y “Pájaros”, destinados al asesinato y desplazamiento de campesinos liberales.<sup>298</sup> Ante la

---

<sup>298</sup> Sánchez y Meertens, *Bandoleros, gamonales y campesinos*, 38.

violencia de los terroríficos grupos conservadores, los campesinos crean movimientos contestatarios, utilizando el mismo terror para su supervivencia, organizaciones sin panorama político pero con hombres hábiles para las tareas militares y de reclutamiento.

Pese a las disputas regionales, los conservadores vuelven a ganar las elecciones, esta vez su ideólogo principal, Laureano Gómez (1950-1951), aprovecha la distensión de la dirigencia liberal que se encontraba dividida por los militantes de fusil y los jurisconsultos. Bajo el gobierno de Gómez, el proyecto conservador toma fuerzas, pero un súbito para cardíaco lo obliga a entregarle la presidencia a su pupilo, Roberto Urdaneta Arbeláez (1951-1953), quien cerró el ciclo de la etapa presidencial, orientado por Gómez que desde el exterior jalaba los hilos de gobierno. En este años la agitación armada creció de manera considerable, se organizaron frentes de resistencia entre diferentes fuerzas guerrilleras, asimismo, las escuadras de bandidos azotaban con violencia política el Tolima y Santander, grupos desorganizados que sobreviven a la persecución de "Pájaros" y "Chulavitas" del oficialismo conservador.

La presidencia de los conservadores Ospina Pérez, Laureano Gómez y Roberto Urdaneta, significó un rumbo para la violencia campesina y la hegemonía conservadora, dominio que trajo consigo la formación de una élite hacendaria, rompiendo las relación con grupos guerrilleros y el pacto con algunas bandas de bandoleros. Los hacendados quitaron su apoyo a varias escuadras y comenzaron a fortalecer los ejércitos particulares para hacer frente a la amenaza comunistas. En esta tarea de criminalizar los alzados en armas, los hacendados firman la Declaración de Sogamoso, en la que por primera vez se califica de bandoleros a sus antiguos agregados y elementos de contra política local.

Con la inestabilidad y las asonadas de violencia por todo el país, los conservadores son criticados por los jurisconsultos liberales y encarados en el campo por los militantes radicales de a pie. Las críticas se robustecieron cuando recuperado, Laureano Gómez vuelve al país para terminar su



presidencia, pasivamente Urdaneta sede su lugar por órdenes de partido, y nuevamente Gómez se hace con la presidente. A sabiendas del baño de sangre y la sucesión mancomunada del poder, las fuerzas militares dan un golpe de opinión, presionan a la bancada conservadora para que Urdaneta cierre su presidencia, sin conseguirlo, los militares apoyan al general Gustavo Rojas Pinilla para que salte al poder, el militar acepta y en un golpe de opinión sin usar la fuerza, Rojas logra la presidencia.

El gobierno de Rojas Pinilla por golpe militar en 1953, fue concertado por las oligarquías para frenar la violencia en el país y neutralizar las divisiones internas. El militar planteó la modernización del país, suponiendo la creación de industria para el crecimiento económico y la consolidación de una clase trabajadora, aunque su proyecto central era el de pacificar los campos con prebendas a los bandoleros y líderes guerrilleros. Su principal papel fue el de mediador con los grupos armados, creo la Ley de Amnistía, para absolver los crímenes partidistas e incluir los alzados en armas a la vida laboral y la política legal. Pero Rojas, naufragaba sin un proyecto político, los líderes amnistiados comenzaron hacer asesinados y la presión partidista era asfixiante. La caída del Gobierno militar era inminente y ya existía un plan para sustituirlo y dar continuidad al poder político tradicional.

Es así como en 1957, con la firma de los acuerdos "Pacto de Benidorm" y "Pacto de Sitges", liberales y conservadores, representados por los jefes políticos, Alberto Lleras Camargo y Laureano Gómez, acuerdan la alternación en el poder de ambos partidos por periodos de cuatro años y a través de un acuerdo de paz en lo que se llamó "Frente Nacional", como una manera de excluir a Rojas Pinilla de las esferas de participación popular y frenar la violencia en los campos. La medida no solo abrió la brecha de segregación política desde el oficialismo, trajo consigo un desborde de violencia entre los que no aceptaron la amnistía "rojista" y los acuerdos de paz del "Frente", perseguidos por los líderes de los partidos y a sabiendas del asesinato de muchos de sus compañeros, los alzados en armas se

organizan en grupos e inicia lo que los investigadores, Sánchez y Meertens, denominan “bandolerismo o político” de 1958 a 1965.<sup>299</sup>

En el Frente Nacional nacería lo que se conoce como bandolerismo con características políticas, la exclusión estratégica de los líderes partidistas, la venganza individual y la imposibilidad de concretar un proyecto revolucionario, serían las fuentes que animaron la efervescencia del fenómeno. A estos factores se debe ligar el interés regional de gamonales y los jóvenes jefes militares que sufrieron la ola de violencia, fuerzas que alentaron el cambio de lógicas del Estado con los grupos armados y el poder de los gamonales.<sup>300</sup>

Fenómeno explicable en su contexto con la marginación política de los grupos de élite que pactaron el Frente Nacional, el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán y sus consecuencias en la fallida “Revolución” de 1948, la derrota del movimiento guerrillero liberal en 1950 con la represión en el escenario militar y el asesinato sistemático en la amnistía. También se destaca la imposibilidad de formular una reforma agraria acorde a los intereses campesinos, a consecuencia de la malograda Revolución en Marcha del presidente Pumarejo.<sup>301</sup> Por último, la persecución de los ejércitos particulares que terminaron robusteciéndose y amparándose en el fuego legal, cuya labor era el exterminio de los bandidos, asociados con los hacendados y directorios partidistas que pedían la cabeza de sus antiguos agregados políticos.

Con el bandidaje estaba en juego la legitimidad política, el Estado había cerrado sus filas en el intermedio con el partidismo natural y el poder económico de los gamonales en las regiones. Muchos militantes de la base partidista, tendrían que agruparse para garantizar su existencia, los círculos oficiales estaban cerrados y solo quedaba la violencia para justificar su política de actuación. Como las lógicas habían cambiado los escenarios de

---

<sup>299</sup> Sánchez y Meertens, *Bandoleros, gamonales y campesinos*, 42 - 47.

<sup>300</sup> Sánchez y Meertens, *Bandoleros, gamonales y campesinos*, 48.

<sup>301</sup> Sánchez y Meertens, *Bandoleros, gamonales y campesinos*, 52.

participación, los antiguos terratenientes que en las primeras oleadas de violencia protegían sus “rebeldes”, estaban decididos ahora a pacificar las regiones, cercenaron la protección de muchos agregados ya que no servían para mediar con el Estado, igualmente, los líderes del partido liberal y conservador, decidieron romper con los radicales, pues la alternancia en el poder les daba legitimidad y jerarquía con los dueños ricos de la tierra.

Frente a la presión de los actores surge el bandolerismo como una medida desesperada y anarquizada, los campesinos que sufrieron afrontas en el pasado por los odios partidistas, se resuelven a la venganza como móvil para superar las humillaciones. Las bandas aparecieron donde la violencia fue más cruenta y los anhelos de organización no fueron realizados eficazmente, esto en zonas como el Norte del Valle del Cauca, el Norte del Tolima y el Viejo Caldas, regiones distinguidas por el acervo partidista y la oposición férrea de los actores heredada por la filiación política. Situación opuestas a los lugares donde la organización guerrillera floreció de manera organizada y sin el acecho de los odios de partido, como Sumapaz, Santander, el sur del Tolima y el suroeste Antioqueño, zonas en las que el bandidaje no tuvo cabida, ni espacio de acción.<sup>302</sup>

Con el brote del fenómeno en las regiones de tradición violenta ligada al odio entre liberales y conservadores de base, los bandidos tenían como fondo la continuación de la lucha partidista, sus prácticas recurrían al terror para amedrentar al contrario, valiéndose del robo y estrategias de sabotaje económico. Por ejemplo, en las zonas cafeteras el aparcamiento del café fue una modalidad de ilegalidad, los bandidos robaban haciendas y vendían el café a otros gamonales, sirviendo a los intereses del comerciante que mejor pagaba la carga.<sup>303</sup> Otro modelo de criminalidad, fue el robo de ganadería y caballos, destinado a misiones militares o fines económicos, los forajidos sabían que cualquier medio podía servir para continuar su lucha en un ambiente de exclusión. En esta medida, contrario a los efectos nocivos de la

---

<sup>302</sup> Sánchez y Meertens, *Bandoleros, gamonales y campesinos*, 52 – 54.

<sup>303</sup> Sánchez y Meertens, *Bandoleros, gamonales y campesinos*, 63.

tecnología para el bandidaje latinoamericano en materia de comunicación, los sin ley colombianos utilizaban el apoyo de redes urbanas, transmitían mensajes por radios, escribían cartas para difundir en periodos y semanarios, concertaban casas seguras para los secuestros, adoptándose a las condiciones de modernización del país, pero siempre teniendo de fondo la violencia partidista como motor de accionar.

El bandidaje funcionaba de manera sincrética, bastaban un altercado entre miembros de una colectividad con el otro bando, para empezar con los asesinatos. Si un conservador mataba a un liberal, los liberales en represalia se organizaban y asesinaban al conservador con su familia. Era un *modus operandi* cruel y sórdido, alejado del romanticismo de los Robín Hood de los bosques, los bandidos de Colombia recurrieron a actos atroces para reafirmar su valor de contendientes, habían rompido con el sometimiento oligárquico del bipartidismo y lentamente se alejaban de los propietarios y fejes políticos, para pregonar su radicalismo con la criminalidad económica. Los protagonistas del fenómeno se apuntaron entres direcciones los campesinos del común que sufrían el ataque de las escuadras, desde su seño partidistas, los gamonales que alejados de las formas políticas utilizaron a los forajidos para su protección y crecimiento particular. Por últimos, los bandoleros, animados por el paternalismo de ayudar a sus pobres, aquellos que compartían el odio de partido a los que brindaban apoyo y colaboración a su “causa”.<sup>304</sup>

Para los investigadores Sánchez y Meretens, los bandoleros en Colombia se podían clasificar según su estructura política, su *modus operandi* y sus prácticas militares.<sup>305</sup> El esquema organizativo de los bandidos era el siguiente: portavoces del descontento popular como Teófilo Rojas “Chispas”, en el Tolima, rebeldes que impriman a su consigna una lucha organizada y colectiva, como Roberto González Prieto, “Pedro Brincos”, los crueles y despiadadas quienes ejercían el terror para generar respeto y blindarse de

---

<sup>304</sup> Sánchez y Meertens, *Bandoleros, gamonales y campesinos*, 60.

<sup>305</sup> Sánchez y Meertens, *Bandoleros, gamonales y campesinos*, 63.

las persecuciones militares, Jacinto Cruz Usma, “Sangrenegra” y José William Aranguren, “Desquite” en el norte del Tolima. Por último, los bandoleros tardíos en las zonas urbanas, reconocidos por implementar otras técnicas criminales: oficinas de cobros, extorsiones y secuestros.

A esta tipología del bandido se suman los tránsitos de aquellos bandoleros que representaron la transformación de bandidos políticos a sociales. Actores que pese a la persecución de sus antiguos jefes, se ganaron un espacio en las esferas sociales por su reconocimiento como luchadores ante un sistema desigual y represivo. En este papel de bandidos sociales, si bien debatible por las maneras en que los personajes actuaron para sus interés o jefes de partido en su etapa política, puede problematizarse la figura de tres forajidos. Teófilo Rojas “Chispas”, guerrillero liberal y bandolero, respetado por los campesinos tolimenses, su imagen era la estampa del radicalismo liberal en armas, desconfió de la Amnistía del general Rojas Pinilla y lucharía hasta la muerte contra el oficialismo partidista y las fuerzas militares. Otro caso de bandidaje social, criticado por sus acciones militares en su militancia conservadora, es el de Efraín González Téllez, “Sietecolores”. Personaje que en el tránsito a bandido social, participó en varias masacres y asaltos a civiles liberales, sin embargo, su última fase de perseguido y atacado por la fuerza pública, marcaría su reconocimiento como luchador y hasta héroe de leyenda popular. Finalmente, el “Capitán Desquite”, Medardo Trejos Ladino, es un caso sobresaliente del bandidaje social, su figura logró una simbiosis cultural con la resistencia indígena en el municipio de Quinchía, los archivos judiciales no brindan mucha información, pero se sabe de sus andanzas por el centro occidente del país, un campeón que explica la lucha de los aborígenes en el pasado frente a los colonizadores.<sup>306</sup>

Un acontecimiento distingue el valor de estos “bandidos sociales”, con “Chispas”, “Venganza” y “Sietecolores”, no se siguió la misma tradición de la fuerza pública de mostrar a la población civil los cuerpos de los bandoleros

---

<sup>306</sup> Álvaro Acevedo Tarazona, *El símbolo de un Robín Hood vengador en el occidente de Colombia*, universidad tecnológica de Pereira, *Estudios Humanísticos* no 3 (2004): 45 – 66.

abatidos como ocurrió con “Sangrenegra”, “Desquite” y “Tarzán”. En este caso los bandoleros fueron enterrados con estrictos procedimientos de seguridad, evitando la manifestación de protestas que intentaran recuperar sus cuerpos o sirvieran como elementos causantes de confrontación. En ambos casos se evitó la exposición de los cadáveres a un público regional, pues era imposible garantizar la seguridad con estos personajes convertidos a símbolos por sus seguidores y “beneficiados”.

Con la eliminación de los bandidos del norte del Tolima y su exposición pública en Armero, Venadillo y el Líbano (1964), sumado al asesinato de “Sietecolores” en Bogotá en 1965. El bandidaje entro en una etapa de ocaso, a la que se sobrepuso las oleadas de un bandidismo tardío en el Quindío y el norte del Valle, cuya principal operación era producida por las redes urbanas en las ciudades, quienes se desplazaban al campo para sembrar el terror. Este fue un tipo de fenómeno entre 1960 y 1961, similar al de los pájaros conservadores, organización en la ciudad y operaciones coordinadas en los territorios campesinos, bandolerismo que terminó siendo extinguido por las nuevas prácticas ilegales de la ciudad y el repunte de los centros urbanos como motores económicos y de política.<sup>307</sup>

Varios móviles señalaron el final del bandolerismo, de un lado la visión militar supo interpretar los movimientos de los proscritos, cerrando su cadena con la población campesina que los protegía por respeto o temor. La fuerza pública cambió su discurso, centrándose en la elaboración de técnicas de recompensa y la sensibilización de los campesinos, esto permitió descifrar los círculos de confianza y acercarse a los colaboradores. Sumado a lo anterior, se crearon batallones y se intentó despolitizar el ejército, formando militares en asocio con el gobierno de los Estados Unidos en Panamá.<sup>308</sup> Con estas técnicas los militares derrumbaron el imperio bandolero del norte del Tolima y pudieron desarticular las bandas regionales en su zona medular,

---

<sup>307</sup> Sánchez y Meertens, *Bandoleros, gamonales y campesinos*, 160.

<sup>308</sup> Sánchez y Meertens, *Bandoleros, gamonales y campesinos*, 230.

obligando a bandidos intocables a cambiar su rutina, como a Efraín González quien en una retirada a la capital de la Republica encontraría su muerte a manos del bando militar.

Al éxito del dispositivo de control y choque de la fuerza pública, se agrega la estrategia gamonal de aliarse con las tropas, su objetivo era proteger sus propiedades y garantizar los espacios de poder local. Las baterías se alinearon contra los desestabilizadores del sistema, la firma del Frente Nacional le daba a los dueños de la tierra legitimidad para combatirlos, los odios de partido fueron cambiados por la preocupación económica y la entrada en vigencia de nuevas formas de relación política. Bajo este panorama los gamonales, se asociaron con la fuerza pública, los políticos y los campesinos, participando en las persecuciones y eliminación de los bandoleros.

Con el cambio de discurso militar y el asocio de los gamonales contra los alzados en armas, los bandoleros desaparecieron por su propia cuenta y estatismo. Sin proyecto político definido a espaldas del oficialismo partidario, los protagonistas del fenómeno fueron incapaces de transformarse en jefes revolucionarios o anidarse a diferentes proyectos políticos, lentamente fueron atrapados por sus propias formas de violencia a la que no pudieron sobrevivir. Las bandas se desarticulaban con la muerte de los principales referentes, paulatinamente el fenómeno de ribetes políticos desapareció entre el monopolio de la fuerza estatal, la transformación de los odios políticos en acuerdos monopolizadores del poder y el acceso a los medios económicos de los gamonales. Esta vez los herederos de las primeras oleadas de violencia, fueron asesinados por los acuerdos del sistema y la incapacidad de transformarse en revolucionarios sociales.

Como en el siglo XIX, los bandoleros de la segunda oleada de violencia del Frente Nacional, también fueron protagonistas de la inventiva popular con la creación de relatos concernientes a la inmortalidad y las cualidades sobrenaturales de los proscriptos. Narraciones creadas del contacto con los personajes y sus vínculos con el campesinado, historias que fueron

transmitidas oralmente y se convirtieron en importantes textos culturales que transformaron personajes en bandidos legendarios y temerarios. Esta artesanía de la realidad creada por los paisanos, es producida por dos aspectos específicos: como producto de la censura militar y la esperanza de las clases populares por revertir el orden establecido.

Con la censura militar, los paisanos expresaron sus sentimientos contenidos, no se trataba de una apología cerrada individualmente a los bandoleros, era una especie de manifestación crítica de su inconformismo con las confrontaciones partidistas y el abandono, esto de algún modo era suplido por los jóvenes alzados en armas que murieron víctimas de las decisiones de sus partidos. Por ejemplo, El ejército promovió como medida para censurar el recuerdo de los bandoleros un disco con los relatos atroces de los forajidos, pero los campesinos borrachos en las cantinas cantaban vivas a Desquite, Sangrenegra y Tarzán.<sup>309</sup> Expresiones como estas se repitieron en diferentes regiones del país, bastaba una conversación para que la fantasía apareciera como medio de protesta.

En igual dirección, los recuerdos revelados en relatos hicieron presencia con la definición de justicia en los perfiles regionales, esto es, que los bandoleros en muchos casos fueron los promotores de la justicia restaurativa, dictaminando las leyes y normas a seguir. Esto tendría implicaciones en el imaginario campesino, ya que fue imposible romper el hilo conductor con los bandidos. En las escuelas los niños no sabían de los héroes patrios, pero reconocían a los bandoleros como los auspiciadores de las leyes y el orden,<sup>310</sup> muchos colombianos crecieron con la justicia de “Desquite”, “Sangrenegra”, “Sietecolores”, “Chispas”, entre otros. Tras su desaparición los actores del fenómeno siguieron viviendo, continuaron representando la justicia regional, su continuum fue sobrenatural y mágico, las transformaciones, las escapadas, los milagros, los temores, todos

---

<sup>309</sup> Sánchez y Meertens, *Bandoleros, gamonales y campesinos*, 156.

<sup>310</sup> Sánchez y Meertens, *Bandoleros, gamonales y campesinos*, 142.



elementos campesinos para la construcción del pasado, un armazón que organizaba y daba a sus vidas el valor de la tierra y la justicia.

A estas expresiones no se escapó la fuerza pública, que a su modo replicaron o crearon la fantasía bandolera. Para muchos integrantes de la fuerza pública era imposible pensar en una fuga ante la presión militar, pues sus adversarios superados en material de guerra y capacidad de combate, se las arreglaban para huir y dar bajas a las fuerzas oficiales. Estos hechos sembraron en los militares un sentimiento de superstición y misticismo, contribuyendo a reforzar las leyendas e historias de los paisanos a través de los relatos de los hechos y su sorprendente resultado. A pesar que los militares e integrantes de la fuerza pública, conocían que la mayoría de los bandoleros habían obtenido un rango militar desertando o abandonando sus filas producto de la violencia, aun así los testimonios sobrenaturales eran la explicación oportuna para sus reveses tácticos.

De estos relatos y testimonios podemos recopilar algunos fragmentos orales de los campesinos y militares que vivieron la presencia de los bandoleros o fueron los receptores de tradición oral:

Sobre José William Aranguren, “Desquite”: *“Figúrese usted que a principios de semana, cuando “Desquite” logró evadir el cerco que le tendimos en los planes de Neira, se dirigió hacia la región de la Guacaica, Zona de Maracas. Allí entre soldados y policías habíamos novecientas almas acosándolo. No dejamos un abierto mayor de cien metros....y suéñese usted que por allí se nos escapó. Claro que tiene que estar ayudado por el diablo”*<sup>311</sup>

De Medardo Trejos Ladino, “Capitán Venganza”: *“Comandante Mayor Álvaro Valencia Tovar relata “Como es lógico el Capitán Venganza no estaba allí. Es inmaterial, es un gas, un hombre de humo que se desvanece en cuanto se intenta tocarlo”. Se evapora y se escurre por los vericuetos del monte”*<sup>312</sup>

---

<sup>311</sup> *La Patria*, 9 de febrero de 1964.

<sup>312</sup> *Semana* 2 de junio de 1959.

### **III.II Un bandolero de siete colores: las arremetidas de Efraín González Téllez**



Tomado de Ciberindex, abordaje integral a mujeres maltratadas y prevención de violencia de género, Tunja, Boyacá. Departamento de Boyacá, Colombia.

Uno de los bandoleros que mayor impacto generó en la prensa y la opinión pública, fue Efraín González Téllez, reconocido bandido conservador que azotó las regiones de Quindío, Santander y Boyacá. Probablemente González sea el más distinguido en la historia del fenómeno en Colombia, sus escapatorias, crímenes, asaltos, amores, excentricidades y muerte, son síntesis de un hijo de la violencia cuya trayectoria marcaría el ocaso del bandolerismo y el surgimiento de numerosas experiencias narrativas del fenómeno.

Su reconocimiento se debe a la polémica por configurar su papel de bandido como social, debido en parte a su cercanía con la Iglesia católica, el apoyo de diferentes frentes políticos, sus vínculos con la comunidad campesina, la destreza para el enfrentamiento militar y lo tumultuoso de su muerte en pleno sur de Bogotá. Todos elementos que sobresalen a favor de su recuerdo (bandido social), pero es la tradición oral y los relatos de su

muerte, los que han nutrido su popularidad y el surgimiento de una leyenda nacional retroalimentada a través de la memoria y la invención de narrativas.

No existen muchos trabajos destinados exclusivamente al estudio de González, la mayoría son documentos dedicados a la violencia en Colombia y la relación con el perfil regional, donde la figura del bandido es un caso de estudio para explicar las relaciones políticas y sociales dentro de las disputas. Efraín es un ejemplo de la inserción de los lazos institucionales con la ilegalidad, un bandolero político que en el ocaso de su carrera se transformaría en social, en parte, por el recuerdo de los guerrilleros conservadores, campesinos y políticos locales que lo convirtieron a la causa de los pobres y desprotegidos de su partido.

De todas las investigaciones analíticas del personaje, un artículo suscita nuestra atención, el de la antropóloga, Claudia Steiner,<sup>313</sup> documento que problematiza la ascensión del bandolero a lo social, en contraste, con los acontecimientos sociohistóricos del periodo de la violencia, con sus ecos en las memorias y los espacios de realidad y ficción del personaje. El texto sugiere una interesante conclusión después del análisis hemerográfico, judicial y etnográfico, pensar en González como bandolero social es una concentración de fuerzas históricas que han representado su pasado, visión de muchas interpretaciones cambiantes por sus protagonistas. Para Steiner, la naturalización del bandido en la causa de los oprimidos, se debe a un proceso ligado a la construcción del pasado al interior de los grupos populares, debido a que la interpretación académica no dio cabida formal a la perspectiva de los campesinos, vacío que volcó en una similitud de visiones que terminaron sobreponiéndose en la medida de los usos discursivos en el que se presenta González.

El perfil biográfico de Efraín González Téllez, presenta toda una serie de trayectorias que lo llevaron a hijo de la violencia, convirtiéndose en representante de los bajos fondos conservadores en un primer momento y en

---

<sup>313</sup> Steiner, *Un bandolero para el recuerdo*, 2006.

ángel exterminador solitario con la careta política fragmentada en su etapa final; acorralado por sus perseguidores y un imposible proyecto de participación nacional. Una vida acompañada de tragedias familiares, luchas intestinas y la complejidad de un conflicto que había convertido la sangre en espíritu; derrotar al enemigo rojo como premisa, con tres códigos imaginarios alusivos a Efraín: lo religioso, el patriotismo y la sangre.<sup>314</sup>

En el seno de una familia conservadora, Carlos Efraín González Téllez, nacería el 20 de octubre de 1933 en Jesús María (Santander), en el gobierno de Olaya Herrera. Su padre era Martín González y su madre Rosalba Téllez. Hacia 1940, Martín González enviuda tras el asesinato de su primera esposa a manos de liberales, situación que lo lleva a contraer nuevamente nupcias con María Clara Guevara, radicándose en la Vereda “Las Gurrias” en el Quindío. En ese mismo año el pequeño Efraín, ingresa a la escuela de Pijao hasta 1943, cuando abandona sus estudios para ayudar en los arduos trabajos de campo de su padre. Luego de tres años de actividades campesinas, el hijo de don Martín, se vuelve administrador y propietario de la pequeña hacienda.<sup>315</sup>

Luego de una estancia tranquila, es llevado a prestar el servicio militar en 1953, en la Escuela de Armas Blindadas y el Batallón de Policía Militar de Bogotá, logrando ser ascendido de Cabo Primero a Sargento Segundo, organizando la comitiva de orden público en el departamento del Tolima, hasta ubicarse en la región de Sumapaz. Luego para 1955 regresa a la tierra donde viven sus padres, Pijao, para remplazar a Segundo Fernández, quien a la fecha se encuentra en combates con la banda de Teófilo Rojas, Chispas. González acepta y emprende viaje a Armenia.<sup>316</sup>

Pero el retorno al lugar, trajo consigo una experiencia de odio partidista, era otro Efraín, arrojado a la crisis del Estado y su visión en el ejército lo

---

<sup>314</sup> Perea, Restrepo, *Cultura política y violencia en Colombia, porque la sangre es espíritu* (Medellín, IEPRI, La Carreta Editores, 2009), 19.

<sup>315</sup> Pachón, Rojas M, *Efraín González: personaje de la violencia en Colombia*, Tesis de Grado en Derecho, Universidad La Gran Colombia, Facultad de Derecho y Ciencias Políticas (1981), 58-60.

<sup>316</sup> Pachón, *Efraín González*, 59.

había transformado en un conservador militante, pues los liberales que habían asesinado a su madre eran mayoría en el Quindío y amenazaban los valores tradicionales en todo el país, había llegado el momento de su conversión en la política por las armas y la lucha azul. Se decide abandonar el ejército en 1958, alistándose en el grupo de guerrilleros conservadores, dirigidos por Jair Giraldo, frenar al guerrillero liberal, Chispas y detener la avanzada de los rojos era su consigna. Bajo las órdenes de Giraldo, el exmilitar enfrentaría su primer altercado, la muerte del periodista Celedonio Martínez Acevedo, el 11 de diciembre de 1959, pondría sobre las cuerdas al naciente bandolero. A González se le culpa del asesinato del periodista liberal, quien oficiaba hasta el día de su desaparición como director del Diario del Quindío. Sin alternativas, decide esconderse en la casa de su padrino, Adolfo Herreño Téllez, trasladándose a “Cavichenao” para burlar las autoridades. Pese hacer capturado por la fuerza pública en zona cafetera, Téllez hábilmente logra evadirse de las autoridades y refugiarse en la casa de sus familiares.<sup>317</sup>

Transcurridos algunos meses en su breve estancia en el Quindío, se conocen las habilidades militares de Efraín, se difunden los rumores de su participación en el crimen del periodista y la fuerza pública lo busca por toda la zona. Una propuesta atractiva lo convence de regresar a su tierra natal, abandonar el Quindío, para volver nuevamente a caminar por Jesús María en estribaciones entre Santander y Boyacá, el ofrecimiento era sencillo, asesinar al guerrillero liberal Carlos Bernal que dominaba parte de la región.<sup>318</sup> Pero el ejército encabezado por el teniente Carlos Villareal, lo seguían sin tregua, hasta que el 17 de abril de 1960, es ubicado y comienza a tejerse la historia fundacional del personaje. Los sucesos que antecedieron la muerte de su padre, novia y pequeño hijo, fueron el resultado del enfrentamiento dispar ante el ejército y González en 1960, en lo que se denominó la “Batalla de las Avispas”. Luego de ser sorprendido por la fuerza

---

<sup>317</sup> Sánchez y Meertens, *Bandoleros, gamonales y campesinos*, 66 - 67.

<sup>318</sup> Steiner, *Un bandolero para el recuerdo*, 237 – 238.

pública, el bandido logra evadir el cerco, pero su familia perecería ante las balas gubernamentales.

El episodio de la “Batalla de las Avispas”, fue el hito fundacional de la leyenda “Sietecolores”, dando a Carlos las razones para enfrentar los liberales en Chiquinquirá y Saboya, regiones allende de sus valores conservadores tenían amplia simpatía por su cercanía religiosa y antiliberal.<sup>319</sup> Lo que comenzó con el asesinato político de un periodista en Quindío, continuaría con la venganza familiar en Santander, esta vez González en solitario, es apoyado por campesinos que se ven amenazados por la avanzada liberal, recibiendo dinero para financiar sus cruzadas desde Garavito, Puente Nacional y Chiquinquirá.<sup>320</sup>

De su paso por el Quindío y su movida entre Santander y Boyacá, a alias “Juanito”, “Don Juan”, “Juan Moreno” o “Sietecolores”, se le imputaban 14 homicidios, pero su devoción por la Iglesia católica y su cercanía con los curas dominicos, lo habían transformado en una fuente de júbilo para los campesinos conservadores que lo recibían en las regiones de sus cruzadas con fiesta y algarabía, asimismo, del lado liberal, González era temido por su fama de pistolero sedicioso y tenaz.<sup>321</sup> Una de las principales leyendas sobre Efraín era que al perpetrar sus peores crímenes o para escapar, se disfrazaba de sacerdote para camuflar su fusil, y en medio de su accionar, abría fuego sin escrúpulos desde la sotana.<sup>322</sup> Episodios que pueden contrastarse con el apoyo que brindaron sacerdotes a la causa del bandolero, igualmente, el hilo de superstición que resalto la prensa con la esfinge de figuras religiosas: la Virgen de Chiquinquirá y el Sagrado Corazón de Jesús.<sup>323</sup>

Es en Santander y Boyacá donde la leyenda de Efraín crece en producciones fecundas, encontrando protección de dirigentes políticos

---

<sup>319</sup> Steiner, *Un bandolero para el recuerdo*, 239.

<sup>320</sup> Sánchez y Meertens, *Bandoleros, gamonales y campesinos*, 67.

<sup>321</sup> Sánchez y Meertens, *Bandoleros, gamonales y campesinos*, 67.

<sup>322</sup> Steiner, *Un bandolero para el recuerdo*, 239.

<sup>323</sup> Sánchez y Meertens, *Bandoleros, gamonales y campesinos*, 67.

conservadores, como la del parlamentario Sorzano González, que en mayo de 1964, hizo un elogio público del bandido en el senado de la Republica.<sup>324</sup>

En cambio, en el Quindío, Chispas, se hace fuerte, encarnando un odio eterno entre los dos bandoleros, que se perseguirán y combatirán hasta el final de sus días. Bajo la zona de control del bandido conservador, los campesinos se ven obligados a vender sus fincas al otro bando, el minifundio de González, producido entre masacres y asesinatos, era una economía ilegal que beneficiaba la tenencia de tierra de los azules.<sup>325</sup>

Los métodos de Efraín, se propagaron por los medios conservadores, su poder de decisión era un referente para las problemáticas regionales que debían superarse por cualquier medio, esta fama llegó a los “administradores” de minas de esmeralda en el occidente de Boyacá. A sabiendas de sus habilidades mediadores, los esmeralderos líderes de la mina de Muzo contratan al forajido, suponiendo el fin de las disputas y el saqueo de los centros minerales. La llegada de González a la zona minera, fue decisiva para un ambiente de seguridad, los mineros estaban tranquilos, todo era vigilado y supervisado por el regente de la zona, cualquier movimiento era coordinado bajo las órdenes expresas del bandolero. Su éxito fue inquebrantable, su popularidad tenía visos de justiciero y mediador de conflictos, pero una sola acción rompería su cadena de protector, nuevamente la desarticulación política lo absorbería.

Con un contexto político de persecución a los bandidos en las regiones, teniendo en cuenta las nuevas estrategias militares de la fuerza pública y el asocio de políticos influyentes con gamonales, Efraín González, secuestra al hijo del terrateniente, Martín Vargas en 1965. El golpe significaría el retiro de credibilidad en la zona minera, perdiendo el apoyo de los líderes de la mina de Muzo. Esta movida del forajido, no solo lo puso en peligro, lo obligó a abandonar el único lugar donde se mantenía seguro de las nuevas alianzas

---

<sup>324</sup> Sánchez y Meertens, *Bandoleros, gamonales y campesinos*, 68.

<sup>325</sup> Aguilera, Mario y Bernardo Ramos, *La violencia en Puente Nacional (Área de Efraín González)*, inédito, 9.

políticas. Su controvertido secuestro lo obligaría a buscar nuevo refugio, mientras intentaba por las vías del anapismo, partido urbano generado por las voces de apoyo al derrocado General Gustavo Rojas Pinilla, una amnistía para participar tranquilamente de la vida nacional.

Pero los caminos se cerraban para el forajido, las autoridades empiezan a ofrecer precio para facilitar su captura, empleando los famosos boletines de “Se busca”, que ofrecían hasta \$ 200.000.00, por información sobre su paradero. Las autoridades conocían sus movimientos oscilantes entre Santander y Boyacá, últimos bastiones de su resistencia, pues las consecuencias del secuestro del heredero de Martín Vargas, lo habían obligado a abandonar el occidente de Boyacá. Con el cristo de espaldas y la persecución latente, un colaborador da informes del sitio en el que se encuentra González, inmediatamente el 13 de febrero de 1965, en La Palma, los militares interceptan al bandolero provocando la muerte de tres de sus lugartenientes y heridas por ráfagas de fusil al perseguido, quien evade el cerco militar y se da a la fuga.<sup>326</sup>

Las conexiones urbanas de Efraín lo ayuda a llegar a Bogotá, para curar sus heridas y realizar algunos trámites personales. Pero la persecución militar no cesa, unidades de la policía allanan una edificación del barrio “Veraguas”, el 26 de mayo de 1965, intentando dar blanco en su paradero, arrestando a Eudoro Castillo y otros siete supuestos colaboradores.<sup>327</sup> Un mes después agentes secretos del B-2 (policía secreta), ubican en la Urbanización San José, en la calle 27 sur número 14-28, al interior del barrio obrero del mismo nombre, la residencia donde se escondía el bandolero.<sup>328</sup> Los detectives que le seguían la pista y los informantes, ayudaron a situar el paradero del delincuente, organizando un operativo militar que terminaría con la muerte de González y el nacimiento de la leyenda de “Sietecolores”.

---

<sup>326</sup> Pachón, *Efraín González*, 60-61

<sup>327</sup> Pachón, *Efraín González*, 61.

<sup>328</sup> Pachón, *Efraín González*, 61.



Después de localizado el alzado en armas, unos quinientos hombres rodearon la casa donde se encontraba Efraín, los uniformados rodearon el sector en posiciones estratégicas, ante unos 20.000 espectadores, quienes seguían expectantes cada uno de los instantes del enfrentamiento. Los policías encubiertos fuerzan la puerta y logran ganar espacio en una de las habitaciones, pero inmediatamente desde otra habitación son repelidos a tiros por parte de González. Del primer asalto resulta muerto el detective, José Quirama Zuleta, igualmente, algunos residentes de la vivienda. El encargado de la misión, general José Joaquín Matallana, ordena desalojar la casa y ganar posiciones para una mejor línea de fuego, mientras incita al bandolero a rendirse bajo la promesa de respetar su vida, el bandido se niega a entregarse, exigiendo la presencia de los dirigentes anapistas Alfredo Cuadros Pinilla y María Eugenia de Morena Díaz.<sup>329</sup>

Las horas pasaban y González seguía con la ventaja de fuego, dando de baja algunos detectives y uniformados apostados a las afueras de la casa. La presión invadió a Matallana, que presenciaba como los tiros salían del interior de la vivienda haciendo blanco fácil, mientras los militares disparaban sin ningún éxito. Tras el fracaso del asalto por tierra, los oficiales traen a escena un cañón antiaéreo de 40 milímetros, dirigido por el coronel Efraín H. Vallejo, cuyos proyectiles impactaron el lugar con diferentes ángulos y hasta diez cañonazos en intervalos de tiempo. Se suponía que el cañón había acabado al forajido, pero dentro de los escombros, Efraín seguía respondiendo a balazos, en sus movimientos neutraliza a los soldados José Montenegro y Cruz Evelio Millán Murillo. Era imposible acercarse a la zona porque González dominaba sobre los escombros y parte de la casa que seguía en pie, parecía que nuevamente el bandido conservador lograría la escapatoria.<sup>330</sup>

La noche apareció en el teatro militar, situación que generó un temor mayor dentro de las autoridades por un posible escape. Ante la pérdida de

---

<sup>329</sup> Pachón, *Efraín González*, 61.

<sup>330</sup> Pachón, *Efraín González*, 62.

visibilidad, unas luces reflectoras alumbran la escena y se ordena el arribó de unidades gaseadores de la policía, granaderos que a la fecha nunca habían utilizado los gases lacrimógenos en una situación militar. Bajo la orden de los mayores de la policía Mario Castillo y Vargas Castro, 50 granadas de humo se detonaron en los escombros. Entre el humo y la estructura derrumbada, salió Efraín a la calle, hizo fuego sobre las luces reflectoras, disparó a lo largo del perímetro e intentó saltar un muro desplazándose en forma de zigzag. Sus esfuerzos no fueron oportunos, el cansancio en la batalla y los gases, surtieron efecto, González mientras intentaba ganar la parte alta del muro, caería con un disparo certero en su rostro.<sup>331</sup>

El levantamiento del cadáver fue realizado por parte del doctor Libardo Navia en las instalaciones de la Escuela de Artillería, siendo remitido para su respectiva autopsia a la sede de Medicina Legal en Bogotá, el procedimiento fue realizado por el doctor José Joaquín Calderón Reyes.<sup>332</sup> Después de realizar la intervención, bajo estricta vigilancia, el cadáver fue llevado en secreto al aeropuerto el Dorado con destino a la ciudad de Yopal, lugar donde nunca se supo el sitio exacto de su sepultura y existen especulaciones sobre la falsedad del cuerpo que fue llevado a Yopal, por ejemplo, que su cerebro fue enviado a los Estados Unidos para el análisis de su mente criminal.<sup>333</sup> Pese a las dudas la mayoría de registros señalan que la última morada de González fue la ciudad de los Llanos orientales, su cuerpo nunca le fue practicado una posterior exhumación y los restos no fueron entregados a sus allegados.

La muerte de Efraín González, supondría el final del bandolerismo de secuela partidista, en la que los comandantes de la operación de neutralización en el sur de Bogotá, general Gutiérrez Ospina y el teniente Harold Bedoya Pizarro, recibieron la Cruz de Boyacá, la más alta distinción militar en Colombia, mientras los soldados muertos recibieron los ascensos

---

<sup>331</sup> Pachón, *Efraín González*, 62.

<sup>332</sup> Pachón, *Efraín González*, 62.

<sup>333</sup> Steiner, *Un bandolero para el recuerdo*, 231.

póstumos correspondientes.<sup>334</sup> El mayor ganador de la contienda fue el general Matallana quien nuevamente saldría airoso de la lucha bandolera como en el norte del Tolima, a la par, el presidente Guillermo León Valencia, anunciaba con júbilo el fin del terror de los alzados en armas de los años de la violencia, en sus discurso presidencial, declaraba abiertamente la victoria militar y la lucha decisiva contra las bandas que operaban intermitentes por el país.

Tras el operativo en el barrio San José obrero, se organizaron pequeños mítines alrededor de los escombros de la casa, aglomeraciones que la prensa adjudicó a curiosos y supersticiosos. Entre los despojos se colocaría un pequeño altar formado con ladrillos con una rustica cruz y la imagen de una virgen, los habitantes del sector colocaron la ofrenda como reconocimiento al heroísmo del combate asumido por el bandido y demandando el excesivo uso de la fuerza de los medios militares. Este sería el primer memorial ofrecido a González, después de esta señal de fidelidad, nacerían diferentes experiencias narrativas y la masificación de testimonios orales, que vehiculizaron la imagen del personaje a una leyenda del bandolerismo colombiano.

### **III.III. Las narrativas históricas de Sietecolores: lo verosímil de una leyenda heroica legendaria**

A diferencia de Lampião en Brasil, “Sietecolores” no goza de una multitud de relatos organizados en narrativas, es más bien una continuación de testimonios regionales conectados al espíritu partidista de la violencia, narraciones orales que se remiten a las acciones militares del personaje y su papel dentro de la formación de familias y élites locales. Estas fuentes se reconocen por dos rasgos principales, la primera consistente en problematizar el carácter heroico del bandolero y su función en los bajos fondos políticos del partido conservador y la Iglesia católica. La segunda,

---

<sup>334</sup> Steiner, *Un bandolero para el recuerdo*, 232.

alude a lo sobrenatural y los extraños acontecimientos durante la vida de González, resaltando su muerte en pleno sur de Bogotá.

De estas expresiones orales, se destaca la profundidad e interés con que el escritor Pedro Claver Téllez, ha construido una serie de narraciones recogidas en crónicas y una novela acerca del forajido. El trabajo de Claver Téllez es un esfuerzo biográfico por mostrar al bandolero en su dimensión humana, quitando sus hitos de ficción y dotándolo de rasgos de verosimilitud en los contextos locales de Boyacá, Santander y Bogotá. El escritor ha logrado una obra fascinante, apoyado en un exhaustivo trabajo hemerográfico y una cercanía de primera mano con hechos y personajes que rodearon el bandolerismo durante los años de la violencia. Claver en su escritura de la historia sobre González, no defiende una imagen de bandido social, solo ambienta las causalidades del "criminal" y la búsqueda de su justicia particular y restaurativa.

En igual dirección, el folletín novelesco a modo de reportaje periodístico de Tito Alba, circula en la misma idea de Claver Téllez, una descripción biográfica del bandolero que pretende descubrir las intenciones de su lucha política, en las repercusiones sangrientas y asesinas de los militantes del partido liberal. Es un retrato moral de la sociedad colombiana, donde el bandido es producto de las desigualdades económicas y la pérdida de los valores políticos conservadores.

Otros de los elementos narrativos que podemos distinguir en Efraín González, es su presencia en el cine colombiano, pese a la inexistencia de una cinta que haya sido producida y expuesta al público, se han encontrado dos guiones cinematográficos de González. Aunque ambos relatos nunca llegaron a ejecutarse en una puesta en escena, el guion de Jairo Aníbal Niño, titulado: "Efraín" (1980), logró adjudicarse el premio al mejor Guion Nacional en ese año. Por su parte el cineasta chileno, Dunav Kuzmanich escribe "Sietecolores" (1981), un guion dedicado a recorrer la vida de González a través de los mitos creados por las personas que conocieron y apoyaron sus acciones. No obstante a que los filmes nunca se produjeron,

vale la pena su análisis, pues representan un periodo neurálgico para las producciones visuales, debido al nacimiento del cine de autor y la consolidación del documental; en el que González inéditamente tendría su espacio como producto creativo. Por último, se identificó un corrido “Corrido de Efraín González”, que tiene por tema las aventuras del forajido en Santander, subrayando la trayectoria de su vida bandolera y el ocaso de su muerte.

De acuerdo a las narrativas dedicadas a “Sietecolores”, se seleccionaron un total de dos crónicas periodísticas escritas por Pedro Claver Téllez, dos novelas, una escrita por el mismo Claver y una segunda, una especie de folletín o reportaje novelesco del escritor Tito Alba. A nivel cinematográfico, se encontraron los guiones de Kuzmanich y Niño, gracias a la recopilación de la investigadora, Isabel Sánchez,<sup>335</sup> que compiló algunos apartes de ambos guiones con un profundo análisis del cine de violencia. Finalmente, el corrido, “De Efraín González”, autor desconocido, fue localizado como referente cultural de la región de minas de esmeralda en el occidente de Boyacá.<sup>336</sup>

Para este análisis fueron seleccionadas como fuentes narrativas las crónicas “El mito de “Sietecolores”. Seis relatos en torno al bandolero Efraín González” (2011), “Crónicas de la vida Bandolera (1987), en su apartados: El mito de “Sietecolores”, La Batalla de las Avispas, el hermano Juanito y la última tarde. Igualmente, la novela “Efraín González. La dramática vida de un asesino asesinado” (1993). El guión cinematográfico de Jairo Aníbal Niño “Sietecolores” y la novela de Tito Alba, “Vida, confesión y muerte de Efraín González, un retrato de amor, violencia y desesperanza”. Fuentes precisas para identificar la construcción de la mitología bandolera y su resonancia en la fabricación de un héroe de leyenda en la cultura y sus imaginarios sociales.

---

<sup>335</sup> Sánchez, *Cine de la Violencia*. Bogotá, 1987

<sup>336</sup> El corrido de Carlos Efraín González, se encuentra en <https://www.youtube.com/watch?v=r5ilk65Bml>. Interpretado por la “furia Norteña” de Barbosa, Santander. Video Editado por Ernesto Pérez Camacho.

### **III.IV. La escritura narrativa de Sietecolores: el guion cinematográfico de una imagen legendaria**

En 1980 el Premio Nacional de Guión cinematográfico fue otorgado al escritor Jairo Aníbal Niño, gracias a la escritura “Efraín”. Texto basado en el otrora bandolero conservador Efraín González Téllez, desertor de las fuerzas armadas, miembro de la banda de Jair Giraldo y asesinado en la capital del país. El proyecto recibió el alto galardón en su etapa de escritura, pero paradójicamente la cinta nunca llegó a la preproducción, ninguna empresa se aventuró a llevar “Efraín” a la pantalla grande, la falta de fondos y las suspicacias políticas de la cinta, impidieron su realización. Aunque Niño, pretendía realizar una historia con diferentes perspectivas del personaje que no fueran en contraposición a los documentos de prensa, la leyenda y los testimonios, los operadores y funcionarios de la política cultural vieron con peligro la cinta en sus niveles de reacción, sumando los altos costos en la producción.<sup>337</sup>

El guion fue escrito en las postrimerías de lo que se conocería como el cine de violencia desarrollado en la década de 1980,<sup>338</sup> movimiento compuesto por directores de cine y escritores, encargados de llevar a pantalla la representación de la violencia partidista. Estos filmes mezclaron la tradición documental con una propuesta de cine social y de adaptación literaria, priorizando los efectos de la confrontación de liberales y conservadores. Este cine conocido por películas como *Carne de tu carne* (1983), *Cóndores no entierran todos los días* (1984), *Caín* (1984), *El potro Chusmero* (1985) y *Confesión a Laura* (1988), estuvo precedido por presiones políticas externas: cierres de funciones en salas, dificultades económicas de producción, amenazas y censura, fueron presiones que impidieron la realización de muchas cintas dentro del movimiento.

---

<sup>337</sup> Pérez, *Otro modo de hacer historia*, 2010.

<sup>338</sup> Angélica María Mateus, *Un Cineasta Chileno. Kuzmanich y el Cine de la Violencia en Colombia*, Universidad Católica de Temuco, Revista CUHSO volumen 14 nº 1 (2007): 35 – 42.

El cine de la violencia intentaba comunicar los temas circundantes al periodo partidista después de veinte años, inspirándose en el ambiente campesino y los conflictos provocados por la persecución de rojos y azules. Las temáticas de estos celuloides mezclaban las expresiones partidistas con la vida de los militantes de base, a excepción de “*Carne de tu Carne*” (1983), cinta del director Carlos Mayolo, reconocida por su fuerte contenido ficcional y metafórico, que la distanciaron de otras películas del movimiento. La mayoría de obras se concentraron en una representación realista de los sucesos, intentando comunicar a los espectadores la conciencia social y la reflexión de los años de la violencia.

Este sería un cine con escaso apoyo institucional, perseguido por las heridas abiertas de las clases partidistas, que veían con malos ojos la representación de acontecimientos recientes para el público asistente. Si bien es difícil afirmar la existencia de una ley de prohibición gubernamental para estas películas, la falta de estímulos económicos, la inexistencia de una entidad encargada de financiar los proyectos y la corta duración en cartelera de muchas de estas cintas, demuestra que los realizadores y directores remaban en contracorriente a las políticas públicas culturales. Pero las dificultades y oposiciones a estos celuloides, no fueron problema para el movimiento que encontró en festivales internacionales la oportunidad de exhibirse y consagrar la marca de un cine social, proyectos que significaron la modernidad fílmica con la ruptura entre el cine documental clásico y el encuentro del disperso cine de autor.

En ese contexto el guión “*Efraín*” es la continuación de una leyenda que se afina con atributos de verosimilitud, situaciones reales sustentadas por el periplo documental y los testimonios orales. En este sentido, el este texto continúa con la referencia a una leyenda bandolera, con indicios ficcionales en diálogos y escenarios, que no involucran una simbolización de los sucesos, en cambio, son elementos del relato que introducen los hechos al contexto particular del personaje. El documento está organizado según los principales acontecimientos en la vida de González, su voz en off es utilizada

para traer el pasado en forma de trama y recuerdo, rememorando los sufrimientos y la validez de su lucha política. Llama la atención la forma como el guión se vale de sucesos reales documentados en diarios para estructurar la historia, el asalto a la Flota La Reina, “La batalla de las Avispas” y el combate final en el barrio San José, son episodios que Jairo Aníbal Niño describe en códigos ficcionales como diálogos, acciones y sucesos en “Efraín”.

El documento hace parte del movimiento o género cinematográfico de la violencia, siguiendo la secuencia del trasegar bandolero de González, empleando la ficción en personajes secundarios como militares, campesinos, gamonales, civiles y los integrantes de la escuadra. La obra contiene todos los componentes del cine de violencia, su secuencia de contexto, la imagen de las comunidades campesinas, la representación de los personajes en su medio y la intención de crear un film reflexivo y crítico de la sociedad. En su lectura un indicio importante es que la ambientación no presenta situaciones sobrenaturales como en la totalidad de las cintas del género, al contrario, los relatos de campesino y civiles son en su mayoría una síntesis de la inventiva popular acerca del personaje.

El guion está estructurado por un apartado de ficción que imita un combate entre militares y bandoleros, continuando con el clímax de la fuerza pública y los perfiles criminales de González. Después se humaniza la figura del proscrito como víctima de las desigualdades y contextos políticos, enlazando los aspectos pasionales con su vida militar en las montañas, integrando sus vínculos con la Iglesia y los directores políticos conservadores y anapistas. Finalmente, se cubre el abatimiento de Efraín en el barrio San José obrero de Bogotá.

En la escena final del enfrentamiento del proscrito con los militares, última parte del guión, un grupo de mujeres pone en duda la supuesta victoria militar de los uniformados, la “mujer” y la “anciana”, son reacias a pensar en la efectividad del escuadrón armado, mientras el “coronel” es enfático en señalarle a Efraín que no tiene escapatoria. Escena acompañada



por la voz de un locutor que trasmite la “rendición” del bandido. Aquí el diálogo de las mujeres se convalida en el estereotipo sobrenatural, conversación que afianza la idea de un González mágico desde los testimonios populares, en contrapartida a un carácter heroico debatido entre las causas santas y malignas de su accionar, por eso las referencias al Sagrado Corazón de Jesús y el diablo son notables y símiles de la configuración del sin ley en la inventiva popular:

*“CORONEL Efraín González, ríndase. Está rodeado.*

*No se percibe ningún movimiento en el interior de la casa.*

*LOCUTOR Transmitiendo desde el mismo sitio de los acontecimientos. El comandante de*

*la operación ha intimado rendición al bandido Efraín González...*

*ANCIANA No lo agarraran. Tiene un pacto con el diablo.*

*MUJER Cómo se le ocurre, doña Jesusa. No es con el diablo.*

*ANCIANA ¿Ah, no? ¿Y entonces con quién?*

*MUJER Tiene pacto con el Sagrado Corazón de Jesús.*

*ANCIANA No. Ese hombre es capaz de convertirse en animal, en bejuco, en piedra, y*

*hasta en un río para escapar de la justicia, y quien se convierte es esas cosas es porque el*

*diablo le ha puesto un alma de camaleón...*<sup>339</sup>

Dentro del guión se define también una serie de elementos que conforman al “Sietecolores”, relatos integradores de las relaciones polémicas con la Iglesia y las figuras políticas, actividades que producen una escenificación pública del bandolero, primando el contexto partidistas y su papel en las instituciones sociales, principalmente, la Iglesia. A continuación presentamos dos escenas que reúnen las dos caras de González y su medio político. En la primera, su polémica cercanía con los curas dominicos, factor adjunto a la lectura del documento, donde los kinemas religiosos construyen el símbolo de santidad y humanidad del ángel exterminador. En la segunda, un gamonal político pone en juicio la fuerza pública, demandando los buenos oficios del perseguido y expresando su voluntad de pacificación en la región; es está la mirada del bandido social.

“Sietecolores” el ángel de los dominicos:

---

<sup>339</sup> Sánchez en Pérez, *Otro modo de hacer historia*, 119.

*“MUJER La bendición padre.*

*El clérigo la bendice.*

*La mujer sonríe y reanuda el trotecido con su carga.*

*Desde un altonazo se ve al cura sumergirse en un bosque de naranjos.*

*Desemboca frente a una casa campesina...*

*La muchacha esta desnuda sobre un catre de cobre.*

*El fraile, frente a la mujer, se despoja lentamente de su hábito.*

*De la cintura del clérigo pende una pistola automática.*

*La coloca sobre un cajón que hace las veces de mesita de noche.*

*Desde la pared, un Corazón de Jesús parece observarlo...*

*El clérigo, desnudo, se acerca a la muchacha.*

*Primer plano del rostro del hombre. Es Efraín González”.*<sup>340</sup>

*“Sietecolores” el bandido “político”*

*CIVIL 1 Efraín González no es un vulgar asesino.*

*CORONEL ¿No? Entonces qué es, si se puede saber. ¿Un ángel, doctor Angarita?*

*CIVIL 1 Eso, exactamente coronel. Un ángel de la guarda que ha caído y se ha convertido en Luzbel.*

*OFICIAL 5 Sería interesante saber cómo y cuándo fue expulsado de su paraíso doctor*

*Angarita.*

*CIVIL 1 ¿Mi paraíso?*

*OFICIAL Sí. Usted se está refiriendo a su paraíso terrenal.*

*CIVIL 1 Este es un problema político y ustedes lo saben.*

*OFICIAL 2 Ustedes lo enredan todo.*

*CIVIL 2 Todos estamos metidos en el baile.*

*CIVIL 1 Eso es un problema moral. El crimen no es un crimen cuando a veces está al*

*servicio de la patria o de las instituciones.*

*OFICIAL 5 ¿Su patria y sus instituciones?*

*CIVIL 1 Nuestra patria. La suya teniente. Nuestro paraíso, que es un paraíso terrenal*

*teniente.*

*CORONEL He recibido órdenes terminantes para eliminarlo.*

*CIVIL 1 Nos ha convocado para que colaboremos con usted en ese propósito pero no*

*aceptamos. Vamos a permanecer neutrales. Esta pelea, en estos momentos, es entre ustedes*

*y él.*<sup>341</sup>

---

<sup>340</sup> Sánchez en Pérez, *Otro modo de hacer historia*, 110.

En ambos bandoleros; el religioso y el político, Efraín es transeúnte. Su personificación deambula en estas características, los líderes políticos lo defienden por sus dotes de pacificador y los curas dominicos lo respaldan por su compromiso con la tradición conservadora apegada a la fe católica. Por eso la reunión de González en la misión evangelizadora del padre Suarez,<sup>342</sup> y la defensa a ultranza del senador conservador, Luis Torres Restrepo,<sup>343</sup> son distintivos del argumento de personificación de Jairo Aníbal Niño.

Efraín el bandido religioso:

*EFRAIN. La Iglesia la respeta. Creo que iba herido. De todas maneras se ha salvado.*

*Si su herida no es mortal, salva la vida porque no vamos a cometer sacrilegio dentro de un*

*templo de Dios. Y si se muere en lugar santo, también se salva.<sup>344</sup>*

Efraín el bandido social:

*“...CORONEL A usted doctor Angarita lo podría meter a la cárcel.*

*CIVIL 1 No estoy cometiendo ningún delito.*

*OFICIAL 3 Está apoyando a un bandido. Lo está encubriendo.*

*CIVIL 3 Tendría que meter a toda la gente de la región que lo encubre...*

*CIVIL 1 Para mucha gente él es un amigo, un hermano. Ha ayudado a los pobres y ha atacado a los ricos.*

*CIVIL 1 Claro, nuestros copartidarios no son sus enemigos.*

*OFICIAL 5 (Con sorna) Claro; hay ricos malos y ricos buenos*

*CIVIL 1 Y hay pobres malos y pobres buenos.*

*OFICIAL 5 ¿Y cuáles son los pobres malos?*

*CIVIL 1 Los que están contra nosotros...<sup>345</sup>*

A estas particularidades del personaje, se le atribuye otra característica funcional a su dimensión popular de bandido social, controvirtiendo su humanización en diferentes frentes en los que su papel como justiciero y

---

<sup>341</sup> Sánchez en Pérez, *Otro modo de hacer historia*, 113-115.

<sup>342</sup> El Espectador, 18 de agosto de 1962.

<sup>343</sup> El Espectador, 18 de agosto de 1962.

<sup>344</sup> Sánchez en Pérez, *Otro modo de hacer historia*, 104

<sup>345</sup> Sánchez en Pérez, *Otro modo de hacer historia*, 113-115.

restaurador son debatibles por sus métodos e implicaciones violentas. En esta escena se recrea el famoso asalto a la flota “La Reina” en el que fueron asesinadas 24 personas y otras 18 quedaron heridas, por acción de la banda de González.<sup>346</sup>

*Un bus de pasajeros está detenido a la orilla de la carretera.*

*Frente al vehículo permanecen los pasajeros con las manos en alto.*

*Los hombres de Efraín González los amenazan con sus armas.*

*Un hombre, de los que adivinan la suerte, tiene en sus manos una jaula con tres periquitos.*

*Una mujer de pañolón y sombrero de jipa, solloza.*

*Un hombre gordo que porta una impoluta ruana blanca, se muerde los labios hasta hacerlos sangrar.*

*Dos niños se agarran de las piernas de un hombre muy alto y muy flaco.*

*Los pasajeros tienen frente a sus pies, sus equipajes.*

*Los hombres de Efraín González los despojan de todas sus pertenencias.<sup>347</sup>*

En el guión se dan atributos de justiciero a Efraín González, quien no solo lidera una banda de asaltantes en desolados parajes, igualmente, es un protector de los desfavorecidos, por ejemplo en la escena, obliga a uno de sus hombres a pagar por las gallinas que acaba de asesinar a una vieja campesina. A esta situación se le suma el castigo a otro personaje, un supuesto millonario que se niega a entregarle sus riquezas al grupo, Efraín reconoce al hacendado que no solo es asaltado, es asesinado por la propia ley del monte y sus aparatos de justicia restaurativa.

*“Una campesina de edad madura, de trenzas, y vestida con un brillante vestido de seda,*

*contempla inquieta un canasto que está a sus pies.*

*Segundo García se da cuenta del interés de la campesina en el canasto.*

*Sospecha que la mujer guarda ahí algo de valor.*

*Se acerca al canasto y lo destapa.*

*Cuatro gallinas saltan del canasto y huyen despavoridas.*

*La campesina corre detrás de sus aves.*

*CAMPESINA No me las dejen ir. Virgen Santísima. Tengo que vender hoy esas gallinas.*

*No me las dejen ir.*

---

<sup>346</sup> El Nuevo Siglo 16 de agosto de 1962.

<sup>347</sup> Sánchez en Pérez, *Otro modo de hacer historia*, 105.

Héroes, balas y asaltos. Las narrativas históricas de "Lampião" y "Sietecolores" en la segunda mitad del siglo XX en Brasil y Colombia.

*El "Risueño" dispara su fusil y mata una a una a las aves.*

*RISUEÑO Ahí están las gallinas.*

*Pablo Ortiz llega frente al hombre gordo.*

*HOMBRE GORDO (En tono suplicante) No tengo nada. Soy un hombre de pocos recursos.*

*En ese momento llega Efraín González en una vieja camioneta Ford, de color verde botella,*

*y alcanza a escuchar las últimas palabras del hombre.*

*EFRAIN ¿Hombre de pocos recursos el gran hacendado y ganadero don Napoleón*

*Peralta?*

*CAMPESINA (Sollozando y como para sí) Mataron mis gallinas. ¿Y ahora que voy a*

*hacer?*

*EFRAIN ¿Quién mató sus gallinas?*

*EFRAIN He preguntado que quién lo hizo.*

*RISUEÑO (Con voz apagada) Yo.*

*EFRAIN (A la campesina) ¿Cuánto valen las gallinas?*

*CAMPESINA Trescientos pesos.*

*EFRAIN Páguele Risueño.*

*RISUEÑO ¿Qué?*

*EFRAIN Páguele el valor de las gallinas.*

*RISUEÑO Sí.*

*EFRAIN (A los pasajeros) Ustedes son campesinos como yo, así que les serán devueltas*

*todas sus pertenencias. 104 - 106*

*EFRAIN Usted no, don Napoleón. Un hombre tan rico como usted debe contribuir a la*

*causa de los pobres.*

*HOMBRE GORDO Pero si no tengo un centavo. No soy tan rico como cree la gente,*

*estoy lleno de deudas.*

*EFRAIN (Cortándole la serie de lamentos) Pablo Ortiz, requíselo.*

*El hombre cumple la orden de su jefe.*

*PABLO No tiene nada.*

*HOMBRE GORDO Ya les dije que no cargo plata.*

*EFRAIN Empelótenlo.*

*DON NAPOLEÓN No. No hagan eso.*

*Pablo Ortiz y Segundo García despojan de sus ropas al hombre. Escondido entre sus*

*calzoncillos descubre un paquete con una gruesa suma de dinero. Suena el estampido de un disparo.*

*Con un balazo en la frente cae Napoleón Peralta...*<sup>348</sup>

Esta situación ambivalente de justicia en la que el forajido “respeta” las pertenencias de los campesinos y cobra con el dinero y la vida del hacendado, puede interpretarse como una manera por parte del guionista de desarrollar la idea de un bandido social, aspectos que son destacados en la visión del hombre regional del campo en las década de 1960, reconocido por sus labores de agricultura diaria y la tendenciosa sombra política de los años de la violencia partidista. Ambos lados son expuestos en el texto, por un lado, el forajido es un poeta, un sabedor de palabras que alegra los días de la cuadrilla con sus rimas y expresiones propias del campesinado como la jerga, los dichos, refranes y todo un lenguaje alusivo a la naturaleza:

*EFRAIN (leyendo) “Mariposa te llaman, no por hermosa  
sino porque te cubres con ricas galas;  
tú bien sabes que es siempre la mariposa...  
un gusano con alas”*

*Los hombres reaccionan entusiasmados ante la lectura.*<sup>349</sup>

Igualmente, se refuerza una imagen de justiciero producto de las causas de violencia y persecución a su familia conservadora, en el guión un Efraín reflexivo, atribuye la muerte de su padre como impulsor de lucha, un acontecimiento que marcaría su trepidante carrera de bandido. La situación es el relato del asalto en la vereda “El Hatillo”, en el que Martín González, padre del sin ley, moriría por las balas oficiales, mientras que 9 militares sería abatidos durante la confrontación.<sup>350</sup> Así lo recuerda el “Efraín” de Jairo Aníbal Niño:

*EFRAIN Una mañana llegaron al rancho. Un teniente y cuatro soldados. Me buscaban.*

*Yo me alcancé a volar pero agarraron al viejo. El teniente lo sacó al patio y lo arrimó aun*

*lado del palo de naranjo. Me acuerdo que estaban en cosecha y las naranjas parecían*

<sup>348</sup> Sánchez en Pérez, *Otro modo de hacer historia*, 106 – 107.

<sup>349</sup> Sánchez en Pérez, *Otro modo de hacer historia*, 101.

<sup>350</sup> El Nuevo Siglo, 19 de abril de 1960.

Héroes, balas y asaltos. Las narrativas históricas de “Lampião” y “Sietecolores” en la segunda mitad del siglo XX en Brasil y Colombia.

*pechitos de niña...*

*EFRAIN El teniente puso la pistola en la cabeza del viejo y gritó que me entregara, que*

*sabía que yo estaba por ahí, que era un desertor y un bandido y que si no salía con las*

*manos en alto lo mataba.*

*A través del cristal, la cordillera lejana parece diluirse...*

*EFRAIN El teniente y los cuatro soldados pagaron el crimen con sus vidas. A los diez*

*minutos todos estaban muertos. Los maté como a perros con mal de rabia...*

*EFRAIN Martín González, mi padre, era un buen hombre.*

*Se ve en el cristal la cara reflejada de Efraín. No se sabe si llora o son las gotas de lluvia*

*que resbalan por el cristal de la ventana.<sup>351</sup>*

Pese a los rasgos de bandidaje social del personaje en el texto, con la descripción de episodios humanizantes y relacionados con sus acciones de justicia y sus lazos de regionalidad, el escritor también problematiza la raíz heroica del personaje, en donde la fuerza pública se pregunta por su valor de campeón social, añadiendo su expediente criminal pero reconociendo su lugar de Robín Hood ante la opinión pública. En el texto un dialogo entre mandos militares, refleja las paradojas del forajido, acciones criminales y una conclusión gráfica del significado de González para los uniformados: un campesino disfrazado de diablo. La imagen explica la visión de los militares sobre “Sietecolores”, un campesino transformado en vengador, continuando el estereotipo sobrenatural con el demonio, aunque su ropa es la misma, lo interno, lo criminal, no escapa del Robín del monte de Boyacá y Santander, el asesinato político:

OFICIAL 5 Una especie de Robín Hood, solo que cubierto de crímenes. Aquí está el

expediente.

Toca con el dedo una carpeta.

CORONEL Le voy a refrescar la memoria teniente.

El teniente está abochornado. El coronel le hace una señal con la cabeza a su secretario. El

---

<sup>351</sup> Sánchez en Pérez, *Otro modo de hacer historia*, 116.

viejo abre la carpeta y se acomoda sus anteojos. El coronel señala una página con el dedo.

SECRETARIO (Lee con una voz muy delgada, como de mujer) El día 7 de abril de 1960,

en la finca El Recreo, municipio de Albania, dio muerte a un oficial y a seis unidades de

tropa. El 11 de junio de 1960, en el municipio de Jesús María, dio muerte a Cándido Muñoz

y Pastora Rincón, por haber dado alojamiento a una patrulla del ejército.

El Oficial 1 dibuja en una libreta de apuntes el rostro del diablo. Es un diablo de aire

popular, un campesino disfrazado de diablo.<sup>352</sup>

La escena final del guión recoge toda la información en la que fue construida la imagen de “Efraín”, episodio de acción en el que se mezcla la superstición, la valentía y la sagacidad con que se ha fundado la inventiva popular del bandolero, Niño relata la antesala del enfrentamiento, los ejercicios militares de los soldados y la resistencia de González entre las ruinas de una casa destruida por un cañón. Como a lo largo de la obra, el autor vuelve a apoyarse en la represión fidedigna de los hechos primando la ficción en algunos diálogos e intercambios entre personajes, a profundidad, la situación descrita es una muestra de realismo de los acontecimientos en que fue asesinado “Sietecolores”:

*Retumba el cañón.*

*Por los enormes agujeros que han abierto los disparos se ve la figura de Efraín que se*

*agazapa, dispara, corre, dispara y se ubica con velocidad en diferentes partes de la casa*

*moviéndose con una agilidad asombrosa y dando la impresión de que no es un hombre sino*

*un ejército el que está defendiendo la vetusta edificación.*

*De un campero desciende el capitán Bocanegra.*

*Se acerca al coronel...*

*Efraín lanza varias ráfagas de ametralladoras.*

*Se acercan varios soldados.*

---

<sup>352</sup> Sánchez en Pérez, *Otro modo de hacer historia*, 112.



*Los soldados envían por el aire las granadas a sus compañeros. Efraín dispara y caen dos*

*soldados.*

*Dentro de la casa se escucha una ráfaga y cae otro militar.*

*El grupo de asalto retrocede.*

*Abandona la edificación.*

*El capitán va a salir cuando una ráfaga lo detiene. Se echa de bruces y se parapeta tras una*

*pares semiderruida.*

*En un determinado momento los dos hombres se miran.*

*Efraín tranquilo. Sonríe.*

*Se observan como dos gallos finos.*

*Efraín dispara.*

*El capitán contesta.*

*Efraín avanza.<sup>353</sup>*

Tal como la narración de los principales diarios del país que informaron sobre la muerte de González,<sup>354</sup> el texto enfatiza en la espectacularidad del asalto, describiendo los movimientos trepidantes de todos los participantes, es una visión de acción en la que al receptor se le muestra los rasgos y características de una batalla feroz, cuya duración de más de 4 horas entre un hombre y un ejército, sería lo suficientemente épica para hablar de una leyenda local que en ese momento se unía con las clases obreras del barrio bogotano y los lazos campesinos en Boyacá.

*Se muestra la imagen de una batalla personal. Los dos hombres se buscan, se escurren,*

*disparan. Encerrados en esa casa, cada cuarto, el patio, las escaleras, son convertidas en un*

*territorio de guerra, Parece un juego. Un juego terrible y sangriento, pero al fin y al cabo el*

*juego de dos niños crueles y fuertes, que han apostado la vida...*

*De pronto, una sombra aparece en la ventana. Es Efraín. Mete el cañón del arma por el*

*ventanuco. El capitán queda pegado a la pared. Efraín oprime el gatillo. El arma de*

---

<sup>353</sup> Sánchez en Pérez, *Otro modo de hacer historia*, 120.

<sup>354</sup> El nuevo Siglo, junio 12 de 1965.

El Espectador, Junio 12 y 13 de 1965.

El Tiempo, Junio 12 y 13 de 1965.

*González ha agotado su cargador. El capitán se escurre de la habitación, salta a otra y gana la calle en veloz carrera.*<sup>355</sup>

A esta narración espectacular, se vuelve a introducir el estereotipo de lo sobrenatural como conductor de las piezas ficcionales, esta vez un dialogo entre dos personajes (mujer y vieja), representan el símbolo de maldad con la posibilidad de escape. Las dos mujeres afirman las cualidades mágicas del forajido, es un estereotipo utilizado por el autor para recalcar los espacios de lo divino y profano en el bandido, de nuevo la figura del diablo es el imago con que se confronta a González en lo social y criminal:

*VIEJA Si; ya comienza a anochecer y ahí sí se va a volar porque se puede convertir en murciélago.*  
*MUJER No puede ser.*  
*VIEJA Claro, comadre. Los murciélagos son los juguetes del diablo...*  
*Se escucha el estruendo de las bombas de gas.*  
*El humo de los gases se arrastra como un fantasma.*<sup>356</sup>

Finalmente, la narración termina con la sagacidad del pistolero y su muerte, recalcando un componente kinetico sobresaliente en el imago del campesino colombiano, la ruana o poncho de lana. Este elemento es clave para la interpretación cultural en González, utilizada por los campesinos como vestimenta para las largas jornadas de trabajo y los cambios de temperatura, la ruana blanca abrazando el cuerpo inerte del bandolero es el cierre narrativo contundente y dramático en el texto. Es la ruana mancha de sangre el símbolo notable de los años de la violencia partidista en el campo:

*“Efraín dispara.*  
*Se reanuda el tiroteo.*  
*De pronto, por un boquete, aparece disparando Efraín González.*  
*Lleva una ruana blanca.*  
*Da un salto y corre veloz por la calle.*  
*Los militares, quedan, por unos segundos, desconcertados.*

---

<sup>355</sup> Sánchez en Pérez, *Otro modo de hacer historia*, 120.

<sup>356</sup> Sánchez en Pérez, *Otro modo de hacer historia*, 120.

*Efraín corre en zig zag. Atraviesa la calle y al saltar una zanja recibe un balazo superficial en la pierna.  
Se reanuda el tiroteo.  
Efraín se levanta y se parapeta tras la carrocería abandonada.  
Salta y corre hacia donde está emplazando el cañón.  
Dispara y abate a uno de los artilleros.  
Efraín González, corre.  
Se ve su rostro anhelante.  
Se empieza a meter en el potrero.  
Se le ve avanzar en ese territorio de sombra.  
Es como si estuviera corriendo sobre la eternidad.  
De pronto, recibe un balazo mortal en el cuello.  
La imagen se congela y con su ruana blanca extendida parece un ave blanca volando en el inmenso territorio de la noche”<sup>357</sup>*

La imagen de Efraín González es construida en el guion cinematográfico de Jairo Aníbal Niño, usando la verosimilitud de los hechos y los registros documentales en periódicos y archivos judiciales, fortaleciendo el engranaje de una leyenda local. En esta fuente se puede analizar algunos elementos significativos como la integración de kinemas y el estereotipo de lo sobrenatural en la figura del diablo, formas conectadas en los diálogos de personajes secundarios que generalmente apuntan a un espacio ficcional de “Sietecolores”.

Sin embargo, estas figuras de ficción no se adentran en la transformación de un personaje en metáforas y símbolos, su función es la de concertar los testimonios con el realismo de los episodios. En este caso, lo sobrenatural y lo mágico en sus posibles escapatorias, puede interpretarse como un código de contexto social, diferente al del bandido, Lampião, cuyas narrativas están agenciadas por la formula ficcional y su papel en el universo simbólico de los acontecimientos. Contrariamente, “Sietecolores” trata de representarse sin grandes esquemas simbólicos, el guionista no pretende una lectura metaforizaba, busca concretizar una historia en el marco del cine de

---

<sup>357</sup> Sánchez en Pérez, *Otro modo de hacer historia*, 120 – 121.

violencia, alejado de la producción documental y preocupado por las necesidades icónicas de un "nuevo" cine social.

Como lo señalamos anteriormente, no se puede entender "Efraín" sin el contexto del largometraje de violencia en la década de 1980, inaugurado por "Canaguaro" (1981) del chileno Dunav Kuzmanich, un movimiento que procuró desde diversos frentes estéticos explicar las oleadas de violencia campesina de la segunda mitad del siglo XX. Casi veinte años después de dicha guerra fratricida entre partidos, directores como Carlos Mayolo, Francisco Norden, Fernando Vallejo, Gustavo Nieto, Jaime Osorio y Luis Alberto Sánchez, se aventuraron a explicar el conflicto con tramas alusivas a la familia campesina, la sexualidad tardía, el choque ideológico y la vida de los alzados en armas en las montañas. Temáticas que cubrieron la mayoría de cintas, condensando un interesante aparato crítico para la comprensión de la violencia desde los actores intelectuales y artísticos del país. Pero no fue fácil el desarrollo de este tipo de cine, las heridas abiertas, la persecución política, el pésimo apoyo institucional y el recelo por mover cicatrices sin sanar, impidieron la masificación de estos documentos. En medio de este control gubernamental de censura y el pleonismo de vigilancia del presidente Julio Cesar Turbay, sumado, a la inexistencia de una política pública cinematográfica, desencadenaría que proyectos como el de Jairo Aníbal Niño nunca pudieran desarrollarse.

Bajo estos aspectos "Efraín", puede definirse como el intento de seguir un cine social de compromiso con la verdad, su escritura evadió los puntos críticos de una postura política de agente social o cultural, en cambio, el relato con sus ficciones en estereotipos es una muestra fehaciente del personaje con la realidad y su recuerdo en décadas posteriores. Este manejo narrativo afianza el argumento de "Sietecolores" como mitología de leyenda, pues sus indicios apegados a lo verosímil y un cuerpo híbrido cargado con información documental manifiesta el conducto de una leyenda, rescatando siempre la verosimilitud en los testimonios y los objetos de realismo que circulan en la trayectoria de vida del personaje. En esta dimensión, la

leyenda de González en el guion resalta su tarea de justiciero en causas políticas, personificando un hombre del campo audaz y temerario, entregado a la venganza por la muerte de su padre, ficcionalizado para reforzar los símbolos regionales y campesinos en la cultura de Boyacá.

### **III.IV.I La novela de la violencia como estereotipo del bandido legendario Sietecolores.**

La novela de Tito Alba, “Vida, confesión y muerte de Efraín González, un retrato de amor, violencia y desesperanza”, es un interesante documento de análisis para comprender la manera en que lo literario diseña los códigos imaginarios del bandolero. El texto se puede clasificar como una novela periodista, cuya estructura se intenta alejar del canon literario de la violencia, pero posee puntos comunes, por ejemplo, el caso de una escritura de corte partidista, que incluye elementos descriptivos de la violencia y la variante clásica de las víctimas en una lectura “moral”. La narración interpreta las fuentes noticiosas de la época, focalizándose en la descripción de los espacios regionales de Santander y Boyacá, en contrapartida, al crecimiento modernizante de Bogotá y sus disputas políticas. Igualmente, personifica un ethos del campesino que se representa en una estética vinculada a sus prácticas cotidianas y la visión del conflicto desde su cultura. Alba se vale de la ficción para la reconstrucción de paisajes, gramática de la crisis en la construcción social y la barbarie de los actores históricos.

Esta novela crea dos códigos imaginarios acerca de “Sietecolores”. La primera, la simbiosis con su medio campesino y la segunda, su funcionalidad dentro de las clases políticas capitalinas, códigos mediados por el estereotipo sobrenatural, el escudo de impenetrabilidad militar, la saga de la muerte heroica y la justicia personal. Estos imagos son factores para una visión del espíritu de sangre entre liberales y conservadores, asimismo, la continuación simbólica de la barbarie como una épica relatora de la realidad, funciones conectadas con el ideario de morir por el partido, la defensa de la

sangre y el odio por las injusticias personales, todos elementos de personificación de Efraín González.<sup>358</sup>

El “Sietecolores” en Alba es un personaje de la barbarie política, un actor de connotación nacional dentro del partido conservador, posteriormente, el González atrapado por la sociedad y perseguido por su propio espíritu o partido. De nuevo, el relato de lo legendario en la eliminación del rival, el adversario que en primera estancia es liberal, para convertirse después en sus hermanos de bando: militares, autoridades y antiguos auspiciadores. El material de la leyenda en la obra son los perfiles regionales, el desagravio del bandido, la muerte en escena y su escudo mágico envuelto en lo religioso. Todo inseparable del perfil construido por la prensa, como una trama de verosimilitud relatora del espiral de violencia.

Es interesante la significación del contexto campesino en la obra, abundante en la mención de paisajes, caminos y parajes regionales. Condensando un papel simbólico en la naturaleza al interior de González y su vida campesina. Precisamente, el texto inicia con las referencias a Efraín desde su niñez, siempre acompañado de los exteriores del campo con la rutina y tranquilidad del campesino:

*“... De la tierra la buena tierra, de la “la que pone fin a nuestra pena”, como decía don Juan de Castellanos, era Efraín González...”*

*Apenas distraído por el chisporroteo de la lumbre hogareña, que en la cocina hospitalaria cuece las viandas rusticas, los corderos pascuales, los pernils y los lomos promisorios. Ahí nació Efraín.*

*Efraín va creciendo. Ya dio los primeros pasos sobre la alfombra multicolor de la floresta. (Los campesinos no conocen otra)...*<sup>359</sup>

A este relato natural se antepone la descripción de aquellos componentes de la cotidianidad campesina, las costumbres en la alimentación, la oralidad y la vestimenta, interiorizando los símbolos de lo que será más tarde un bandolero regional. Estas situaciones son narradas en el preámbulo al drama

---

<sup>358</sup> Perea, *Cultura política y violencia en Colombia*, 101.

<sup>359</sup> Tito Alba, *Vida, confesión y muerte de Efraín González, un relato de amor violencia y esperanza* (Bogotá: Tipografía Bermúdez, 1971) 17 – 20.

del personaje, entre la calma en las parcelas agrícolas y la configuración de un espíritu político que traería consigo la persecución y la barbarie. Los elementos cotidianos refuerzan el poder local de la leyenda y son la humanización más prominente de la conexión de los relatos del pasado con el presente, es decir, que los kinemas, la tradición oral y los alimentos son una marca irascible de la trayectoria legendaria de González:

*“..Ellos los campesinos, llevan vestido de manta samaqueña, pañuelo “raboegallo” sobre la camisa ingenua, ruana terciada al hombro, alpargates de fique, machete al cinto, sombrero de jipa, y el corazón repleto de ilusiones...con las manos entre el bolsillo”, huevos cocidos, ensalada de aguacate, envueltos de mazorca, y el ají lujurioso, encautado como un fraile en su celda, penitente de indebidos ardores...Efraín, acurrucado al pie de los abuelos, escucha de esas bocas sabias y prudentes, relatos de horrores y estragos de otros tiempos, que ellos vivieran y les tocaran muy de cerca...”*<sup>360</sup>

Después de la marca regional, el texto aboga por construir el perfil del vengador Efraín, recurriendo al mentado asesinato de su padre en la “Batalla de las avispas”, acontecimiento que desprende todas las alusiones criminales al bandido en la búsqueda de su venganza personal. Resarcimiento que incluye el odio partidista y su operación interna en el campo regional:

*Yace Martin González, ante el dolorido desconcierto de Efraín, su hijo, desertor por entonces del ejército, y convertido desde ya, para su propia perdición y la de muchos, en su más encarnizado enemigo.*<sup>361</sup>

A esta venganza surgen episodios terroríficos, que hacen parte de una gramática de terror propia de la contienda partidista, asegurando un escudo mágico al personaje que hace las veces de justiciero e impenetrable a razón de su justicia, escudo del imaginario social a través de los dispositivos del miedo y su mediación con las prácticas de violencia. Alba narra la dramática muerte de los pasajeros de la Flota la Reina, como signo de muerte, una

---

<sup>360</sup> Alba, *Vida, confesión y muerte de Efraín González*, 26 - 32.

<sup>361</sup> Alba, *Vida, confesión y muerte de Efraín González*, 14.

escena de barbarie que tiene como protagonista a González, el justiciero, empujado por los horrores de una guerra abocada a la persecución:

*Flota la Reina, ni mejor ni peor que los otros, cargado hasta arriba con paquetes, atados de cebolla, manojos de cilantro, pollos y pobres gentes que viajaban entre las lejanas poblaciones para ver a sus parientes o realizar pequeños negocios...Desgraciadamente en el bus de la Flota Reina había tomado tiquete a un individuo a quien Efraín creía, con razón o sin ella, su enemigo persona. Ese era el signo de la muerte.*<sup>362</sup>

Al crimen de la Flota la Reina, le antecede el escudo indestructible del bandido político que puede agenciar la justicia regional, con el monopolio del terror y las habilidades militares del forajido perseguido. A Efraín solo le queda suplir las funciones del gobierno centralista del Frente Nacional en aquellos espacios donde la crisis institucional y la desorganización administrativa son asiduas. En este escenario toma forma la leyenda del “Sietecolores”, cuando es contratado por los mineros de esmeraldas para proteger la zona del occidente de Boyacá, como un servidor de la justicia. El control proferido por el bandido es de notable importancia, ya que pone fin a las disputas por la riqueza de las minas, transformándose en un juez sin resquemor, iniciando la leyenda de González, allende, de su perfil campesino y el respeto por sus acciones criminales que lo convierten en la balanza de un medio sin Estado en el occidente de Boyacá:

*Yo poco se de esas cosas, agrego humildemente Efraín. “Sin embargo, me imagino que si nombraran administrador de las minas de Muzo, rápidamente salimos de afanes, y por eso no entiendo como los periódicos publican que las minas dan perdidas. Que me dejen manejarlas a mí y verán.*<sup>363</sup>

El respeto adquirido por las tareas impuestas de los dueños de las minas, hacen que el sin ley sea nombrado como protector de los mineros de esmeraldas, defensa que obedece a su papel de benefactor y los códigos de horror en sus crímenes. Alba hace una descripción de la imagen del forajido, destacando su carácter enigmático y hermético, la narración alude a un

---

<sup>362</sup> Alba, *Vida, confesión y muerte de Efraín González*, 38.

<sup>363</sup> Alba, *Vida, confesión y muerte de Efraín González*, 56.



hombre respetable que puede equipararse al buen Robín Hood de Hobsbawm, profundo en su “causa” e imposible de someter, el vigilante de las minas de esmeraldas:

*“...De su personalidad emanaba una fuerza tremenda. No precisamente por la arrogancia física indudable, sino por un algo que al hablar, al moverse, e inclusive al estarse quieto, creaba a su alrededor una especie de campo magnético. La ciega obediencia de sus seguidores, la veneración de sus coterráneos, la admiración de muchas gentes y el amor ciego de mil mujeres carecería de explicación si no fuéramos a buscarla en ese profundo abismo en donde se mezclan, luchan, gimen y se encadenan, las fuerzas todas del alma humana...”*<sup>364</sup>

A esta imagen se refuerza el carácter de lo religioso en el bandolero, destacable en todas sus narrativas, por la cercanía a la Iglesia católica y los oficios sacerdotales. En la novela se ficcionaliza el encuentro de un sacerdote con el personaje, señalando dicho contacto con la fe, que lo identifica como un personaje ligado a la cultura popular de la religiosidad y su sistema de creencias. Hablar de la leyenda de Gonzáles es remitirse a la distinción sacerdotal del cura “Juanito”, remoquete con el que era reconocido ante las autoridades eclesiásticas. El símbolo del ángel protector del espíritu de los conservadores es el lenguaje del entramado religioso en la política, sistema inductor del pensamiento conservador y los valores de tradición y resistencia a la secularización colombiana del siglo XIX. Teatro que se adapta a la medida del bandolero: un operario de la justicia anclado a la tradición y la defensa de la Iglesia:

-“no se preocupe, Efraín. Yo voy a ir diciendo los mandamientos de la ley de Dios y tú me vas contestando si los has violado”. Y dijo el padre:

-“el primero, amar a dios sobre todas las cosas”.

-“Ese mandamiento no lo he violado”, dijo Efraín. “Siempre he puesto a Dios a su Santa Religión y a sus ministros por encima de todo”.

-“entonces vamos al segundo”. No jurar su santo nombre en vano”.

-“Tampoco lo he violado”, respondió Efraín. “Mi palabra como todo el mundo lo sabe, vale más que una esmeralda de Muzo, y nunca he nombrado a Dios en falso”.

- Me acuso, padre, de haber violado ese sacramento. Cuando puedo voy a misa, y si un domingo deje de oírla, fue porque a la puerta de la

---

<sup>364</sup> Alba, Vida, confesión y muerte de Efraín González, 77.

*Basílica estaban mis enemigos, con sus mujeres y sus hijos, y tuve que matarlos a todos. Naturalmente, no pude entrar a oír el Santo Sacrificio de la Misa”.*

- *Y has honrado a tus padres.*
- *“Sí”, contestó Efraín. “Los he honrado, y no creo que muchas personas puedan decir lo mismo que yo. Cuando estaba prestando el servicio militar en el Tolima, a donde había llevado mi papá para que viviera en un parcelita, con tres fanegadas y una casita que había tomado en arriendo, me lo mataron.*
- *Y no robar.*
- *“nunca he robado, su reverencia. Cuando asaltamos un bus o un camión, nada de lo que se recoge es para mí. Todo lo reparto.”<sup>365</sup>*

El componente se refuerza con el sistema de creencias en símbolos. En la obra, Efraín no solo cumple los mandamientos de Dios en la tierra, también adora las imágenes de las divinidades que lo protegen y sirven a su tarea de pacificador en el “paraíso”. Por eso la adoración a la Virgen de Chiquinquirá puede interpretarse como un código de comunicación con los creyentes, un factor que lo humaniza ante los grupos sociales, pues la virgen es la patrona de los paisanos de Boyacá y Santander, culto que se extiende a lo largo del país, como hacedora de milagros y representante de las clases trabajadoras en los hogares campesinos:

*Efraín al salir de la habitación, lo primero que hizo fue arrodillarse ante una imagen de la virgen de Chiquinquirá que está entronizada en la sala, y cumplir la penitencia que se le había impuesto.”<sup>366</sup>*

Los factores de la justicia y la religión promueven en el receptor de las narrativas, la idealización de un creyente apegado a su fe y consiente de su participación política, adherido, a los códigos del ser campesino en sus prácticas cotidianas y el lenguaje simbólico. El Efraín González de Tito Alba, es la imagen del hombre vengador del campo en situaciones de barbarie, un cuerpo híbrido que se llena con los claroscuros de sus crímenes y la pasión del penitente en la Iglesia católica. Aunque, Alba intenta mostrar el lado

---

<sup>365</sup> Alba, *Vida, confesión y muerte de Efraín González*, 80 – 3.

<sup>366</sup> Alba, *Vida, confesión y muerte de Efraín González*, 84.

criminal de “Sietecolores”, haciendo una descripción pormenorizada de sus crímenes, el imago que más se destaca en el relato, es la del bandido legendario que espía sus culpas por la venganza y la búsqueda del honor.

Cuando la muerte de Efraín es un hecho al sur de Bogotá, es el epílogo heroico de un personaje que se levanta contra el establecimiento, ídolo de los aristócratas conservadores, de “sus” pobres en el campo y de todos aquellos que en esa tarde de junio vieron la exagerada reacción militar frente al bandido. Su asesinato es una inmolación del contubernio Iglesia y poder político, cimentada por la masificación de lo urbano, es decir, la muerte de un campesino en las calles céntricas capitalinas; eso explica la proliferación de testimonios, que no solo se alargaron con la inmigración a las ciudades desde el campo, en este caso, la ciudad guardaría los últimos instantes en la vida de González; su memoria y recuerdo.

Tito Alba construye una especie de recuerdo del asesinato del personaje, retomando la naturaleza campesina y el escudo protector del estereotipo sobrenatural. En este apartado tras la muerte de González se hace ficción con su memoria:

*“...Es Efraín que recoge sus pasos... y si un grito contenido os sorprende en la noche, si un soplo helado y sepulcral os despierta hacia la madrugada y la mueca macabra del terror se congela en nuestros labios reseca y ateridos, tenedlo por seguro: es que su alma es más errátil, que recorre muchos ignotos y distantes en busca de la paz y de la luz perpetua solloza y se estremece a vuestro lado...”<sup>367</sup>*

La obra finaliza con el tejido legendario del “Sietecolores”, el azotador campesino que junto a los símbolos religiosos y campesinos, se transformó en un héroe de leyenda en la narrativa de Alba:

*La leyenda se va extendiendo. Nadie podrá con Efraín González. En los momentos de mayor apuro, cuando ya aparece irremediable su prendimiento, se esfuma literalmente entre las manos de sus sitiadores, se pierde entre las sombras de las arboledas cuyo color simula, o ante los ojos admiradores de quienes presencian el suceso, se transforma lenta, pausadamente, como una novela de Kafka.<sup>368</sup>*

---

<sup>367</sup> Alba, *Vida, confesión y muerte de Efraín González*, 95.

<sup>368</sup> Alba, *Vida, confesión y muerte de Efraín González*, 127.

El personaje que intenta presentar, Tito Alba en la novela, no se diferencia del perfil de la prensa escrita en diarios y archivos judiciales, es un escrutinio moral de la sociedad colombiana, donde la figura de González está mediada por sus vínculos con la Iglesia y la evidencia de un hombre regional como actor campesino, incuestionable por las descripciones del modo de vida rural en las minas de esmeraldas que refiere el autor. No obstante, a que la escritura de Alba no pueda clasificarse en la literatura de la violencia como canon central de las memorias y discursos del fenómeno social, el texto sigue varias pautas del género: la barbarie, la gesta partidista, el conteo de muertos y las secuelas irresueltas de la violencia.<sup>369</sup> En este punto, la leyenda de Efraín se estructura, en los sistemas estéticos que lo definen en mártir de un contexto plagado de desigualdades, víctima del discurso de odio partidista y redentor de una causa transversal a la justicia particular con la tesis divina del buen cristiano.

La personificación de “Sietecolores” en la obra es la de vehiculizar una narrativa del sujeto campesino, aparato que refuerza la tesis del buen bandido, pero que controvierte la estructura social en la que el personaje ha saltado a su lugar de campeón, pues la exposición de sus crímenes choca con el resarcimiento personal del objeto víctima en la contienda. Por eso, remitirse al papel del héroe legendario en la novela de análisis, es un campo complejo, debido a la confesión política de Efraín, propia del bandolerismo colombiano en la segunda mitad del siglo XX, en el que la visión de conservadores y liberales con sus testimonios y diarios, situaron en el imaginario de quienes eran los héroes y las batallas épicas “dignas” del recuerdo. A su modo, los paisanos configuraron un imago de González, indudablemente penetrado por la disputa partidista y su elección de acontecimientos, el texto de Alba ejemplifica el argumento, una imagen de

---

<sup>369</sup> Cristo Figueroa, “Gramática – violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX” *Revista Tabula Rasa*, 94 – 110 Bogotá. (2004): 97.

“héroe” discutible por los trazos de verosimilitud y los recortes de prensa con que el autor construyó su grafía.

### **III.IV.II Las narrativas de Pedro Claver Téllez sobre “sietecolores”: verosimilitud y periodismo literario**

Después de realizar un análisis pormenorizado de las obras de Pedro Claver Téllez dedicadas al bandolerismo, en la tesis de licenciatura “Narrativas de la historia del bandolerismo en la segunda mitad del siglo XX en Colombia: “Sangre negra” en la obra de Pedro Claver Téllez”, nos encontramos con numerosas fuentes de interpretación y lectura del fenómeno con sus personajes.<sup>370</sup> Distinguiéndose el notable interés del escritor por narrar los sucesos centrales en la vida de Efraín González, personaje que destaca como el bandolero más recordado en Colombia y a quien ha dedicado más de dos libros y una cantidad generosa de reportes y crónicas periodísticas. La especial atención del autor con el forajido, nace de las experiencias personales que lo llevó no solo a cruzarse en situaciones tumultuosas con el bandido, sino también hacer víctima de la violencia desde la orilla diferente a González, la liberal.

Antes de introducirnos al análisis de la obra de Pedro Claver, es central hacer mención de la estructura en la que sean escrito la mayoría de narrativas del bandolerismo: “la literatura de la violencia”. Consagrando una especificidad en su trama y personificación dando cabida a una memoria discursiva anclada a la idea del partido y la barbarie como síntoma de la sociedad “politizada”, en donde el concepto de violencia es inherente a las relaciones sociales y la identidad campesina.

En Colombia con la existencia de expresiones narrativas del bandolerismo dentro de la literatura de la violencia como el teatro, la novela, la balada, la crónica y el cine, las obras de esta modalidad, han sido funcionales para crear en los receptores las dosis de realismo que han dado a conocer los

---

<sup>370</sup> Juan Camilo Riobó, Narrativas de la historia del bandolerismo en la segunda mitad del siglo XX en Colombia: “Sangre negra en la obra de Pedro Claver Téllez (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Licenciatura en Ciencias Sociales, 2013), 150.

horrores del periodo de la violencia. Sus autores han optado por relatar la crudeza del fenómeno a detalle, en una escritura caracterizada por los relatos de masacres, violaciones, asesinatos y un sinfín de atrocidades cometidas por bandoleros y la represión militar. Tal como lo señala Gabriel García Márquez al respecto de esta literatura, es “un inventario de muertos y de métodos de asesinato”.<sup>371</sup>

En relación con este tipo de narrativas el teórico literario Cristo Figueroa,<sup>372</sup> en su análisis de la novela de la violencia en Colombia expresa los rasgos y las condiciones que han dado pie a esta narrativa y que forman a grandes rasgos su canon:

*La narrativa de la violencia en Colombia ha reelaborado hechos, ficcionalizándolos o reinventándolos, para crear espacios donde la realidad permite ser comprendida para efectos testimoniales o como canon de secuelas irresueltas de la violencia, la cual puede percibirse a través de imágenes significantes, cadenas simbólicas o alegorizaciones de todo tipo; tales sistemas estéticos de representación incluyen lo subjetivo y lo objetivo, lo personal y lo colectivo, lo sociológico y lo psicológico, lo invisible y lo visibles, lo documental y lo ficcional.*<sup>373</sup>

La narrativa sobre la violencia, tiene por tema: la ley, la represión, la ilegalidad, los abusos de poder y el lenguaje regional, dejando en evidencia un canon que refleja, interpreta y rememora los episodios de sangre. Sus autores en el escenario literario han tenido como preocupación fundamental representar con exactitud los horrores de la violencia; algunos se dedicaron a defender una tesis partidista; otros a denunciar los abusos de altas esferas del gobierno; por último, optaron por documentar y testimoniar la historia de sus protagonistas, los bandoleros.<sup>374</sup> Este género distinguido por obras como “Las balas de la ley” (1953) de Alfonso Hilarión Sánchez, “El día señalado” (1964) de Manuel Mejía Vallejo, “Lo que el cielo no perdona” (1951) de Ernesto León Herrera y “El Cristo de espaldas” (1952) de Eduardo Caballero

---

<sup>371</sup> Gabriel García Márquez, *García Márquez habla de García Márquez en 33 relatos*, 1979, 55.

<sup>372</sup> Figueroa, *Gramática – violencia*, 94 – 110.

<sup>373</sup> Figueroa, *Gramática – violencia*, 97.

<sup>374</sup> Figueroa, *Gramática – violencia*, 108

Calderón, se clasifican por la continuación de las tesis partidistas y la defensa política de algunos actores como militares y políticos.

Estas obras tienen una implicación sobresaliente en el recuerdo del terror de la época, obras construidas por la influencia partidista de sus creadores y sus efectos en la construcción de la memoria de violencia en su primera (1946 a 1953) y segunda fase (1954 a 1965).<sup>375</sup> Por ejemplo, el texto del sargento conservador, Alfonso Hilarión Sánchez, “Las balas de la ley” (1953), reúne las características de la novela que reseñamos, incluye el relato de la barbarie liberal y la defensa policiaca de los conservadores que intentan mantener el orden y los valores morales en un pueblo de Boyacá.<sup>376</sup> Este texto nos ayuda a entender cómo se han construido y permeado los imaginarios sociales en la segunda mitad del siglo XX, atados al juicio moral de los actores, dominados por la visión política y cubiertos por la guerra de medios o los frentes noticiosos de ambos partidos.

A pesar que este canon no tiene de fondo la temática de los bandoleros, a excepción de la obra “Cándores no entierra todos los días” (1971) de Gustavo Álvarez, *su valor radica en que son literaturas de la violencia*, es decir, que han sido construidas como artefactos narrativos sobre los episodios del conflicto partidista en su dimensión regional y campesina. *Diferente a la literatura en la violencia*, cuyos trabajos han utilizado hasta la actualidad, los episodios partidistas como piezas narrativas para desarrollar sus tramas sin tener de fondo los “hechos” del pasado. Tratando de enfocar “la literatura de la violencia” como análoga a las historias del bandidaje, ya que estas en su mayoría han cubierto los actores del fenómeno, introduciendo los temas de la violencia como propios en su trama. Salvo la novela de Tomas González, Abraham entre bandidos (2010), ejemplo de una literatura que utiliza la violencia para edificar su trama, en este caso los

---

<sup>375</sup> Nicolás Rodríguez, *Los vehículos de la memoria. Discursos morales durante la primera fase de la violencia (1946-1953)*, (Bogotá: Universidad de los Andes, Colección Prometeo, Facultad de Ciencias Sociales CESO, 2008), 98 – 107.

<sup>376</sup> Rodríguez, *Los vehículos de la memoria*, 69.

bandoleros, las narrativas del bandidaje no se puede explicar sin el canon de la violencia – literatura–, inherente a su escritura y temática.

Dentro de los escritores que llaman la atención por hacer alusión al bandolerismo en su dimensión de literatura de la violencia, se destaca la intensidad con que el escritor y periodista Pedro Claver Téllez, ha dedicado su obra a documentar y relatar la vida de los principales jefes bandoleros. Este santandereano narra sus historia a partir del contacto personal con la violencia bandolera, ya que vivió desde niño los rigores de la lucha entre liberales y conservadores, en su natal Jesús María (Santander), lugar donde nacería igualmente, Efraín González. La condición social del escritor al vivir en carne propia la violencia se ha materializado en una estrategia narrativa y de composición ficcional que operan bajo la crónica histórica. Por sus libros han desfilado los perfiles de bandidos como José William Aranguren, “Desquite”; Efraín González, “Sietecolores”; Jacinto Cruz Usma, “Sangre Negra”; Teófilo Rojas, “Chispas”, entre otros.

La obra del escritor comprende más de cinco títulos, en los que se destacan: “Crónicas de la vida bandolera” (1987), “La guerra verde: treinta años de conflicto entre esmeralderos (1993), “Efraín González: la dramática vida de un asesino” (1993), “El lado oscuro de las reinas: sus amores, pasiones, sus intimidades (1994), “La hora de los traidores” (1995) “Biografía del disparate: personajes típicos de Bogotá” (1998), “Verde: la historia secreta de la guerra entre los esmeralderos” (2011), “El bandido jubilado” (2012) y un sin número de crónicas publicadas en diarios y revistas de circulación nacional. Estas narraciones están relacionadas a partir de su contacto con la violencia, ninguna de sus historias contiene líneas alternas a la experiencia del escritor, su método narrativo se centra en mezclar el periodismo con la creación literaria, en lo que Claver denomina “filo” a la técnica de escritura de su texto. Al respecto el escritor afirma:

*“Nací cerca de la zona esmeraldera de la Provincia de Occidente, en Boyacá. Y desde niño escuché de mi padre y de mi abuelo toda clase de historias y leyendas sobre esmeraldas y bandoleros. La guerra me interesaba no sólo como ser humano sino como periodista la literatura aporta lenguaje y técnicas. Y el periodismo*



*suministra temas y personajes a la literatura. Yo me he movido en el filo de ambos*”.<sup>377</sup>

El “filo” obedece a lo que se conoce como periodismo literario, género del periodismo en que el relato prioriza un desarrollo cronológico ligado al acontecimiento y sus protagonistas, primando el tratamiento descriptivo de los sucesos. Este género del periodismo informa la realidad al lector, su forma de hacerlo es colectiva y en función del tiempo. Su forma más común es el reportaje literario entendido: “como una narración informativa en la que la anécdota, la noticia, la crónica, la entrevista o la biografía están interrelacionadas con los factores estructurados, lo que permite explicar y conferir significación a situaciones y acontecimientos.”<sup>378</sup> Algunos textos representativos del periodismo literario son: “A Sangre Fría” (2006) del escritor norteamericano Truman Capote y “Ébano” (2007) del periodista polaco Ryszard Kapuscinski.

En la mayoría de los títulos, el autor prima el tratamiento del periodismo literario, en sus libros: “Crónicas de la Vida Bandolera” (1987) y “La guerra verde: treinta años de conflicto entre esmeralderos” (1993), es incuestionable el uso de este método narrativo. Ambos relatos se nutren de un trabajo periodístico que incluye la investigación de fuentes documentales y la implementación de entrevistas a personas que vivieron la violencia bandolera y esmeraldera del país. Distantes de estas obras de periodismo, se encuentran las novelas: “La hora de los traidores” (1995) y el “El bandido jubilado” (2012). Si bien mantienen un meticuloso estudio de fuentes, Claver ha optado en estas dos novelas por incursionar con mayor notoriedad en la narrativa literaria, distanciándose de la crónica periodística.

La experiencia de Claver Téllez, es significativa para estudiar la narrativa histórica del bandidaje, porque a partir de un código literario de la violencia, se desprende un lenguaje de significados acerca de los personajes y se

---

<sup>377</sup> El Espectador, Bogotá, 3 de Mayo de 2011.

<sup>378</sup> Pérez Morales, *De la historia oral al periodismo literario. Una vía de aproximación a la enseñanza del oficio* (Barcelona: Ediciones Pomares, 2004), 64

rescata la memoria colectiva de los forajidos en la escritura del pasado. En esta sentido, se propone analizar tres piezas narrativas del escritor, para estudiar la formación de Efraín González como personaje del fenómeno, igualmente, la consolidación de su imagen simbólica y el lugar del héroe o antihéroe en el texto y el contexto de las obras. Las fuentes que se analizan son las crónicas noveladas “El mito de “Sietecolores”. Seis relatos en torno al bandolero Efraín González” (2011), “Crónicas de la vida Bandolera (1987), en su apartados: El mito de “Sietecolores”, la batalla de las avispas, el hermano Juanito y la última tarde. Por último, se estudia la novela, “Efraín González. La dramática vida de un asesino asesinado” (1993).

Las crónicas fueron seleccionadas porque recogen la experiencia histórica del autor a través de los indicios de su vida personal, destacando la visión política del proscrito en sus vínculos con gamonales y distinguidos políticos conservadores. En la crónica “El mito de “Sietecolores”. Seis relatos en torno al bandolero Efraín González” (2011), su relato contempla las vivencias del escritor como víctima de la violencia en contra de los militantes liberales, que motivaron el desplazamiento de su familia por diferentes pueblos de Santander cuando era apenas un niño. Esta es una narración clave en su aspecto cultural, correspondiente a la experiencia del narrador sobre el tema bandolero, resaltando la intencionalidad de representar el fenómeno a través de sus efectos simbólicos y “épicas”. Por su parte, el documento “El mito de “Sietecolores”, “La Batalla de las Avispas”, “El hermano Juanito y la última tarde”, obedece a un intento periodístico por contar los principios de “criminalidad” en Gonzáles, valiéndose de un evidente esfuerzo documental y el vasto conocimiento del personaje.

La crónica “El mito de Sietecolores”, el último texto de Claver sobre González, inicia con el encuentro fortuito del escritor con el proscrito, coincidencia que explica el interés del escritor por documentar la vida de Efraín. En la escena, Claver Téllez, intenta reclamar a un sargento de la policía el trato ruin a su hermana mientras intentaba cortejarla, reclamó que haría valedero en una fonda de juegos, en el que el agente de la policía se

encontraba junto a un hombre de apariencia tranquila y serena. Pedro se acerca a la mesa para resarcir el orgullo familiar herido, pero es devuelto por uno de sus acompañantes, quien le señala acalorado que evite la refriega, pues ante su mirada se encuentra el temido bandolero.

- *Siéntate, mientras me acabo de tomar la gaseosa.*
- *No, no. Salgamos ya.*
- *¿Qué pasa? ¿Por qué tanto afán?*
- *Ahora hablamos. Salgamos ya.*
- *No me hice rogar. Cuando salimos de la tienda le pregunte de nuevo a Rafael.*
- *¿Qué pasa? ¿Por qué tanto afán?*
- *Mire, Pedro ese que está jugando billar con el sargento es Efraín González.*<sup>379</sup>

Este episodio es detonante para Claver, quien se siente atraído por la personalidad de González, atrapado por la oralidad con que los pobladores de Santander contaban las aventuras del bandido. Inquieto comienza una ardua tarea de recopilar información y testimonios, a su vez, compilando noticias en los principales diarios en que la figura de Efraín era distinguida. Su “admiración”, radicaba en los lazos de sangre que los unían, ya que eran primos lejanos, esto lo motivaba a intentar explicar las razones de su “lucha” y las confrontaciones partidistas al interior de la familia “Téllez”.

Después del encuentro en el “billar”, Pedro Claver cuenta la historia del acoso a su familia liberal, perseguidos por encolerizados políticos conservadores que terminaría haciéndolos desplazarse por varios municipios. Mientras paradójicamente, González era identificado como protector de la causa azul y respetado por los campesinos de la misma filiación partidista. Este panorama difuso, no sería la causa para que Claver, construyera una obra de denuncia a los crímenes de Efraín, al contrario, supondría la búsqueda de las huellas del forajido en tres perspectivas: personal, política y social. En esta crónica es evidente, la tentativa por

---

<sup>379</sup> Pedro Claver Téllez, *El mito de Sietecolores, seis relatos en torno al bandolero Efraín González* (Bogotá: Collage Editores SAS, 2011), 43.

indagar los móviles criminales de González, basándose en las marcas políticas y sus ficciones:

- *Yo soy para el gobierno un tipo mucho más peligroso que Tirofijo ¿sabe por qué? Porque él, al fin y al cabo, es un hombre de izquierda. Esta al otro lado. Su lucha es idealista. Pretende que seamos gobernados por un régimen similar al de Cuba, al de Rusia. ¿pero yo? ¿ha pensado usted, doctor, que clase de tipo soy yo?*

- *No entiendo-dijo azarado Mincho Brugos- ¿por qué es mucho más peligroso que Tirofijo?*

- *Porque yo soy la mala conciencia del partido conservador. Yo les he servido a todos y todos me han traicionado. Yo he cometido bellaquerías en su nombre. Yo he contribuido a la causa del partido conservador matando liberales y gente de izquierda. Yo serví a los laoreanistas, a los ospinistas, en todos los grupos que se ha dividido el conservatismo.*<sup>380</sup>

En este dialogo de ficción, Claver propicia un debate entre el forajido y el representante de la Anapo, Mincho Burgos, en el que González deja claro su posición frente a la sociedad, cuestionando las directrices de su partido conservador. Es un dialogo esclarecedor en las obras de Pedro Claver, demostrando la difícil categorización del personaje con el bandido social, definiendo los márgenes de un actor criminal con su medio, en el que el jefe guerrillero, “Tirofijo”,<sup>381</sup> tiene más oportunidades de concertar su “lucha” con el gobierno, pero “Sietecolores, debe su suerte a sus antiguos agregados. La cita es importante en la interpretación de la imagen del sin ley, poniendo en cuestión, el ocaso del bandolerismo por sus propios agenciados políticos, quienes decidieron romper los hilos de ilegalidad tras pactar la gestión del Estado entre sus “enemigos”.

---

<sup>380</sup> Claver, *El mito de Sietecolores*, 49.

<sup>381</sup> Fundador de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia FARC – EP (Ejército del Pueblo).

Esta cuestión del bandolero acorralado por sus azares políticos, es dilucidada en la primera crónica del escritor acerca del proscrito, “Crónicas de la vida bandolera”. En este documento, Claver Téllez, equipara la imagen de Efraín con la de un “ángel exterminador”,<sup>382</sup> una divinidad que debe cobrar la vida de los enemigos políticos de sus dioses y encargados de hacer política regional. La imagen de ángel exterminador está apoyada en dos episodios en la vida del proscrito, momentos que son tematizados como una épica moderna del héroe que se transforma en la leyenda de una identidad regional. Esta épica se conduce alrededor de la “Batalla de las Avispas” y “El cura dominico” Todos relatos organizado por Pedro Claver, con un significado narrativo constructor del cuerpo legendario del forajido al interior de la obra, con profundas implicaciones en los estudios históricos del bandidaje y González.<sup>383</sup>

Mientras era atacado por un enjambre de avispas, Efraín perdía a toda su familia, relata Claver Téllez. Este acontecimiento destacado en la prensa el 19 de abril de 1961,<sup>384</sup> tendría como consecuencia la muerte del padre de González, don Martin, la de su novia y su pequeño hijo en la vereda “El Hatillo”. Por primer vez, la fuerza pública en el caso del bandolero conservador, atacaba lo que se suponía era el reducto del “antisocial”, gracias a la información judicial y con boleta militar en mano, los oficiales arremetieron contra una pequeña hacienda en la vereda. Las consecuencias del ataque serían funestas para militares, no solo fue incapaces de abatir el bandido, también asesinaron inocentes en medio de la confusión. Pero el más conmocionado por la confrontación, sería González, que pese a salir con vida entre las balas de sus lugartenientes y la policía, perdería a toda su familia.

La batalla es el primer lugar épico de Efraín, útil para interpretar la concepción del héroe legendario, quien ante una acción contraria se vale de

---

<sup>382</sup> Claver, *Crónicas de la vida bandolera*, 103.

<sup>383</sup> Steiner, “*Un bandolero para el recuerdo*”, 2006  
Vargas, *Colonización*, 1992.

<sup>384</sup> El Espectador, Bogotá, 19 de abril de 1960.

su valor y habilidades para superar los obstáculos, pero pierde la vida de lo máspreciado o cercano. El dispositivo es funcional a la leyenda, el bandido que lo pierde todo por la represión, ausente de justicia se lanza a cobrar venganza sin ninguna otra alternativa. En este caso, el forajido jura venganza en el parapeto de los valores conservadores, integrando los símbolos de partido como la Iglesia y su vocación pacificadora en los años XX:

*La batalla que traería consigo la desgracia y la muerte de su familia y que sería el punto de partida de una inacabable leyenda de sangre como si hubiera nacido para ser un ángel exterminador...Entonces juro que la muerte de su padre, de su mujer, de su padrino y de su hijo, no se quedarían impunes y la iban a pagar muy cara.*<sup>385</sup>

Tras la “Batalla de Avispas”, los posteriores asesinatos no se hicieron esperar, los primeros en sufrir los azotes fueron políticos y militantes liberales, la venganza mediada por el odio de partido era la consecuencia inmediata por el asesinato de su familia. Los líderes conservadores de Santander y Boyacá, vieron en está venganza una oportunidad de hacerse a favores políticos, canalizando los crímenes del personaje a las necesidades de poder y control de poderío en la zona. En este sentido, la fidelidad de Efraín con el partido estuvo conectada con la banda de Jair Giraldo, bandido organizador de alzados en armas para la causa conservadora, quien perpetuó los crímenes más afamados en ambas regiones, ordenando a Efraín la pacificación de sangre:

*Pero le juro padrino que nunca he robado a nadie y solo he matado a un hombre. A Celedonio Martinez Acevedo, un periodista liberal de Armenia, cosas del azar y por fidelidad con Jair Giraldo. Pero no se imagina usted lo que pesa en la conciencia la muerte de un hombre.*<sup>386</sup>

Después de haber consumado numerosos crímenes y cambiar el panorama político circunstancialmente con el Frente Nacional, Pedro Claver se vale de la ficción, para darle otro rumbo al bandolero épico de las avispas. Recurre al símbolo conservador de la Iglesia, para escudriñar la relación de

---

<sup>385</sup> Claver, *Crónicas de la vida bandolera*, 118.

<sup>386</sup> Claver, *Crónicas de la vida bandolera*, 112.

antaño con el proscrito y reconocidos jerarcas de la orden dominica, naciendo la épica del hermano o padre “Juanito”, alias Efraín González Téllez:

*Traumatizado de todos estos acontecimientos, González decidió abandonar la vida que llevaba y hacerse monje. No un monje común y corriente, sino un monje a la fuerza, pues no reunían las condiciones necesarias para abrazar las órdenes religiosas. Parece insólito pero en el fondo era un sacerdote frustrado.*<sup>387</sup>

La posibilidad de tener una nueva vida como sacerdote, era insoportable por su papel de ángel exterminador, con todo en su contra el bandolero termina volviendo a su faceta de asesino, esta vez abandonado por el seno de su partido y respaldado por los creyentes católicos. Bajo esta imagen de ángel en camino del perdón, solo queda fortalecer la fe con las estampas de la religión, algo que va hacer fundamental en la inventiva de “Sietecolores”. Claver Téllez lo consigna en su crónica, recalcando las voluntades de un hombre que nunca falta a la Iglesia y los oficios divinos:

*Con el tiempo González llevo el fetichismo y la idolatría su afición por las cosas sagradas. Poseyó un variado surtido de libros, escapularios, estampas y medallas de los santos de su devoción hasta el momento de su muerte... Pocas veces faltó a un oficio religioso en domingo o fiesta de guardar y cuando, por cualquier motivo, no pudo asistir a una Iglesia para cumplir con los ritos propios de la festividad, se sometió a indeseables torturas o cumplió agotadoras penitencias en los confines de la montaña. Amigos y enemigos aseguran que era víctima de un extraño sortilegio. Muchas veces, antes de matar, exigió una oración a sus víctimas y en ocasiones les hizo besar la sarta de escapularios que llevaba atada en el cañón del fusil. No es raro, pues, que en esta encrucijada haya elegido la vida del convento.*<sup>388</sup>

La épica del hermano Juanito se cierran en la crónica, cuando González es asesinado para expiar sus pecados, situando a “Sietecolores” en la inventiva y el recuerdo popular. Advirtiéndolo que el tema religioso es interno a la imagen del bandolero, es su materialización en un espíritu de la época de venganza, que tiene forma de ángel y utiliza las balas para hacer justicia:

*Y como era campo abierto, el mito de “Sietecolores” volvió a tomar fuerza. La imagen de un sacerdote montado en una mula zaina que, tras una carcajada*

---

<sup>387</sup> Claver, *Crónicas de la vida bandolera*, 122.

<sup>388</sup> Claver, *Crónicas de la vida bandolera*, 122-4.

*salvaje, se pierde súbitamente en la noche, quedó grabada para siempre en la memoria de las gentes.*<sup>389</sup>

Al reverso de las crónicas que han ficcionalizado el personaje de estudio en su dimensión épica, haciendo énfasis en las experiencias personales del autor, con su interpretación y visiones de la época de la violencia. La novela “Efraín González Téllez. La dramática vida de un asesino asesinado”, es opuesta a la estructura del lenguaje periodístico, en esta fuente es identificable el manejo de información documental y testimonial exhaustiva de González Téllez con la característica novelada. El texto es generoso en la descripción de sucesos de la vida sociopolítica nacional donde la Iglesia, los políticos, la fuerza pública, los esmeralderos, los gamonales, los banqueros, entre otros actores de contexto son los protagonistas. Claver hace un incesante perfil biográfico del proscrito, apuntando a reconstruir las memorias populares con la veracidad de la investigación histórica.

El texto narra interesantes pasajes de la vida de González en los vínculos con jefes políticos, marcando profundamente la conexión con los jefes esmeralderos, que pagaron sus servicios para proteger las minas al occidente de Boyacá. Situación que aporta a la trama de Claver su principio, pues la novela sustenta su argumento en la recepción del bandido en el ambiente minero, como juez que organiza la tabla de valores de los gauderios de esmeralda. En la narración, se describen los personajes que controlan la explotación del material natural, así como los medios empleados para proteger las riquezas de particulares y evitar el choque en las familias mineras. Es una alusión a la crisis estatal de la política minera entre finales del siglo XIX y finales del siglo XX, cuando varios frentes de gauderios se enfrascaron en una guerra sin tregua por el control de puntos mineros en Cusúes y Muzo, enfrentándose a muerte por el control de las minas. Mientras el gobierno nacional, intentaba poner paliativos a la extracción por medio de una ley y una Institución de minas, que fueron repelidas con violencia por las familias encargadas de administrar las minas. Puesto que

---

<sup>389</sup> Claver, *Crónicas de la vida bandolera*, 129.



las esmeraldas eran vendidas en los mercados negros y transportados para su venta en pleno centro de Bogotá, donde vendedores y joyeros las ponían a la venta, la guerra por las esmeraldas arribaría a la capital, muertos y venganzas se gestaron por diferentes barrios de Bogotá. Una especie de vendettas que terminaron en ajustes de cuentas y asesinatos por cuestiones familiares.

Bajo esta guerra económica, González arriba a la zona e intenta pacificar las disputas familiares y controlar la minería “ilegal” de gUAQUEROS y escarbadores o “ladrones” de esmeraldas, quienes desde otras regiones buscaban el sueño verde. La vigilancia del proscrito se extendía hasta Bogotá, pues como era sabida la escuadra del bandido poseía una amplia red de contactos urbanos. Claver utiliza la ficción a modo de crónica para relatar la relación de Efraín con los círculos esmeralderos, interpretación que muestra una faceta del quehacer del bandido y la región Boyacá:

*“...Se convirtió de la noche en la mañana, contradiciendo su infortunada posición anterior, en el principal inspirador de una sana política minera nacionalista, en la democratización de las esmeraldas. Se trataba, según él, de una riqueza natural que pertenece por derecho propio, al pueblo; que debía ser explotada por el pueblo y para bien del pueblo. Y echo a correr esa cantinela por todos los rincones. Noticias que, como era de suponerse, fue muy bien recibida por todos y por medio de la cual empezó a cimentar su prestigio y poder. Y lo que era más importante aún: echo a correr la bola de que en esa sana empresa nacionalista tenía un enemigo en común: El Estado, representado allí por el Banco de la Republica, entidad gubernamental que administraba las minas de Muzo, Coscuez y Peñas Blancas, alegando que estas pertenecían también a la denominada Reserva Nacional de Esmeraldas des 1896...”*<sup>390</sup>

Otro aspecto en la obra es que la novela presenta un hecho sobresaliente en las narrativas del personaje, se trata de la movida en falso del secuestro del hijo y nieto del gamonal, Martín Vargas en 1965 a manos de González. Dicho movimiento traería consigo la pérdida de credibilidad en la zona minera y produciría un escándalo de dimensiones políticas, debido a que el forajido se valió de congresistas anapistas como mediadores para tranzar la

---

<sup>390</sup> Pedro Claver Téllez, *Efraín González, la dramática vida de un asesino asesinado* (Bogotá: Editorial Planeta, 1993), 49.

liberación de los secuestrados. El polémico suceso desvirtuaría las acciones del bandolero en su posición frente a los gamonales y los partidarios políticos, cuyo resultado falta serio el desaire de los antiguos benefactores y la muerte del bandolero. Pedro Claver, menciona el incidente con la fatídica estrategia de secuestrar a la descendencia del influyente terrateniente, operación estrepitosa que terminaría convirtiéndose en el último movimiento del bandolero:

*Juanito tenía razón. Lo había perdido todo. Ya los campesinos no le prestaban la colaboración que Nicolás pudo presenciar en los primeros días de cautiverio. En esos momentos Juanito era rey. Le ayudaban a cargar las armas, lo acogían en sus casas y andaba por todas partes sin temores. Y lo que era más grave aún. Sus propios compinches que tanta admiración sentían por él, se desplomaron poco a poco, descreían de sus habilidades militares y tácticas y de los poderes sobrenaturales que antes aceptaban sin discusión.*<sup>391</sup>

Los vínculos con esmeralderos y el secuestro de los herederos del terrateniente Martín Vargas, sentenciaron la trayectoria de González. Pero sin lugar a dudas el operativo que terminaría con su abatimiento, desencadenaría la leyenda de “Sietecolores”, ayudado por el exceso de fuerza militar y el dramatismo en el intento de fuga del proscrito. La batalla final o crepúsculo sangriento es la conclusión del héroe legendario en las narrativas de Efraín, ocaso de una estrepitosa situación que ensancharía la brecha de las memorias populares del personaje. En la novela Pedro Claver, relata a modo de ficción los pormenores de los detectives que le siguieron la huella a González por la capital colombiana, descripción que contempla los pormenores cotidianos de los detectives y las pistas que los llevaron al paradero del forajido. En un envolvente e intenso relato, el escritor hace ficción con las pistas de los diarios y los testimonios, representándolos en un lenguaje de corte policiaco:

*“...González, con la metralla humeante en las manos, se asomó a la puerta de su guarida, una pieza oscura, sin ventanas. Miro a la izquierda, a la derecha, a lo largo del corredor. Aguzó el oído y comprendió que la casa estaba sola. Al salir, tropezó con el cuerpo de Quirama Zuleta. Se arrodillo comprobó que este estaba muerto y lo*

---

<sup>391</sup> Claver, Efraín González, 477.

*despojo de la ametralladora, la pistola y la munición que llevaba consigo. Corrió hacia el solar. Al llegar al final del corredor, se asomó cauteloso y echo una mirada en derredor. Vio soldados apostados en los tejados y las ventanas de las casas vecinas. Disparó e hirió un soldado. Después a otro...*<sup>392</sup>

A esta narración del combate se suma, la configuración del perfil temerario de Efraín, imagen reconstruida por Claver a lo largo de la escritura de la contienda final en el barrio San José. Donde el escritor, privilegia el papel de coraje del proscrito en su lucha contra las fuerzas militares, puntualizando en las acciones, la imagen de un héroe de acción que con honor y hombría batalla ferozmente con soldados y poderosas armas: cañonazos, granadas, balas de grueso calibre y municiones de gas lacrimógeno. Este héroe mantiene sus valores tradicionales apegado a la fe religiosa y los elementos kinéticos de los campesinos: ruana, zapatos carmelitos, pantalón de lino y zapatillas de andar en la ciudad. Perfil que se combina con la represión de los militares y el carácter de enfrentamiento en el seno de un barrio obrero, factores que ayudan a la emergencia de la leyenda local y sus dotes de heroísmo:

*Hubo un largo silencio. De adentro no salió respuesta alguna. De pronto no se oyó un rumor y todos miraron hacia la terraza de la casa...González enruanado, desafiante, blandió la ametralladora y grito*

*- ¡Vengan por mí si son machos!*

*Todas las armas militares apuntaron hacia allí. González se lanzó al piso, eludiendo el tiroteo.*

*- Entréguese González- repitió el capitán Bonilla- le damos tres minutos. De lo contrario iremos por usted a la fuerza.*

*Se escuchó una carcajada burlona.*

*-De aquí me sacaran pero muerto, partida de hijueputas. Conmigo la pelea es peleando.*

*No dijo nada más. Ágilmente, González se escurrió en el interior de la vivienda y empezó a disparar. El ruido de la balacera era ensordecedor. Por lo menos dos mil disparos se cruzaron en los siguientes veinte minutos.*<sup>393</sup>

---

<sup>392</sup> Claver, Efraín González, 601.

<sup>393</sup> Claver, Efraín González, 604.

Finalmente, en un apartado que el escritor denomina “Esquirlas del desastre” en alusión a la muerte del forajido, se figuran unas anécdotas que fortalecen la estampa heroica y regional de Efraín. Texto que contribuye a pensar en la consolidación del héroe después de su muerte, como un aporte a la consecución de la leyenda de “Sietecolores”. Estas anécdotas dispersas apuntan a la reflexión del asesinato del bandido, entendida como el fin del fenómeno, pero la continuación de la crisis política e institucional para el autor:

*Estas son algunas consecuencias de la espantosa batalla que duro 4 horas (240 minutos)*

- *Se hicieron más de 50 mil disparos, o sea un promedio de 200 disparos por minuto.*
- *Se utilizaron armas de toda clase, incluido un cañón de 40 milímetros y bombas flig, elaboradas con gases letales.*
- *Murieron siete militares, más de 20 recibieron heridas graves y un solo civil: Efraín González.*
- *Los curas dominicos y diocesanos, de por lo menos 20 municipios de Santander y Boyacá, oficiaron honras fúnebres y misas por el descanso de su alma, a las que asistieron unas 20.000 personas.*
- *La casa trinchera fue enmallada, y declarada territorio infame del país.*
- *La nación fue condenada, años después, por los hechos. pero sus culpables no. ¡pobre nación!*
- *Menudearon censuras y protestas contra el gobierno y las fuerzas militares. Pero ninguna tan original, irónica y agresiva como las que suscribieron los esmeralderos clandestinos de Muzo, Coscuez y Peñas Blancas. Estos, en un insólito acto de rebeldía colocaron, en un lugar visible de la casa-trinchera, una placa que decía:*

*“Aquí peleó durante cuatro horas, un cobarde criminal contra 1.200 valerosos soldados colombianos”.*

*Alguien escribió debajo, a lápiz:*

*...y casi se les va.<sup>394</sup>*

Esta novela es la materia prima de los estudios académicos y creativos del bandido, su punto más interesante es la manera en que construye la última épica del héroe legendario: su muerte en el sur de Bogotá: “las memorias del

---

<sup>394</sup> Claver, *Efraín González*, 613 – 616.

crepúsculo sangriento”. Esta última épica es la que termina completando la leyenda del personaje, junto a la “Batalla de las Avispas” y “El hermano Juanito”, con el relato de las tres fuentes épicas nace “Sietecolores” con las memorias urbanas y sus vínculos campesinos. El espectacular asesinato del personaje concreta el camino narrativo del bandido, creando la imagen del héroe legendario que es asumido como bandido social.

La obra narrativa de Pedro Claver Téllez, asociada al bandolerismo y dedicada a Efraín González, es una literatura compuesta por la construcción de tres grandes relatos, que definimos con el modelo épico del héroe y sus grandes aventuras. En esta dirección, la “Batalla de las Avispas”, “El hermano Juanito” y el “Crepúsculo sangriento”, son la imagen fundamental asociada al personaje, todo se explica por los tres acontecimientos que se entrecruzan con su verosimilitud y escatologías como la muerte, el amor y la resistencia. La imagen de González en la dimensión del autor, aborda al asesino incomprensido, no trata de posicionar un bandido social en su medio de venganza, desnuda el círculo de poder que lo rodea y denuncia los partidarios de su causa.

Al tratarse de una víctima de la violencia, Claver, hace un testimonio propio del sentido del conflicto, conoce los pormenores y se adentra al establecimiento de las causas subjetivas del bandidaje político. El ropaje de Efraín es la causa conservadora, obstaculizada por las transformaciones en las prácticas de Estado, cuyo sentido cobra valor en los años previos a su asesinato, cuando la suma de su criminalidad empieza a generar las baterías de su recuerdo para los paisanos e inicia la inyección de leyenda. “Sietecolores”, aquel que se escapa en siete colores ante la persecución militar, significa para el escritor, las múltiples maneras de percibir al bandido como bueno y malo, bueno para sus “pobres” protegidos y malo para sus detractores y antiguos servidores. Múltiples caras de la violencia y sus ecos en la cultura política y social de las comunidades en que la trayectoria de González se consolidó.

Este ciclo del “Sietecolores” empujado por los valores religiosos y sobrenaturales, es la estampa regional de su significado, oportuno para la mimesis de los perfiles campesinos y la explicación de los códigos que configuran la comunidad: kinemas, diálogos, recuerdos y memorias. En este documento se representa la totalidad del imaginario social sobre el bandido, como su sentido sobrenatural, las causas justicieras de su lucha social, su ropaje de sacerdote, el misticismo y la magia que envuelve sus crímenes y el heroico combate de su muerte. Elementos que Pedro Claver, ha reinterpretado para desarrollar la narrativa de mayor contenido e información documental acerca de Efraín González.

#### **IV Capítulo. Estudio y consideraciones finales acerca del mito de Lampião y la leyenda de Sietecolores en la mitología bandolera**

##### **IV.I. La mitología bandolera como trascendencia del bandido social en la cultura popular**

Pensar una historia cultural del bandidismo en América Latina, requiere comprender las mixturas y honduras históricas en el que han aparecido los personajes, definidos por su trayectoria como campeones sociales o temibles criminales. Más allá de posicionar una reflexión del protagonismo del bandido en su tiempo, con lo indeleble de analizar los objetos en diferentes fuentes, que han llevado a acalorados debates por el bandido social y su lugar de benefactor o aliado de los grupos hegemónicos, es necesario acercarnos a otras visiones de estos actores históricos, entendiendo su continuación en la cultura latinoamericana que los ha mantenido vigentes hasta el presente, dotándolos de poderes políticos, místicos, taumaturgos y militares. Desconocer estos procesos, como la santificación de bandoleros en los sistemas de devoción popular, es no reconocer que el fenómeno ha edificado una cantidad sobresaliente de grafías y símbolos que las comunidades han reflejado, en complejos sistemas de producción cultural. Esto señala que se debe abonar terreno para el análisis de los efectos sociales de los forajidos en la actualidad, recalcando que el debate debe avanzar a la definición del bandido social, intentando problematizar sus variantes culturales y sociales en los espacios rurales de América Latina.

Los estudios del bandolerismo para superar la linealidad en que se centran algunas investigaciones, tienen que ahondar en los estudios culturales para analizar muchos fenómenos sociales en el que los forajidos son protagonistas de expresiones culturales. En este sentido, el análisis de las narrativas que continúan vigentes es un acercamiento a interpretar el fenómeno con otras herramientas y marcos metodológicos, suministrando un valor oportuno a los sistemas culturales que aparecen y se actualizan

alrededor de los bandidos con todos sus factores universales en la naturaleza campesina.

Con el análisis de las fuentes narrativas alrededor de Virgulino Ferreira y Efraín González, en el siguiente apartado se realiza un estudio de la mitología bandolera de ambos personajes a modo de conclusión. En este apartado final se procura sumergirnos al análisis de las imágenes legendarias construidas por el imaginario social y las narrativas de Lampião y Sietecolores, para el análisis se retoma la postura de lectura mítica y simbólica de los cuerpos culturales que han construido la inventiva de los personajes en su horizonte significativo en la sociedad del sertão y Boyacá. La interpretación intenta enunciar las diferencias y similitudes de los protagonistas en sus móviles narrativos y los impactos en las comunidades de emergencia de sus mitologías.

Aunque en la investigación analizamos las narrativas de dos bandoleros, que no comparte temporalidad, ni son similares en el contexto histórico, si encontramos diferentes puentes de conexión entre los dos actores, que no solo los distinguen en su papel cultural, sino que complejizan sus significados en las comunidades donde las mitologías bandoleras han emergido con significación.

Definiendo la mitología bandolera como unidades o sistemas de transporte de los proscriptos en imágenes legendarias, a través de narrativas que tienen una significación al interior de las comunidades en el que los proscriptos han animado su trayectoria. Encontramos en el caso analizado, una diferencia fundamental que separa el objeto en el que los bandoleros han sido canalizados en la representación cultural. En primer lugar, la manufactura de un héroe mítico en el caso de Lampião definido por su tejido cultural y en una segunda dirección, la leyenda heroica de Sietecolores popularizada por el discurso político de las contiendas partidistas de liberales y conservadores. Esto indica que ambos personajes transitan por caminos distintos del recuerdo y la memoria popular, diferencia ligada al contexto histórico y permeada por los imaginarios sociales de los paisanos.



La atemporalidad de los dos personajes en su medio histórico es la primera diferencia en la materia de significación de ambas mitologías bandoleras. Se trata de una divergencia de espacio tiempo, que implica una diferencia en la cartografía narrativa y sus valores culturales. Lampião el Rey del cangaço cuyo periodo de vida fue entre 1898 hasta 1938, representa en la historia de Brasil, el rompimiento con la vieja republica de coroneles y la nueva con el sistema de industrialización y nacionalismo de Getulio Vargas con la "revolución de 1930", el bandolero es la figura del movimiento cangaceiro que cifró un gobierno en los sertones nordestino o zonas secas, un gobierno criminal que tenía por base la venganza por la muerte de su padre y la presión de los hacendados y la policía volante. Con el poder del dictador Vargas, Virgulino se enfrentó a la represión militar y el rompimiento con las antiguas relaciones latifundistas de oligarquías regionales, la trashumancia de Lampião sería eliminada con la industrialización del sudeste, que debilitó su estructura de reclutamiento para la cuadrilla, asimismo, la política nacionalista lo percibía como un desestabilizador del Estado, especialmente una figura de ilegalismos en el nordeste.

En contraposición, la historia de Sietecolores está ligada al discurso político de la violencia entre los años de su nacimiento y su trayectoria criminal, 1933 y 1955. Efraín nacido en el seno de una familia conservadora y perseguida por la política liberal de su pueblo, decide vengar la muerte de su padre y entregarse a los albores del enfrentamiento político, en el camino lograría ganarse la reputación del patriota comprometido y respetado por los conservadores. Con la firma del Frente Nacional el bandido perdió su motor de lucha y comenzó a ser perseguido por sus antiguos aliados políticos, el resultado sería el asesinato del jefe bandolero y el fin de un actor encadenado a la violencia política y el triunfo del discurso de pacificación nacional.

El contexto histórico disímil, traería distancias en la mitología bandolera de ambos bandolero latinoamericanos. En el caso de Lampião sería imposible entender su imagen legendaria sin la profusión cultural del universo

nordestino, con sus marcas y retratos de la sociedad vivida, del mismo modo, la variedad de signos y símbolos que acompañan el sertanejo en la transmisión de valores comunales y experiencias de circulación social. En este sentido, la ruta del héroe mítico de Lampião está fabricada por el armazón cultural del ser sertanejo en sus referencias simbólicas religiosas, masculinas y de clase social. Mito de origen cultural que explica el lugar del sertanejo en el país y los cauces de un signo de identidad propio a las costumbres regionales.

De manera contraria, Sietecolores, es una leyenda producida por los discursos políticos de los años de la violencia, en su representación de espíritu partidista, sangre y eliminación del rival político. La leyenda de Efraín es inseparable del concepto político del contendiente partidista, es un reflejo moral de la sociedad con los lazos católicos de una lucha por la pacificación y el ordenamiento conservador. Esta fabricación encuentra su raíz en la configuración de una leyenda verosímil que explica el lugar del hombre político en términos históricos, héroe en las zonas en las que el bandolero fungió como corresponsal del valor conservador Boyacá, asumido por la fidelidad al partido azul en la comunión del buen cristiano y su cercanía a los ideales Católicos.

El mito lampionico vehiculizado en sus narrativas se ha compuesto de diferentes materiales para cubrir sus cuerpo híbrido con los dotes del bandido legendario. En su aspecto de difusión masiva el cordel, ha sido el mayor componente de su imago heroico, favorecido la cobertura total de la imagen a lo largo del nordeste en las grandes ciudades y las regiones internas. La narrativa del cordel ha desplegado una escritura de masificación de Lampião, generando un campo de expresión para que cordelistas y lectores de los textos se encuentren en la formación e inventiva del Rey del Cangaço. Llama la atención la forma en que este tipo de literatura se mantienen vigente en el contexto regional, siguiendo una referencia cultural que se identifica con los nuevos elementos de difusión de materiales narrativos como el internet y las grabaciones de audio en estudios técnicos, lo que ha

permitido una propagación de la imagen de Lampião en una perspectiva actualizada y consecuente a la masividad popular.

En cuanto al cine del Rey este ha sido una narrativa de variados flujos de recepción, desde la escuela clásica de Lima Barreto hasta la modernizante cinta de Paulo Caldas y Lirio Ferreira, existe un intenso número de cintas dedicadas a reproducir la imagen de Lampião como referente del sertão. Es en esta expresión cinematográfica que Virgulino, ha unificado su imagen a nivel cultural, la precepción del mito lampionico ha ganado un espacio por la constante animación del tema en pantalla y su oscilante masificación que ganó espacio con la caída de la dictadura militar. Es el cine el lugar que ha concretizado un bandolero legendario, una secuencia de imágenes en movimiento que son imprescindibles de la estética cangaceira y la modernización de contenidos cinematográficos en la inclusión de temáticas novedosas como lo erótico y lo sexual. Se puede afirmar la existencia de un canon del cangaço en el cine, este canon ha permitido una visión más amplia de los decorados del ser sertanejo como lazo distintivo de otras regiones de Brasil.

Con relación a Sietecolores, sus narrativas no gozan de la masividad de autores y contenidos como Lampião, sus relatos de poca recepción y masificación esta orientados por la configuración de un personaje con los ápices de verosimilitud de la prensa escrita. Sus narrativas se encuentran transmitidas por las memorias de la lucha partidista y la selección de acontecimientos que dan vida a su leyenda, una lectura que en tres momentos épicos del bandolero (Batalla de las Avispas, vigilante de las minas de esmeralda y muerte en Bogotá), ha posicionado la armadura del héroe en su escudo moral y de connotación política. Así, la escasa narrativa ficcional sobre el personaje, indica que es un actor en una disputa política, situación que ha imposibilitado su proyección como mito cultural o conector de un espacio regional específico como Lampião.

Las narrativas de Sietecolores están construidas por los discursos políticos de los años de la violencia, en un argumento del contrincante

político que se enfrenta a las virtudes del partidismo y su vocación de mártir conservador. Esto ha hecho ineludible la materia conservadora de González, que es llevado a los relatos por sus particularidades más notables dentro del partido, la Iglesia Católica, los caciques políticos y la defensa de la tierra para los terratenientes. A excepción del occidente de Boyacá en minas como Muzo y Coscuez, donde el bandido fue protector y juez de los mineros, en estos lugares se puede visibilizar una figura atada al cuño campesino y la defensa a ultranza de los sistemas de justicia particulares de los dueños de minas.

En la cinematografía Sietecolores es relatado con verosimilitud, sigue primando la realidad frente a la ficción, salvo algunos pasajes de la cinta estudiada se puede ver al bandido social, el resto del guion mantiene la descripción de los periódicos capitalinos: El Tiempo, El Espectador, El Nuevo Siglo, entre otros. En la literatura la documentación es más basta con las dosis de realismo, la épica de los tres episodios es una constante y todos los textos hacen una referencia a Boyacá como el receptor de la imagen legendaria de Sietecolores. La narrativa literaria replica la conducta violenta del personaje en la razón política, del buen partidario conservador, manteniendo la ambivalencia del personaje entre la criminalidad y el héroe, argumento su final heroico con el dramatismo de los sucesos que acabaron con su vida en el sur de Bogotá.

Con relación a las fuentes que posicionaron la imagen del Rey del cangaço, lo primero que se puede identificar es la idea de posicionar su lugar en el movimiento a través del aspecto histórico ligado a las sequias, en el cordel "*Lampião. O Guerreiro do Sertão*", de Zé Antonio, el contenido está ligado en situar al personaje como actor histórico en el sertão, destacando su "lucha" y los intentos por resaltar al bandido social a lo Robín Hood. En el cordel es también perceptible la utilización de los signos propios de la cotidianidad sertaneja, en las xilografías de "*Travessias de Lampião*" de Joao Pedro do Juazeiro, estampas regionales de la vida en el sertão con todos sus elementos naturales, vida en el campo, labores rutinarias la lucha por

mantenerse en un ambiente hostil. Además, los cordeles, “A chegada de Lampiao no Purgatório”, de Luiz Gonzaga de Lima, “A volta de Lampião ao inferno”, de Manoel D’Almeida Filho, destacan un contenido prominente en la imagen legendaria del bandido, su personificación mística con el encuentro del padre Cícero, patrón de Jurazeiro do norte, otorgando una simbiosis con la religiosidad y el ambiente popular, una destacado mensaje simbólico para el sertão.

En cuanto, a la cinematografía las fuentes ayudaron a constituir un proceso de proyección de la imagen legendaria, el primero con “O Cangaceiros”, una mirada clásica que motivo la emergencia del cangaceiro en las expresiones audiovisuales del país. Con la estética social de Glauber Rocha, Lampião, es un esfuerzo por reflexionar sobre las problemáticas sociales, un valor de la cultura sertaneja del punhal con sus raíces en los conflictos milenaristas como el de Conselheiro en Canudos. Rocha se vale del cangaço para la realización de un cine crítico de la pauperización y las problemáticas del campo. En “O baile perfumado”, un cangaço modernizado es el reflejo de todo el ciclo cangaceiro en el cine, una producción interesante que resalta la importancia del fotógrafo Benjamin Abrahao en la documentación de Virgulino. Las imágenes de “O Cangaceiro” realizadas desde un helicóptero con la música rock de Chico Science & Nação Zumbi resaltan la fantasía del héroe concretizado en la modernidad, sus brillos, espectacularidad y adaptaciones ante un sistema cultura repleto de símbolos de antaño y la actualización de nuevas estampas regionales en la danza del xaxado y la musicalidad del forro.

Al contrario de las fuentes narrativas del héroe Lampião, Sietecolores es un héroe legendario conformado por proyecciones de simbología regional a nivel político, en el que ha predominado la figuración de marcas discursivas de la violencia como su estampa patriótica y religiosa. En las obras de Pedro Claver Téllez, las crónicas “El mito de “Sietecolores”. Seis relatos en torno al bandolero Efraín González” (2011), “Crónicas de la vida Bandolera (1987), en su apartados: El mito de “Sietecolores”, la batalla de las avispas, el

hermano Juanito y la última tarde. La novela “Efraín González. La dramática vida de un asesino asesinado” (1993). Son fuentes en las que Claver sigue la línea del bandido humano con sus luchas políticas, intrínsecas al carácter del campesino boyacense inteligente, fuerte, acompañado por la Iglesia y los valores del “buen” conservador. En similar orientación, la novela de Tito Alba (1973), “Vida, confesión y muerte de Efraín González, un retrato de amor, violencia y desesperanza”, relata en una visión moral la Colombia de la violencia, sesgada por la sangre de personajes como González, atrapados en un ideal político, acorralado por los cambios de contexto y los nuevos interés de los representantes políticos. Igualmente, el guion “Efraín” de Jairo Aníbal Niño, reproduce la estampa de un abanderado político que representa la fe divina y el campeón de los militantes conservadores de base, texto que recurre al estereotipo de lo sobrenatural como único argumento ficcional de personificación. Todas las narrativas tienen un puente en común la solidificación de una épica de hechos, como en la leyenda, que en la verosimilitud y la realidad encuentra su espacio en las características del boyacense como partidario político, patriota y hacedor de los buenos oficios religiosos.

#### **IV.II. La leyenda política de Sietecolores en Boyacá**

La imagen legendaria de Efraín González, está sujeta al ideario político del partido conservador, inseparable de sus reglas partidistas como la fidelidad a la Iglesia y la vocación tradicional y paternalista. En esta secuencia se conjuga varios imaginarios boyacenses, por ejemplo, el patriotismo de los habitantes de la zona, legado heredado de las gestas que llevaron a la independencia colombiana, muchas de estas batallas fueron realizadas en la región con un importante número de boyacenses al lado de las huestes de Bolívar. El patriotismo se apegó al imago del héroe en Efraín, en su carácter

de valor, honor y deber con el país, un hijo de Boyacá con la fuerza del guerrero y el pundonor de servir a la patria en la resistencia y el heroísmo.<sup>395</sup>

Otro símbolo del héroe en González, es la destacada relación con la Iglesia y la comunidad de los dominicos, vínculo que enfatiza la unidad de fervor con los feligreses boyacenses. Esta es una expresión de la tradición cultural de Boyacá, sus sentimientos religiosos se manifiestan en la fe, la devoción, la superstición y el fanatismo,<sup>396</sup> fragmentos compartidos por la personificación narrativa del héroe bandolero. En especial, el símbolo de la Virgen de Chiquinquirá como patrona de los boyacenses, es uno de los canales de González en su actividad criminal, la benefactora es el máximo símbolo en la vida del forajido, quien cumplía sus más acaloradas misiones en compañía de las esfinges de la virgen, un crucifijo y el traje de cura. Un signo que en las misas y encuentros religiosos tiene su cauce de representación, con la congregación de centenares de personas, que como el caso del bandolero fueron asiduos a las misas y la vocación sacerdotal, acontecimientos evidenciados en las narrativas estudiadas.

La imagen legendaria se contempla en la simbiosis con las creencias y supersticiones tradicionales de la región boyacense. En el que factores como lo sobrenatural son adaptables al imago de González, la región es conocida por la tradición histórica de supersticiones de la zona, la creencia en brujas, diablos y duendes, asimismo, las actividades de curanderos, brujos y parteras convierten a Boyacá en una de las regiones colombianas con una intensa presencia de lo divino con la demostración del sincretismo religioso. Por ejemplo, la creencia en brujas, en el que las fases de la luna han servido para explicar fenómenos naturales.<sup>397</sup> Este desmotivo de superstición ha ocupado el estereotipo sobrenatural del forajido, sus escapes milagrosos, sus pactos con el “diablo”, su transformación en gatos, árboles y piedras para evadir las autoridades, lo han convertido en una imagen palpable de las

---

<sup>395</sup> Javier Ocampo López, *El imaginario en Boyacá* (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2001), 50.

<sup>396</sup> Ocampo, *El imaginario en Boyacá*, 48.

<sup>397</sup> Ocampo, *El imaginario en Boyacá*, 144-6.

creencias populares de los boyacenses. Imagen que en las narrativas se repite constantemente con las escapatorias y alusiones a lo imposible de capturar al jefe bandolero, sin recurrir por los menos a rezos y la intermediación de entes divinas. Este es un personaje que reúne el sincretismo y lo teatraliza con los códigos políticos de la tradición y la estrechez con la orden de los dominicos.

Una fase del imaginario social sobre la imagen legendaria del proscrito conservador, es la facilidad de circulación de los testimonios orales por toda la región, relatos que han sido tradicionales desde las mitologías que han explicado el origen natural de Boyacá y sus riquezas naturales. Es una tradición que mezcla los orígenes indígenas en el que los dioses chibchas eran adorados para pedir sus favores, bajo estos rituales el sol, la luna y el fueron fueron erigiéndose en mitologías escatológicas de los orígenes del “pueblo” boyacense. Estos mitos cosmológicos continúan recordándose a través de cultos y sistemas de ritualización que recuerdan el pasado aborigen del pueblo chibcha y su importancia en el paso indígena colombiano.<sup>398</sup> Con la facilidad de circulación oral de los mitos, una leyenda como la de González fue integrada con facilidad en las creencias populares, un código comunitario del pasado político de mucho conservadores y el temor de los partidarios de los perseguidos liberales, esta transmisión de la leyenda obedece al impulso de una cultura rica en tradiciones orales y practicas ligadas con la evocación y el recuerdo de sus héroes y personajes mitológicos.

La muerte de González en Bogotá, es el móvil que une la saga épica del personaje, lo conecta con el mundo urbano y el espacio de campesino boyacense víctima de la violencia. En el imaginario en Boyacá, la muerte es ligada a las costumbres funerarias de la religión, siguiendo los patrones religiosos del dogma católico y en cuyas costumbres se encuentran

---

<sup>398</sup> Ocampo, *El imaginario en Boyacá*, 142.



tradiciones hispánicas y chibchas.<sup>399</sup> En este sentido, la muerte de Efraín, es un suceso de notable importancia en imagen heroica, su cuerpo fue desaparecido, sin dar el lugar al sepulcro típico de lo fúnebre en Boyacá, esto señala, la ausencia del patrón religioso lo que ha mutado en la constitución del personaje martirizado, víctima que puede ser ofrenda por el recuerdo de su “proyecto” político y los atributos culturales del héroe mártir sacrificado al partido conservador.<sup>400</sup> La muerte en González es la épica más profusa en sus narrativas, todas aluden al heroísmo del forajido, centrando su relato en la ferocidad del combatiente que apegado a sus armas y sus dones religiosos y de patriota, es imposible derrotar, su asesinato es el inicio de una leyenda que tiene en la vivienda del barrio San José Obrero, las huellas de una gesta épica que eliminó un bandolero, pero garantizó su trascendencia dentro de Boyacá y a lo largo del país desde Bogotá.

Martirizado y sin la existencia de un cuerpo a que adorar o celebrar el rito fúnebre, los seguidores de González, se vieron en la necesidad de crear un duelo con los temas de la resistencia heroica en el sur de Bogotá, su cuerpo muerto es impensado sin la batalla del proscrito contra una desproporcionada fuerza militar que no supo contener las habilidades militares del personaje con la pericia necesaria, el resultado sería una épica de heroísmo, transversal a la eclosión de relatos y testimonios que complejizaron la leyenda de un campesino en armas contra las fuerzas del orden, un hombre religioso y patriótico que murió por la causa conservadora y fue traicionado por la mismos hacedores de su idea de sangre.

En definitiva, las estampas regionales han construido al Sietecolores, un personaje vuelto legendario por los lazos de identidad con la región boyacense, en rasgos culturales como la muerte, el patriotismo, la política y la religiosidad. La imagen legendaria de González en estos códigos culturales, señalan que sus narrativas han tomado estos materiales para posicionar un bandido con los rasgos criminales de la verosimilitud, pero con

---

<sup>399</sup> Ocampo, *El imaginario en Boyacá*, 148.

<sup>400</sup> Rene Girard, *El Chivo Expiatorio* (Barcelona, Editorial Anagrama, 1986), 127 – 135.

varias formas de representación que lo convierten en una figura ligada al imaginario de Boyacá. Esta composición de la mitología bandolera está enmarcada en la épica de su trashumancia y el heroísmo de su muerte, pese a hacer un bandido conservador, su inventiva es la del ciclo de leyenda integradora de la comunidad boyacense, en símbolos como la ritualidad de las figuras religiosas, el patriotismo de las ideas conservadoras y la muerte como un ritual inacabado donde al no existir el cuerpo de González para el duelo, puede producirse cantidad de testimonios orales y ficciones narrativas.

Esta comunicación cultural de la imagen legendaria, se define por sus trazos de verosimilitud acerca de los acontecimientos como una leyenda compartida de los lugares transitados por Sietecolores. Las demostraciones de la leyenda de Juan Chávez, estudiado por Gabriel Medrano, indican al concepto mitológico con la leyenda, en el momento que la veracidad de la historia no hacen parte en su mayoría con la fabricación de explicaciones o complejos procesos de significación, en cambio, son atribuidas a historias locales de acción, que pueden sustentarse en archivos y marcas físicas dentro de la comunidad, el caso de Juan Chávez, es central, una leyenda que puede explicarse en las cuevas con tesoros y el romance de las viejas beatas que galanteaban con el proscrito. En esta dirección, el Sietecolores está contemplado por la veracidad de sus historias, las huellas palpables de sus acciones, la memoria de las víctimas de sus asaltos y algunos paisanos que conocieron y sirvieron a la trayectoria de González. Confección legendaria fortalecida por los habitantes del barrio bogotano, en el que el forajido dejó su sangre partidaria, imagen que entrecruza los linderos de los periódicos, las narrativas y los testimonios, envueltos y retroalimentados entre sí.

La leyenda de Sietecolores significa la continuación del discurso de sangre partidista, la violencia de un medio político que no se separa de la estampa campesina. Esta leyenda heroica explica la épica de la insubordinación política en Colombia, paradójicamente ligada, a la conservación de los viejos discursos de proselitismo conservador, en su ideario de respeto al orden

eclesiástico y gubernamental. Es una leyenda emotiva que socializa la regionalidad del boyacense, su fuerza y patriotismo, pese a que no se puede aseverar que se trata de un bandido social en su trayectoria, pues este bandolero como personaje de la violencia fue manipulado por las directrices del partido conservador entre gamonales y dirigentes, sus narrativas lo han cubierto con un halo de heroísmo en un sentido de “inmolado político”, un referente de la época de violencia y sus sombras políticas, un héroe con la piel de los afectos conservadores y un tenaz asesino para los liberales. Las narrativas en su producción, se han encargado de dar continuidad y lugar a la leyenda, aunque escasas y sin grandes elementos ficcionales, por el panorama de confrontación político en Colombia, son narrativas que han involucrado las facetas de heroización y su trascendencia en el imaginario social de la cultura boyacense.

#### **IV.III. El mito cultural de Lampião en los sertones**

Al contrario de Sietecolores, la imagen legendaria de Lampião no se traduce en una respuesta política en una visión general, es un código cultural que hace referencia al mundo del sertanejo en su cotidianidad y relaciones humanas. Virgulino es un mito de concertación popular utilizado para las referencias de sentido sociales y su manifestación en imágenes populares, en el estudio de algunos de sus narrativas se puede evidenciar la implementación de varios contenidos heroicos para posicionar la mitología bandolera del proscrito. De esto materiales míticos se destacan los alusivos al imaginario popular del sertanejo: la religiosidad, el romance y la imagen legendaria, todos hacen hincapié en la artesanía de la realidad mitológica y son orientados narrativamente por la interpretación de ficciones y metáforas de la realidad.

Uno de los primeros valores del mito lampionico en su cercanía con el padre Cícero, la imagen divina más sobresaliente en todo el sertão. Este vínculo proporcionaría a Lampião un camino de reconocimiento en la comunidad sertaneja, a su carrera delictiva se sumaba la integridad del santo

popular nordestino, dotando de significaciones religiosas al personaje bandolero. El binomio "divino" calaría profundamente en la institución de la fe de los pobladores nordestinos, que asumen el papel del forajido con la aceptación del padre Cícero, la vocación e integridad del criminal con la careta de benefactor y protector religioso. Este dispositivo mitológico refuerza la marca religiosa de los sertanejos, equiparando su visión de fe con los sincretismos propios de la trashumancia bandolera en la caatinga, códigos de identidad en textos culturales como esfinges, oraciones y escapularios, que acercan el mundo del sertão con los creyentes y devotos del padre Cícero.

Otro factor del mito de Lampião es su relación amorosa con María Bonita, episodio de su vida que ha favorecido la propagación del mito en su etapa cultural y de tendencia romántica. La razón es que el código mitológico se ha afianzado con el retrato de amor en la caatinga. En esta dirección, Bonita es la dupla amorosa que acompaña la vida bandolera de Virgulino, es una metáfora de sentido que simboliza el amor como destino final de los enamorados, principio filial de la comunidad sertaneja que es caracterizada por sus atribuciones al romance y la pasión. Con el asesinato de los dos enamorados en Angico, el relato tomó fuerza, el sacrificio de los amantes entregados a la caatinga, se instituyó como el reflejo social del amor ante las adversidades. La saga del héroe mitológico no se puede desconectar suprimiendo la imagen de Bonita, Pues Virgulino como su esposa, hacen parte del imago del cangaceiro romántico y expuesto ante la escatología del amor eterno, que ha servido para la realización mitológica.

Una de las efectivas propagaciones del mito lampionico ha sido sin dudas el manejo de la imagen del proscrito, que desde las fotos de Benjamín Abrahao, han alentado una inventiva de retratar al personaje con su eterno amor María Bonita. En cordeles, quadrinhos (historietas), romances, suvenires, muñecos de acción, estampas, fotografías, camisetas entre otras, han inundado las señales de la estética cangaceira de Virgulino, sus lentes de Carey, su mentón fino, sus pómulos gruesos, su chapéu, son todos

elementos kinéticos que le dan potencialidad a la imagen del héroe mítico. Las características de estas imágenes han facilitado el tránsito de las narrativas, es un ícono de impacto en el imaginario sertanejo, que reconoce al personaje en su estética, dándole las atribuciones que los sertanejos utilizan en su diario vivir, estas imágenes se convierten en nombre de restaurantes, hoteles, eslóganes políticos y un sinnúmero de expresiones ligadas con la imagen de Lampião. Estos retratos son los rasgos prominentes del mito, una asunción de perfiles que le permiten estar inserto en el medio social, con las causas y utilidades culturales en las que se requiera su figura.

Importante en la mitificación es el papel de la muerte en Virgulino, inició de la saga heroica del personaje. La muerte de Lampião no significó la conversión en mártir del personaje, su asesinato no asume una dimensión trágica del héroe que cubierto con el disfraz del bandido social, representa la lucha política por las reivindicaciones sociales y la lucha de ideologías como el comunismo y el socialismo, salvo la utilización de la imagen de Lampião utilizada por el Partido de los Trabajadores (PT) de Luiz Inácio Lula da Silva en 1970 y 1980, cuando Lampião se transformó en un referente de su lucha política para acercarse a los habitantes de los sertones, donde se disputaban contiendas en contra de la dictadura política y la censura militar.

Salvo esta excepción Virgulino no es un mártir, sus narrativas muestran las ambivalencias del héroe, no es el chivo expiatorio que nos señala Pierre Girard, aquel que trae los mensajes de resistencia y fue sacrificado por el benéfico de la población.<sup>401</sup> Lampião se le reconoce en el sertão como un bandido vengador, su papel está en la cultura y las pautas de recepción con los discursos de identidad del nordeste, en su ápice de recuerdo, conmemoración y memoria. Su imagen está vinculada a la red cultural de los nordestinos, no es un mito moderno de naturaleza política y ligado a grandes estructuras y organizativas partidarias o ideológicas.

---

<sup>401</sup> Girard, *El Chivo Expiatorio*, 129 – 136.

A respecto de este carácter cultural de Lampião, cabe citar la batalla memorial que nos señala el investigador, Antonio Fernando de Araujo Sá,<sup>402</sup> en el que la imagen del bandido ha sido controvertida en diferentes instancias de la memoria como los lugares y zonas de emergencia del personaje. Araujo menciona que esta batalla por definir el lado heroico de Virgulino, no se ha podido saldar, por las diferencias regionales e históricas dentro del nordeste, en el que ha sido imposible concertar una posición heroica del bandido en la sociedad, los grupos hegemónicos y víctimas del personaje han abogado por criminalizar la trayectoria legendaria del mito, mientras que los sectores populares en narrativas como el cine, el cordel, la literatura infanto juvenil, han intentado posicionar la estampa del bandido social. Esta lucha memorial, intensa y continúa, ha tenido como resultado la tensión social del personaje en su medio, saldada con la emergencia narrativa y la cultura en la que se vehiculizan los relatos del proscrito.

Finalmente, se puede afirmar que el mito lampionico sigue la categoría del evento cultural, no es un mensaje de explicación natural o la escatología del origen, su centro duro es la explicación cultural del ser sertanejo en las confrontaciones históricas y la geografía hostil. Este tipo de mito es retroalimentado por los espacios de ficción, relatos que divinizan y humanizan al personaje, llevándolo a recorrer todo los caminos que los paisanos desean ver en el protagonismo de su héroe. El imago legendario no está supeditado al discurso político como en el caso de Sietecolores, el de Lampião es un conector cultural de las clases populares con la sociedad, quienes continuamente otorgaran un caparazón mágico para continuar con las virtudes heroicas del proscrito.

#### **IV.IV. La mitología bandolera de la leyenda de Sietecolores y el mito de Lampião**

Como argumentamos en la investigación, las mitologías bandoleras hacen parte del universo narrativo en que se han desenvuelto los personajes del

---

<sup>402</sup> Araújo, *Cangaço nas batalhas da memória*, 3 – 20.

bandolerismo. Son códigos universales, cuya producción está ligada a los contextos históricos y culturales de las zonas en que los personajes han construido su trayectoria. En estos aspectos, los mitos y leyendas son la manera en que los cuerpos de los sin ley se transforman en actores de sentido comunitario, que a pesar de poseer una imagen de bandidos criminales, en el presente se produce una sensibilidad de su trashumancia, dotando de valores sociales a su lucha del pasado, antes este panorama emergen los bandoleros santos, políticos, milagrosos y culturales, sujetos al material de ficción del mito y la verosimilitud de la leyenda.

En el caso de los personajes de estudio, analizamos cómo ha sido el proceso de la construcción de la imagen legendaria de *Lampião* y *Sietecolores*, quienes a pesar de no compartir un espacio histórico similar, han sufrido una transformación de actores mitológicos en leyendas y mitos. Favorecidos por el aspecto regional que hacen del nordeste y Boyacá, zonas reconocidas por su carácter supersticioso y mágico, en el que los personajes encajaron a la perfección con los testimonios orales y las expresiones narrativas propias de ambas regiones.

Con este medio popularizante, *Lampião* asumió una imagen legendaria de mito cultural, en el que los sertanejos han revalorizado su protagonismo en la sociedad brasileira, mitología heroica ligada a la vida en el sertão con elementos de socialización como el romance, el sincretismo religioso y la fuerza. En cuanto, a *Sietecolores* es una leyenda heroica acuñada por su valor políticos y permeado por los discursos de la violencia en Colombia, representando los valores del boyacense como el patriotismo, la religiosidad y las visiones de la muerte. En las narrativas de ambos personajes, se puede conjeturar los códigos heroicos de los personajes que en la presentación de los asaltos y las balas, han vehiculizado el artefacto mitológico de ambos bandoleros, destacando las atribuciones ficcionales en *Lampião* y la verosimilitud en *Sietecolores*.

Este mito y leyenda, tiene una diferencia que cambia el significado de los forajidos en el intercambio cultural. La masificación de *Lampião* es la mezcla

de lo clásico y lo moderno en las narrativas del bandidaje, su imagen abunda en la zona de emergencia y los testimonios orales se pasean por todo Brasil. Este mito cultural ha impregnado un sentimiento de regionalidad nordestina que tiene su cauce en el caudal de expresiones populares, esta masificación ha llevado la mitología a encontrarse con otros dispositivos de recepción como el turismo. Frente a esta popularización de Lampião, Sietecolores es una figura ligada a la clandestinidad del discurso, los testimonios orales son dispersos y enfrentados en torno a la posición de héroe y antihéroe. Diferente a las narraciones de Efraín que analizamos y registramos no aparece ninguna otra fuente, que nos permita asegurar más significancias culturales, su perfil heroico está apegado a las disputas políticas en Colombia, su imagen está atada a las grafías y narrativas de las disputas ideológicas. Como la utilización de la imagen de González para traer militantes a las filas del grupo guerrillero, M – 19, en Santander y Boyacá.<sup>403</sup>

Los significantes de estos espacios mitológicos han sido para la cultura sertaneja la apropiación del bandido como un referente comunitario de la vida cotidiana en los sertones, que sirve a los visitantes para recrear las formas culturales que representan el ser sertanejo en sus lazos comunitarios. Con relación a Sietecolores, este es un discurso de la violencia cubierto por la cultura política y el complejo rompimiento de los valores tradicionales partidistas, su imagen legendaria ha contribuido a reflejar la cultura boyacense con el realismo y poder de los simbolismos políticos en la Iglesia, la comunidad y los paisanos.

Varios elementos quedan por analizar en nuestro trabajo, reflexiones que sirven para posteriores investigaciones en este marco de mitologías bandoleras, como una historia cultural del fenómeno, en la problematización del bandidaje social. En la trayectoria criminal de los dos personajes, se destaca la cercanía con figuras religiosas en el caso de Lampião el Padre Cícero y en Sietecolores, la comunidad de los dominicos, esta relación es

---

<sup>403</sup> Steiner, *Un bandolero para el recuerdo*, 247.



importante ya que ninguno de los personajes es asociado con la santidad popular, característica importante en los sistemas de devoción bandolera en países como Argentina y México. Al parecer la relación con los representantes de Dios, brinda atribuciones de reconocimiento social, pero erradica la oportunidad de la conversión en divinidades santificadas.

Otro elemento a discusión es la emergencia de una literatura infantil, ligada a Virgulino, narrativas que dan otro papel del mito al incluir símbolos en niños a través de imágenes e historias de aventuras. La importancia de estos relatos es mayor cuando muchas de estos cuentos han llegado a varios países latinoamericanos con el interesante manejo de dibujos e imágenes de este tipo de textos. Vale la pena profundizar en cómo estas mitologías en textos culturales se asocian a los pequeños actores de la historia en Brasil y otros países latinoamericanos.

Por último, con el fortalecimiento del cine colombiano en la actualidad y las políticas públicas de fortalecimiento a esta expresión, podrían esperarse que el tema de los bandidos fuera a pantalla, como en el caso de Virgulino en la cinematografía de Brasil. Es interesante analizar cuáles pueden ser los efectos de estas imágenes en movimiento, si brindaran nuevos espacios de interpretación cultural del héroe o al contrario, puede generarse un imago del antihéroe como el de "Sangrenegra en el norte del Tolima. Queda por esperar si el bandolero Sietecolores es masificado en el cine e inicia una profundización de la mitología legendaria, imagen que transformaría su papel político en mártir expiatorio o un criminal de repudio político de envergadura nacional.

Las historias del bandidismo se replican en diferentes culturas y textos, contenidos semejantes que afloran en testimonios orales y escrituras populares: escapan, tienen pactos demoniacos, apoyos divinos, guardan tesoros, amoríos, aventuras y asaltos. El bandidaje ha construido un material narrativo en las expresiones populares, relatos del pasado que han ocupado un espacio para la memoria y el recuerdo de los campeones de antaño. El fenómeno demuestra con estas grafías que sus estudios van más

allá del debate por lo criminal o su papel en la formación de élites oligárquicas, que si bien son centrales e importantes en la definición de los ilegalismo en América Latina, no abordan todo el trasfondo del fenómeno bandolero en su dimensión cultural. Se tiene que continuar avanzando por construir una historia social de la cultura del bandolerismo con sus textos culturales, para comprender su papel en las representaciones sociales que los han erigido como santos, héroes y campeones de los bajos fondos.

#### **IV.V. Consideración final**

Llama la atención como la historia del bandidaje puede tomar diferentes matices y variantes. La mitología es solo unos de los escenarios en los que los personajes vueltos legendarios han mutado en referentes culturales, trayectoria que indica que el bandidaje es social desde las fuentes en que se indague. Esta problematización del forajido es en parte un intento por abordar el fenómeno en todas sus esferas socioculturales, en el que estos actores históricos son la muestra fehaciente de como los paisanos intentan escribir su horizonte histórico, imágenes icónicas contra el sistema hegemónico que los domina y los homogeniza. En este caso documentado de cultura, podemos señalar como un bandido colombiano y brasilero se establecen en las referencia del recuerdo y la memoria, las grafías de la fantasía y la resistencia para continuar en medio de la represión totalizante, sus campeones son imágenes del pasado con un halo de significantes y símbolos que agrupa las comunidades, volviendo a los paisanos participantes y activos de la sociedad vivida. Bajo esta consideración, Lampião será el Rey del Cangaço, el mito de afirmación cultural del sertanejo y Sietecolores la leyenda de las pasiones partidistas en Boyacá, mitologías encargadas de transmitir la resistencia y el descontento popular frente a las clases dominantes.

### **Referencias bibliográficas.**

#### **Recurso geográfico. Mapas.**

- Tomado de Ciberindex, abordaje integral a mujeres maltratadas y prevención de violencia de género, Tunja, Boyacá. Departamento de Boyacá, Colombia.
- Tomado de Portal BA Información y noticias, La explosión económica del nordeste de Brasil, Santiago Pérez, Rio de Janeiro. Zona de influencia y movimiento del cangaço.

#### **Fuentes Primarias**

##### **Cordel**

- Dória, Ronaldo. *Lampião, A historia e a lenda do estrategista*. Aracajú: Literatura de Cordel.
- Filho, Manoel D’Almeida. 1986. *A volta de Lampião ao inferno*. São Paulo: Editora Luzero.
- Filho, Manoel D’Almeida. *Encontro de Lampião com Adão no Paraíso*. São Paulo: Editora Luzero.
- Gonzaga, Luiz de Lima. 1981. *A Chegada de Lampião no purgatório*. São Paulo: Editora Luzero.
- Pacheco, Jose. 1978. *O grande debate de lampião com San Pedro*. Pernambuco.
- Juazeiro, Joao Pedro. 2007. *Xilocordel. Travessias de Lampião*. Edição Juazeiro.
- Lacerda, Jose. M, *Jararaca o Cangaceiro que virou santo*. Serie cangaceiros Volumes XIV.
- Martins, Francisco. *Historia de Antônio Silvino e o negro corrupção*. Impresso em Gráficas Borges.
- Santos, Antônio. 2010. *Lampião o rei do cangaço*. São Paulo: Editora Luzero.
- Oliveira, Antônio Carlos. 2010. *Maria Bonita, A musa de Lampião*. Salvador: Literatura de cordel.
- Zé, Antônio. 1988. *Lampião. Guerreiro do sertão*. Aracaju.

##### **Filmografia**

- “*Meu Nome e Lampiao*”, dirigida por Mozael Silveira, producida por IPANEMA FILMES Y FARIAS LTDAS. Link de la cinta: <https://www.youtube.com/watch?v=EUn6KRVVP1c>, 1969.
- “*O Ultimo día de Lampião*”, dirigida por Maurice Capovilla, producida por BLIMP FILM. Link de la cinta: <https://www.youtube.com/watch?v=in-dzi6SPaQ>, 1975.
- Barreto, Lima. 1953. *O Cangaceiro*. Vera Cruz.
- Caldas, Paulo y Lício Ferreira. 1996. *O baile perfumado*. Rio Film. Dirigida por Lício Ferreira y Paulo Caldas, producida por Aramis Trindade, Germano

Coelho Filho, Lírío Ferreira, Marcelo Pinheiro y Paulo Caldas. Link de la cinta: <https://www.youtube.com/watch?v=NnmWmTI217k>.

- Coimbra, Carlos. 1964. *Lampião, Rei do Cangaco*. Dirigida por el brasilero Carlos Coimbra, producida por CINEDISTRI Brasil. Link de la cinta: <https://www.youtube.com/watch?v=4JhXypgMV6M>, 1964.
- “Lampiao e Maria Nonita”, dirigida por Paulo Afonso Grisollí y Luiz Antonio Pia, producida por Paulo Afonso Grisollí. Link de la cinta <https://www.youtube.com/watch?v=uiyl7KI3Mhw#aid=P8Xer1WkvVQ>, 1982.
- Pérez, Eduar Alfonso. 2010. *Otro modo de hacer historia: el cine de la violencia en Colombia, Imaginarios y representaciones de una Época Prohibida*. Cartagena: Universidad de Cartagena.
- Rocha, Glauber. 1964. *Deus o Diabo na Terra do sol*. Rio Film.
- Sánchez, Isabel (compiladora). 1987. *cine de la violencia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

### **Literatura**

- Alba, Tito. 1971. *Vida, confesión y muerte de Efraín González, un relato de amor violencia y esperanza*. Bogotá: Tipografía Bermúdez.
- Claver, Téllez Pedro. 1987. *Crónicas de la vida bandolera*. Bogotá: Planeta.
- \_\_\_\_\_, 1993. *Efraín González la dramática vida de un asesino asesinado*. Bogotá: Editorial Planeta.
- \_\_\_\_\_, 2011. *El mito de Sietecolores, seis relatos en torno al bandolero Efraín González*. Bogotá: Collage Editores SAS.
- Lustosa, Isabel. 2011. *De olho em Lampião: violência e esperteza*. Sao Paulo: Claro Enigma.
- Prado, Víctor. 2010. *Bandoleros, imágenes y crónicas*. Ibagué: León Gráficas.
- Savaget, Lucia. 2002. *O amor de Virgulino, Lampiao*. Sao Paulo: Difusp Cultural do Livro.
- Vilela, Fernando. 2006. *Lampião y Lancelote*. Sao Paulo: Cosac Naify.

### **Prensa**

- El Espectador, Bogotá 3 de Mayo de 2011.
- El Nuevo Siglo, Bogotá junio 12 de 1965.
- El Espectador, Bogotá Junio 12 y 13 de 1965.
- El Tiempo, Bogotá Junio 12 y 13 de 1965.
- El Nuevo Siglo, Bogotá 19 de abril de 1960.
- El Nuevo Siglo, Bogotá 16 de agosto de 1962.
- El Espectador, Bogotá 18 de agosto de 1962.
- El Espectador, Bogotá 18 de agosto de 1962.
- La Patria, Bogotá 9 de febrero de 1964.
- Semana 2 de junio de 1959.
- Jornal Correio de Aracaju, Aracaju 24 de julho de 1926.
- Jornal a Tarde Bahia, Salvador 9 de janeiro de 1929.

- Jornal a Tarde, Bahia, Salvador 4ta feria, 26 de junho de 1929.
- Tucano, 20 de dezembro de 1928.
- Jornal a tarde, sexta feria, Rio de Janeiro 20 de abril de 1934.

### **Bibliografía.**

- Abreu, Márcia. 2004. *A biblioteca e a feira: considerações sobre a literatura de folhetos nordestina*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa.
- Acevedo, Álvaro Tarazona. 2004. *El símbolo de un Robín Hood vengador en el occidente de Colombia*, universidad tecnológica de Pereira, *Estudios Humanísticos* No 3.
- Albuquerque, Durval Muniz de. 1996. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez.
- Alegre, Sergio. 1994. *El cine cambia la historia*. Barcelona: UPP.
- Andrade, Mario. 2005. *Romancero de Lampião, O Baile das quatro Artes*.
- Anónimo. 2002. *Robín Hood*. México: Editorial Época.
- Araújo, Antônio Fernando. 2011. *O Cangaço nas Batalhas da Memória*. Recife: Editora Universitária UFPE.
- Bajtín, Mijaíl. 2003. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de cultura económica.
- Balaguer, V. 2002. *La teoría de la interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricoeur*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.
- Barbero, Jesús Martín. 1987. *De los medios a las medicaciones*. Barcelona: Editorial Gustavo.
- Barros, Luitgarde O. C. 2000. *Derradeira Gesta, Lampião e Nazareno: Guerreando no Sertão*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Barthes, Roland. 1993. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Bech, Julio Amador. 2004. *Las raíces mitológicas del imaginario político*. México: Porrúa.
- Beltrão, Luiz. 1980. *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*. São Paulo: Cortez.
- Berger, P y Luckmann, T. 1991. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrurto.
- Bernardet, J. *Brasil em Tempo de Cinema*. Río de Janeiro: Editorial Paz e Terra.
- Betancourt, D. 1991. *Matones y cuadrilleros: origen y evolución de la violencia en el occidente colombiano 1946-1965*. Bogotá: Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales/Tercer Mundo Editores.
- Block, Antón. 1972. The Peasant and the Brigand: Social Banditry Reconsidered. *Comparative Studies in Society and History* N° 4. Vol. 14.
- Bosi, Alfredo. 2006. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- Bravo Ivonne Páez. 2004. *Bandoleros y delincuentes en el caribe colombiano: 1850 a 1920*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Área de

Estudios Internacionales, Programa de Maestría en Estudios Latinoamericanos Mención Políticas Culturales.

- Burke, Peter. 2005. *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.
- Burns, Bradford. 1980. *The poverty of progress. Latin America in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press.
- Campbell, Joseph. 1997. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_, 2000. *Los mitos en el tiempo*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Cardoso, Tânia Maria de Souza. 2003. *Cordel, cangaço e contestação: uma análise dos cordéis "A chegada de Lampião no inferno" (José Pacheco da Rocha) e "A chegada de Lampião no céu" (Rodolfo Coelho Cavalcante)*. Rio Grande do Norte: Coleção Mossoroense.
- Cassirer, Ernst. 1998. *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castoriadis, Cornelius. 1985. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Editorial Tusquets.
- Certeau, Michel de. 1993. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- \_\_\_\_\_, 1999. *La invención de lo cotidiano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chandler, Billy. 1978. *The Bandit King: Lampião of Brazil, Collage Station*. Texas- Londres: Texas A&M University Press.
- \_\_\_\_\_, 1980. *Lampião: o rei dos cangaceiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Chartier, Roger. 1995. Cultura popular: revisitando un concepto historiográfico. *Revista Estudios históricos* N° 16. Vol. 8.
- Chatman, Seymour. 1990. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Tauros Humanidades.
- Chumbita, Hugo. *Jinetes Rebeldes.2000*. Buenos Aires: Ediciones B.
- Civ'jan, T. V. 1979. "Semiótica del comportamiento humano en situaciones dadas (principio y fin de la ceremonia, fórmulas de cortesía), en *Semiótica de la cultura*. Lotman, Jurij M y la Escuela de Tartu. Madrid: Cátedra.
- Cortes, Santiago. 2011. De facineroso ladrón a santo milagroso: el culto a los bandidos en la literatura y la devoción popular. En *Cantares de bandidos*. Flores, Enrique y Gilard, Jacques. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cristo Figueroa. 2004. "Gramática – violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX" *Revista Tabula Rasa*, 94 – 110.
- Da Cunha, Euclides. 2003. *Los Sertones. Campaña de Canudos*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Deely, John. 1996. *Semiótica: ¿método o punto de vista? Los fundamentos de la semiótica*. México: Universidad Iberoamericana.
- Dídimo, Marcelo. 2010. *O Cangaco no Cinema Brasileiro*. Sao Paulo: Annablume.
- Doria, Carlos Alberto. 1982. *O fim do cangaço e sua sobrevivência através da arte. “O Cangaço”*. Sao Paulo: Editora brasiliense.
- Dorra, Raúl. 2002. El cuerpo que hace figura. En *La retórica como el arte de la mirada*. México: Plaza y Valdez/BUAP.
- Dumézil, Georges. 1977. Mito y epopeya. Barcelona: Seix Barral.
- Durand, Gilbert. 2006. *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, Mircea. 1989. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_, 1992. Myths and thical thought. Alexander Eliot, the universal Myths.
- Elliott, John. AÑO. *La historia comparativa*. En *Revista Relaciones*. Colegio de Michoacán.
- Erreguerena, Fabio. 2003. Bandidos Sociales. Juan Bautista Vairoleto: mito y resistencia cultural. En *Revista Confluencia*, año 1, Mendoza, Argentina.
- Facó, Rui. 1991. *Cangaceiros e fanáticos*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil.
- Fajardo, Darío. 1981. *Violencia y desarrollo. La violencia 1946-1964: su desarrollo y su impacto*. Bogotá: Fondo Editorial Suramérica.
- Fausto, Boris. 2001. *Historia Concisa do Brasil*. Sau Paulo: Editora Universidad de Sao Paulo.
- Fernández, Cecilia. 1998. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Ferreira, Vera. 1999. *De Virgulino a Lampião*. São Paulo: Ideia Visual.
- Ferro, Marc. 1985. *Cine e historia*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gilli.
- Field, Syd. 1995. *El Libro del guion*. Madrid: Editorial Plop.
- Flores, Silvina. 2002. La figura del cangaceiro como emblema de la nacionalidad: del desanclaje social al compromiso histórico-político. En *Presentación y Revolución en el cine Latinoamericano*. coord. Ana Laura Lusnich. Madrid: Fundación Carolina.
- Frías, León. 2013. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta, entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima/Fondo Editorial.
- Gadamer, Hans. G. 1963. *El problema de la conciencia histórica*. Lovaina.
- García, Gabriel Márquez. 1979. *García Márquez habla de García Márquez en 33 relatos*.
- Getino, Octavio. 1987. *Cine Latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías*. Mérida: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Departamento de Cine de la Universidad de los Andes.

- Ginzburg, Carlo. 1999. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Girard, Rene. 1986. *El Chivo Expiatorio*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Girola, Lidia. 2007. *Modernidades Narrativas, mitos e imaginarios*. Barcelona: Anthropos.
- Gruzinski, Serge. 2001. *La Guerra de las Imágenes. “De Cristóbal Colon a Blade Runner (1492 / 2019)”*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guber, Rosana. 2011. *La etnografía. Método, Campo y Reflexividad*. Argentina: Grupo Editorial Norma.
- Gudrún, Kristí Jónsdóttir. 2014. *Bandolero santificados: a Jesús Malverde y Pancho Villa*. México: El Colegio de Michoacán, El colegio de la Frontera Norte y El Colegio de San Luis.
- Gueiros, Optato. 1956. *Lampiao*. Salvador: Librería Progreso.
- Guéron, René. 2001. *Autoridad espiritual y poder temporal*. Barcelona: Editorial Paidós.
- \_\_\_\_\_, 2003. *El simbolismo de la cruz*. Palma de Mallorca: Sophia Perennis.
- Guha, Ranahit. 2002. *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Guzmán, Germán. 1962. *La violencia en Colombia*. Bogotá: Editorial Progreso.
- Hall, Edward T. 1990. El espacio habla. En *El Lenguaje Silencioso*. México: CNCA/ Alianza Editorial.
- Hall, Stuart. 2003. *Estudos Culturais e seu legado teorico*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Hobsbawm, Eric. 1967. *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- \_\_\_\_\_, 1976. *Bandits*. Londres: Editorial Ariel.
- \_\_\_\_\_, 1997. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Hueso, Ángel. 1998. *El cine y el siglo XIX*. Barcelona: Ariel.
- Huizinga, Johan. 2005. Esencia y significado del juego como fenómeno cultural. En *Homo Ludens. El juego y la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Iglesias, Francisco. 1994. *Historia contemporánea del Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jitrik. Noé. 1995. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Joseph, Gilbert. 1992. On the trail of Latin American Bandits: a Reexamination of peasant resistance. *Latin American Research Review*. N° 3. Vol. 25.
- Kaye, Harvey. 1989. *Los Historiadores Marxistas Británicos: un análisis introductorio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.



- Knapp, Mark L. 2009. *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. México: Paidós.
- Knight, Alan. 1986. *The Mexican Revolution*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Laiton Cortéz, Álvaro. 2008. *Saboya. Campesinos, violencia y educación, Los tiempos de Efraín González*. Bogotá: Alcaldía Municipal de Saboya.
- Lera, Caparros. 2004. *100 películas sobre historia contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lima, Estacio. 1965. *El extraño mundo de los Cangaceiros*. Salvador: Editora Itapoá.
- Lins, José do Rego. 1964. *Los Cangaceiros*. Rio de Janeiro: Libreria Jose Olimpo.
- Llamazarez Fernández, Dionisio. 2001. *Estado y religión, proceso de secularización y laicidad. Homenaje a Don Fernando de los Ríos*. Madrid: Universidad Carlos III.
- López Albújar, Enrique. 1963. *Los Caballeros del Delito*. Lima: Edición Juan Mejía Baca.
- López, Cecilia. 2010. *La novela histórica latinoamericana entre dos siglos Santa Evita, cadáver exquisito de paseo por el canon*. Madrid: Consejo superior de Investigaciones Científicas.
- Luciano, Aderaldo. 2012. *Apointamentos para uma historia crítica do cordel brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Adaga.
- Macedo, Nertan. 1959. *Cancionero de Lampiao*. Rio de Janeiro: Gravuras jo Oliveira.
- Martins, Francisco Jacson. 2012. *A mitificação das figuras emblemáticas de padre Cícero e lampião através da literatura de cordel*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceara.
- Mateus, Angélica María. 2007. *Un Cineasta Chileno. Kuzmanich y el Cine de la Violencia en Colombia*, Universidad Católica de Temuco, Revista CUHSO volumen 14 nº 1.
- Matta, Maria Christina. 1978. *As táticas de guerra dos cangaceiros*. São Paulo: Brasiliense.
- Medrano de Luna, Gabriel. 2004. *Juan Chávez, una leyenda viva de Aguascalientes*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguas Calientes.
- Mello, Federico. 2004. *Guerreiros do Sol, violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Estrelas de Couro: a estética do cangaço*. São Paulo, Escrituras Editora.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Benjamin Abrahão, entre anjos e cangaceiros*. São Paulo: Escrituras Editora.
- Meyer, Marlyse. 1980. *Autores de cordel*. São Paulo: Abril Educação.

- Montenegro, Abelardo. 1955. *Historia del cangaceirismo en Ceará*. Fortaleza.
- Montgomery, David. 2006. *Bandidismo y el Islam, estudios de caso en Marrueco, Argelia y la frontera noroeste de Pakistán*. Barcelona: Anthropos.
- Moog, María. 2001. Investigación de las influencias y la recepción. En *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. coord. Dietrich, Rall. México: UNAM.
- Muñoz, Diego. 2003. *Los tesoros de Martin Toscano*. México: Impresora Litografía Reyes México.
- Nascimento, Isabel. 2007. *Se Lampião fosse vivo*. Aracaju: Literatura de Cordel.
- Nonato, Raimundo. 1955. *Lampião en Mossoró*. Rio de Janeiro: Hermanos Pongetti.
- Nora, Pierre. 1989. *Ensaio de Edo-Historia*. Lisboa: Ediciones 70.
- Ocampo, Javier López. 2001. *El imaginario en Boyacá*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2001.
- Oliveira, Junior, Antônio Eduardo y Manoel D Almeida Filho. 2005. *Cangaço em rimas: Edição anotada de cordel “os cabras de Lampião”*. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe.
- Oliveira, Robson. 2009. *Xaxado e memória do cangaço em Poço Redondo*. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, Centro de Educação y Ciências Humanas, Departamento de Historia.
- O'malley, Pat. 1979. Social Bandits, Modern Capitalism and the Traditional Peasantry. A Critique of Hobsbawm. *The Journal of Peasant Studies*, N° 4. Vol. 6.
- Orecchioni, Jean. 1963. *Testimonios sobre Lampião recogidos en Pernambuco*. LUGAR
- Paramo, Guillermo. 2011. El corrido del minero: hombres y guacas en el occidente de Boyacá. *Maguaré*. N°1. Vol. 25.
- Patzig, Günther. 2000. *Debates recientes en la historiografía alemana*. México: Universidad Autónoma de México/Universidad Iberoamericana.
- Pecaut, Daniel. 1976. Reflexiones sobre el fenómeno de la violencia. *Ideología y sociedad* N° 19. Bogotá.
- \_\_\_\_\_, 2001. *Orden y Violencia*. Bogotá: Norma.
- Perea, Restrepo. 2009. *Cultura política y violencia en Colombia, porque la sangre es espíritu*. Medellín, IEPRI, La Carreta Editores.
- Pereira, M. I. 1992. *Os Cangaceiros. La epopeya bandolera del nordeste de Brasil*. Bogotá: El Ancora Editores.
- Pérez Morales. 2004. *De la historia oral al periodismo literario. Una vía de aproximación a la enseñanza del oficio*. Barcelona: Ediciones Pomares.
- Perilli, Carmen. 1995. *Historiografía y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

- Prado, Luis Ervin. 2010. “*Bandidos, milicianos y funcionarios: control social republicano en las provincias del cauca, 1830-1850*”, Historia Caribe, Universidad del Atlántico, Barranquilla No. 16.
- Rama, Ángel. 2004. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Raoul, Grrardet. 1996. *Mitos y mitologías políticas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Ricoeur, Paul. 1984. *La metáfora viva*. Buenos Aires: Editorial Megápolis.
- \_\_\_\_\_, 1999. *Historia y narrativa*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Riobó, Juan Camilo. 2013. *Narrativas de la historia del bandolerismo en la segunda mitad del siglo XX en Colombia: “Sangre negra en la obra de Pedro Claver Téllez* (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Licenciatura en Ciencias Sociales)
- Rodríguez, Adriana. 2009. “*Niveles de realismo en la Novela Negra, “La lectora” de Sergio Álvarez*” *Espacos De Encontro, Literatura, Cinema Linguagem, Ensino*.
- Rodríguez, Nataly. 2006. *El bandolerismo colombiano: expresión de un sistema político excluyente y una cultura política excluyentes*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia
- Rodríguez, Nicolás. 2008. *Los vehículos de la memoria. Discursos morales durante la primera fase de la violencia (1946-1953)*. Bogotá: Universidad de los Andes, Colección Prometeo, Facultad de Ciencias Sociales CESO, 2008.
- Roger Chartier. 1993. *Libros, lecturas y lecturas en la sociedad moderna*. Madrid: Alianza.
- Rojas, Pachón M. 1981. *Efraín González: personaje de la violencia en Colombia*, Tesis de Grado en Derecho, Universidad La Gran Colombia, Facultad de Derecho y Ciencias Políticas.
- Rossano, Marco. 2001. La construcción del héroe y del antagonista a través de las imágenes: Garibaldi y los bandoleros del sur de Italia 1861-2011. *Quaderns-e*. N° 16.
- Russi, Maria Christina. 1974. *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*. São Paulo: Universidade de São Paulo Coleção da Revista de História sob a direção do professor Eurípides Simões de Paula.
- Salamanca, Carlos. 2009. Revisitando Napalpí: por una antropología dialógica de la acción social y la violencia. *Runa XXXI*. Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Salazar, Robinson Carreño. 2015. *Conflicto y bandidaje en la villa de San José de Cúcuta a finales del siglo XVIII*, El caso de los esclavos de Juan Gregorio Almeida, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* · 62 Morelia, Instituto de Investigación Histórica, Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo.
- Salcido, Rocío. 2006. La construcción aporética de la representación del pasado en la crítica historiográfica de Paul Ricoeur. *Takwá*. N° 9.

- Salgado, L y Pablo Azar. 2000. *Evolucionismo y delincuencia: los fundamentos biológicos de la antropología criminal*. General Roca: GEHiso-Facultades de humanidades y de Derecho y Ciencias Sociales.
- Sánchez, G. y D. Meertens. 1983. *Bandoleros, gamonales y campesinos*. Bogotá: El Ancora Editores.
- Sánchez, Jorge David. 2011. *Temo profanar tu nombre, construcción del mito político del héroe*. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Sandoval, Armando. 2012. El bandolerismo en el norte del Tolima. *Historelo*. N° 7. Vol.
- Schwarz, Fernando. 2008. *Mitos, ritos, símbolos. Antropología de lo sagrado*. CIUDAD: Editorial Biblos, Colección Daimon.
- Scott, James y Benedict, Tria. 1986. *Everyday forms of peasant resistance in Southeast Asia*. London: Frank Cass & Co.
- Scott, James. 2000. *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Ediciones Era.
- Seger, Linda. 2001. *Como llegar a ser un guionista excelente*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Slatka Richard W. 1987. *Bandits. The varieties of Latin America Banditry*. New York: Greenwood Press.
- \_\_\_\_\_, 1987. *Los gauchos y el ocaso de la frontera*. Buenos Aires: Sudamérica.
- Sorlin, Pierre. 1985. *Sociología del cine. La apertura para la historia de la mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sousa, Danilo. 2014. *A mulher no cangaço, Harmano Penna e o cinema Documentario no Brasil dos anos 70*. Sao Cristóvão: Universidad Federal de Sergipe.
- Steiner, Claudia. 2006. Un bandolero para el recuerdo: Efraín González también conocido como el “Siete Colores”. *Antípoda*. N° 2.
- Strauss, Claude Lévy. 1978. *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_, 2002. *Mitologías*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tal, Tzvi. 2005. *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del cine de visión y el cinema novo*. Buenos Aires: Ediciones Lumière.
- Torres, Ricardo. 2010. El charro contrabandista: la figura del bandido social en Astucia de Luis G. Inclán. *Signos Históricos*. N° 24. Vol.12.
- Torres, Xavier. 1998. Guerra Privada y bandolerismo en la Cataluña del barroco. *Historia social*.
- Tránsito, Galarza. 1999. *Los poderes del gauchito Gil*. Buenos Aires: Libro Latino.
- Uribe, María Victoria. 1991. *Violencia y masacres en el Tolima: desde la muerte de Gaitán hasta el frente nacional*. En <http://old.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/junio1991/junio2.htm>.

Héroes, balas y asaltos. Las narrativas históricas de “Lampião” y “Sietecolores” en la segunda mitad del siglo XX en Brasil y Colombia.

- Valencia, Alonso. 2011. *“De los bandidos y políticos caucanos: El General Manuel María Victoria, “El Negro”, Departamento de Historia Centro de Estudios Regionales, Universidad del Valle.*
- Vanderwood, Paul. 1982. Nineteenth Century Mexico's Profiteering Bandits. *Biblioteca Americana*. N° 2. Vol. I.
- Vargas, Alejo. 1992. *Colonización y conflicto armado en el Magdalena Medio Santandereano*. Bogotá: CINEP.
- Vergara, Anderson. 2005. Discusiones contemporáneas en torno al carácter narrativo del discurso. *Historia y Grafía*. N° 24.
- Villanueva Orlando. 2012. *Sangre Negra. El Atila Colombiano. Bogotá: ARFO Biblioteca Libanense de cultura. Editores e impresores Ltda.*
- White, Hayden. 1987. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_, 1992. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_, 2003. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_, 2007. *El arte de la adaptación: como convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Zanotti, Luiz Roberto. 2012. *A longa travessia de lampião: da literatura de cordel ao espetáculo teatral Virgulino e Maria auto de Angicos*. Universidade Federal do Paraná: Tese apresentada ao curso de pós-graduação em letras, setor de ciências humanas, letras e artes.
- Zunzunegui, Santos. 1992. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra/Universidad del País Vasco.