

EL CINE COLOMBIANO SOBRE EL CONFLICTO ARMADO. LA CONSTRUCCIÓN DE UN NUEVO RELATO (2002-2010) Y SUS IMPLICACIONES ACTUALES

AITOR DÍAZ-MAROTO ISIDRO

Universidad de Alcalá (UAH)

aitor.diaz@edu.uah.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6401-5792>

Recibido: 25 de julio de 2022

Aceptado: 25 de septiembre de 2022

Resumen

Desde el inicio del conflicto armado colombiano (1964-2016), el cine de ficción ha buscado representar las realidades del país. A finales del siglo XX, la realidad del conflicto en Colombia comenzó a cambiar, teniendo su reflejo tanto en la imagen mostrada en la gran pantalla como en su abordaje e interpretación. Estos cambios son denotativos del surgimiento de una nueva narrativa entre 2002 y 2010 durante los gobiernos presidenciales de Álvaro Uribe Vélez, un relato histórico de carácter simplificador que, todavía a día de hoy, está expandiendo su influencia resignificando a víctimas, victimarios y la propia historia del conflicto colombiano. Este nuevo relato y su análisis centrarán este artículo. Mediante el examen de las películas de ficción identificadas en el mismo, mostraremos las características de este relato y observaremos cuáles se mantienen hoy en día.

Palabras clave: Cine, Colombia, conflicto, Seguridad Democrática, FARC-EP.

EL CINEMA COLOMBIÀ SOBRE EL CONFLICTE ARMAT. LA CONSTRUCCIÓ D'UN NOU RELAT (2002-2010) I LES SEVES IMPLICACIONS ACTUALS

Resum

Des de l'inici del conflicte armat colombià (1964-2016), el cinema de ficció ha buscat representar les realitats del país. A finals del segle XX, la realitat del conflicte a Colòmbia va començar a canviar, tenint el seu reflex tant en la imatge mostrada a la gran pantalla com en el seu abordatge i interpretació. Aquests canvis són denotatius del sorgiment d'una nova narrativa entre el 2002 i el 2010 durant els governs presidencials d'Álvaro Uribe Vélez, un relat històric de caràcter simplificador que, encara avui dia, està expandint la seva influència resignificant víctimes, victimaris i la pròpia història del conflicte colombià. Aquest nou relat i la seva anàlisi centraran aquest article. Mitjançant l'examen de les pel·lícules de ficció identificades, mostrarem les característiques d'aquest relat i observarem quines es mantenen avui dia.

Paraules clau: Cinema, Colòmbia, conflicte, Seguretat Democràtica, FARC-EP.

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2022.32.2.162-180>

THE COLOMBIAN CINEMA ABOUT THE ARMED CONFLICT. THE CONSTRUCTION OF A NEW STORY (2002-2010) AND ITS CURRENT IMPLICATIONS

Abstract

Since the beginning of the Colombian conflict (1964-2016), fiction cinema has sought to represent the realities of the country. At the end of the 20th century, the reality of the conflict in Colombia has started, being reflected on both the image shown in the big screen and the way cinema understood and interpreted it between 2002 and 2010. These changes evidence the emergence of a new narrative, a historical story that is expanding its influence by giving new meanings to victims, perpetrators, and the history of the Colombian conflict itself. This new story and its analysis will focus this article. Through the examination of the fiction films identified in it, we will show the characteristics of this story and we will observe which ones remain today.

Keywords: Cinema, Colombia, conflict, Democratic Security, FARC-EP.

1. INTRODUCCIÓN

El cine colombiano sobre el conflicto armado que ha azotado el país desde los años cincuenta del pasado siglo XX resulta de gran interés para comprender la visión nacional del mismo. Desde el estreno de *El río de las tumbas* (Julio Luzardo, 1964), la primera película sobre la temática, la industria cinematográfica ha tenido siempre un ojo puesto en la violencia que ha azotado el país. Sin embargo, no siempre ha mantenido ni la misma trayectoria e interpretación, ni los mismos intereses y objetivos. Conforme al paso del tiempo, la realidad del conflicto se ha vuelto más compleja por la cantidad de actores involucrados y la enorme cantidad de eventos históricos que han contribuido a estas transformaciones. Estas han afectado sobremanera al cine, haciendo que este haya construido varios relatos históricos cinematográficos que han mostrado la multiplicidad de aristas e interpretaciones que hay sobre un mismo fenómeno en la Colombia actual.

Este artículo se centra en el inicio de uno de esos nuevos relatos históricos. En él se observa toda una revolución interpretativa si se comparan sus características con las etapas precedentes, y se identifica como esta nueva representación está en sintonía con los cambios habidos en el tratamiento del conflicto colombiano tras la llegada al poder de Álvaro Uribe Vélez en el año 2002 y la puesta en marcha de la estrategia de Seguridad Democrática hasta 2010¹. Partiendo de este punto, alargaremos nuestro análisis hasta la actualidad aludiendo a algunos ejemplos de cómo esta narrativa, nacida en la década de los 2000 se ha sostenido con cambios y

¹ Debemos señalar en este punto que la política de Seguridad Democrática se siguió implementando en Colombia en los primeros compases del gobierno de Juan Manuel Santos (2010-2018). Sin embargo, esta sufrió una serie de cambios que permitieron iniciar las negociaciones con las FARC-EP, mientras se seguían desarrollando operativos militares contra la guerrilla.

de cómo ha contribuido a que la concepción histórica del conflicto se haya mantenido, salvo unos pocos matices, invariable. Veremos, así, que el cine de ficción en Colombia sobre el conflicto armado ha construido *sus* relatos históricos en consonancia con la opinión pública. Y también que estas narrativas cinematográficas no tienen un principio y un fin cronológico exactos, sino que muchas de sus construcciones, características y arquetipos se mantienen en el tiempo para amoldarse a nuevas realidades.

2. LA HISTORIA DEL CONFLICTO COLOMBIANO A TRAVÉS DEL CINE. UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS Y CUATRO RELATOS²

A la hora de referirnos al tratamiento que el cine ha dado al conflicto en Colombia, debemos mostrar nuestro punto de partida, la metodología utilizada a la hora de realizar los análisis y los diferentes resultados que se han ido desarrollando. Así, también abordaremos cómo concebimos la relación entre el cine y la historia, y el tratamiento que la industria cinematográfica colombiana ha dado al conflicto armado.

Para ello, partimos de dos puntos que consideramos clave. Por un lado, esta investigación se centra en el cine de ficción. Esta decisión se debe, en exclusiva, a dos razones: el cine de ficción llega a un mayor número de personas porque es el que más se consume; y, por ende, los relatos históricos que crea y difunde tienen un peso determinante en la comprensión de la historia que tiene la mayoría de la sociedad en Colombia (o en cualquier otro país). Por otra parte, a la hora de realizar el análisis de los filmes, hemos tomado como punto de partida aquellas películas cuya trama se centra en la violencia política; es decir, aquella protagonizada por grupos guerrilleros, paramilitares o por el propio Estado colombiano, dejando fuera la relacionada con el narcotráfico. Esto se debe, principalmente, a que la inclusión de las películas que ponen el centro de atención en la narcoviencia haría el corpus del análisis prácticamente inabarcable. Esto es así porque consideramos el cine tanto una fuente para la investigación histórica como un agente creador de historia (Ferro, 1995); una forma de conocer la ideología dominante de una sociedad (Sorlin, 1985); y una disciplina con su propio lenguaje histórico (Rosenstone, 1997).

Teniendo en cuenta estas particularidades, a la hora de realizar los análisis de los filmes (un total de 47 películas, comprendidas entre 1964 y 2017) tuvimos en cuenta una serie de aspectos importantes, tomando como base la metodología propuesta

² Este apartado se basa en la tesis doctoral "Luces, cámaras y... ¡Fuego! Los relatos históricos de la violencia política en el País Vasco y Colombia a través del cine (1964-2017)" defendida en octubre de 2020 y calificada con sobresaliente *cum laude* en la Universidad de Alcalá.

por Jerónimo Rivera y Sandra Ruiz sobre cómo analizar los filmes del conflicto colombiano (Rivera & Ruiz, 2010). Complementando su propuesta, se ha optado por añadir una serie de aspectos que aportan, a nuestro juicio, información útil y complementaria. Por consiguiente, se analizan y valoran las siguientes categorías:

- a) El tema. Identificamos el género cinematográfico y las principales líneas argumentales de la película.
- b) Datos técnicos de la película. El año de estreno, la dirección, el número de espectadores y la recaudación ofrecen una información que nos ayuda a comprender diferentes aspectos acerca del impacto de los diferentes relatos³.
- c) Acción y lugares. La identificación de los principales puntos del desarrollo de la trama, y de los espacios donde esta se desarrolla, aporta una información clave sobre la construcción histórica desarrollada en el filme.
- d) Los personajes. Su construcción física y psicológica, las identidades de protagonista y antagonista, el desarrollo y sus interrelaciones, permiten conocer quiénes son, por ejemplo, los agentes de la historia en cada relato, sin desatender a quienes ejercen el papel de víctima y victimario.

Con estos aspectos, conseguimos una ingente cantidad de información, que permite indicar que entre 1964 y 2017 se desarrollaron un total de cuatro grandes relatos explicativos del conflicto armado colombiano. Estos relatos, al igual que los más tradicionales contruidos y difundidos desde otros ambientes culturales, sociales, económicos, políticos y académicos, no son compartimentos estancos, sino que evolucionan. Se trata, por tanto, de relatos que marchan de la mano de los cambios políticos, sociales e históricos que se han desarrollado en Colombia, conformándose un canal múltiple de influencia entre el cine, la realidad del país y la sociedad colombiana.

El primero de estos relatos es el que hemos identificado como de romántico y parte de una concepción idealizada de los grupos guerrilleros colombianos. Surgido con el estreno de *El río de las tumbas* en 1964, mantiene algunas de sus características hasta nuestros días. Para estos filmes (con una ambientación centrada principalmente en unas zonas rurales que se muestran muy abandonadas y empobrecidas), los guerrilleros son los absolutos protagonistas de las tramas. Se les describe como víctimas de un sistema político y económico que los mantiene

³ Debemos señalar en este punto que la localización de datos como la afluencia de público o la recaudación en taquilla puede ser de difícil acceso, sobre todo en aquellas películas más antiguas. Siempre que ha resultado imposible acceder a alguno de estos datos, se han suplido con críticas profesionales, puntuaciones en plataformas web especializadas como *IMDb* o *FilmAffinity*, o polémicas suscitadas por las películas en prensa.

oprimidos, marginados e infrarrepresentados, donde las armas son el único recurso para conseguir sus objetivos políticos: se plantea la violencia, pues, como una necesidad. Aquí, la figura antagonista es el Estado colombiano, personificado a través del político, el militar o el policía. La víctima es el guerrillero, ungido como representante de un pueblo homogeneizado, pobre, rural y aislado de los centros de toma de decisiones del país; es decir, el último eslabón. Esta es una visión clásica, asentada en el imaginario colombiano, que, sin embargo, desde 2010 se ha comenzado a repensar reconstruyendo la historia acerca del periodo de La Violencia⁴. Algunas películas prototípicas son *El río de las tumbas* (ya citada), y *Canaguaro* (Dunav Kuzmanich, 1981). Con el paso de los años, se estrenaron películas que claramente conectan La Violencia de mediados del siglo XX con la actual situación de conflicto. Algunos ejemplos de esta conexión son *La sargento Matacho* (William González, 2015) o *Roa* (Andrés Baiz, 2013) (Díaz-Maroto, 2020)⁵.

En segundo lugar, nos encontramos con un relato que complejiza las causas de la violencia en Colombia, surgido, aproximadamente, a partir del estreno de la película *Pisingaña* (Leopoldo Pinzón, 1985). Este relato, que podríamos denominar *complejizador*, continúa dedicando gran interés al mundo rural, pero dejando que la ciudad comience a hacerse un hueco como escenario en el que se desarrollan algunas de las consecuencias de la violencia en el campo. Pese a que el protagonismo de las guerrillas continúa siendo manifiesto, su rol, como sucede con los antagonistas, se va diluyendo en otros actores involucrados en el conflicto. Uno de ellos son las víctimas, que tienen reservado el coprotagonismo, incluso en algunas ocasiones el antagonismo en el filme. De este modo, los realizadores colombianos muestran una suerte de reparto de responsabilidades entre todos aquellos que se han visto involucrados en el conflicto, haciendo que, a la par, se desdibujen las figuras de víctima y victimario. Esta circunstancia es plenamente visible en *Golpe de estadio* (Sergio Cabrera, 1999), que contribuye a este relato.

⁴ Se considera como La Violencia al periodo transcurrido entre las décadas de 1940 y 1960, aproximadamente. Se caracterizó por una fuerte violencia interpartidista entre liberales y conservadores que, con sus propios grupos armados de carácter paramilitar o guerrillero, intentaron acabar con la dominación política del contrario. Existe debate acerca de la cronología que abarca este fenómeno, quedando como fecha de inicio más aceptada el 9 de abril de 1948 (fecha del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán y la violencia que este hecho desató en Bogotá, conocida como El Bogotazo), y siendo su final la llegada al poder del general Rojas Pinilla y la implementación de una amnistía para las personas vinculadas a la violencia política. No obstante, también se defienden como inicio la totalidad de la década de los 40 del siglo XX, siendo el final la llegada de los gobiernos del Frente Nacional y el inicio del turnismo liberal-conservador.

⁵ Acerca de la romantización de las guerrillas y la violencia en Colombia: Garzón, I. (2020). *Rebeldes, románticos y profetas. La responsabilidad de sacerdotes, políticos e intelectuales en el conflicto armado colombiano*. Ariel y Universidad de La Sabana. En esta obra, Iván Garzón desmenuza toda una serie de discursos y construcciones políticas que han creado un halo de romanticismo y justificación en torno a la utilización de la violencia con fines políticos en Colombia, así como la creación de auténticos mártires de la causa como, por ejemplo, el cura Camilo Torres, guerrillero del ELN, muerto en combate en 1966.

La construcción histórica que nos ocupa en este artículo es la que pone su foco en la identificación de un único culpable del conflicto (guerrillero o paramilitar) frente a un mayor protagonismo de las víctimas. Por lo tanto, nos encontramos con un relato que hemos venido a denominar simplificador. Si bien es cierto que este relato hunde sus raíces iniciáticas en el año 2002 y empieza a mostrar sus características en películas como *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2002) o *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003), será con *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004) cuando nos encontremos este relato en su plenitud. A pesar de centrar sus historias en la responsabilidad única de guerrilleros y paramilitares en el conflicto, también se ve cómo se desarrolla otro fenómeno de interés, en el que los victimarios, inicialmente antagonistas, transmutan en víctimas coprotagonistas por ser críticos con la violencia y mostrar arrepentimiento. Este relato, coincidente en el tiempo con el fracaso del Proceso de Paz del Caguán (1998-2002), el auge del movimiento paramilitar y la guerrilla de las FARC-EP y la llegada al poder del presidente Álvaro Uribe en el año 2002, se convierte en una suerte de enmienda a la totalidad de sus predecesores: un retrato fidedigno del cambio de mentalidad en Colombia.

Por último, y como veremos más en profundidad en el grueso del artículo, con la llegada de la década del 2010, el cine colombiano sobre el conflicto comenzó a mostrar, pensar e interpretar toda una serie de factores que hasta el momento no habían sido tenidos en cuenta: la situación de las mujeres durante el conflicto, los casos de falsos positivos⁶, la visión de los niños, el problema de los desplazamientos forzosos y sus consecuencias en las grandes ciudades, etc. No obstante, las características desarrolladas durante el anterior tipo de relato se mantienen en numerosos aspectos, como la construcción de los verdugos victimizados o la incursión cada vez mayor de las grandes ciudades colombianas como espacios de desarrollo de las tramas (Díaz-Maroto, 2021). Así, se observa una continuación de algunas de las características claves del relato simplificador en este relato de exploración de nuevas aristas o nuevas realidades, reforzando la idea de permeabilidad entre las construcciones históricas.

⁶ Se considera “falso positivo” en Colombia a una estrategia puesta en marcha por las Fuerzas Armadas basada en ejecuciones extrajudiciales de civiles no involucrados en el conflicto que luego eran hechos pasar por guerrilleros abatidos en combate. En la actualidad, la Jurisdicción Especial para la Paz, emanada de los Acuerdos de La Habana y el Teatro Colón de 2016, ha cifrado estos casos en 6.402 entre los años 2002 y 2008. Redacción (2021, febrero 18). *Falsos positivos en Colombia: los miles de civiles que fueron asesinados por el ejército durante la guerra*. BBC News Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-56119174>.

3. EL RELATO SIMPLIFICADOR (2002-2010). IMÁGENES DEL FIN DEL REPARTO DE RESPONSABILIDADES, SU EVOLUCIÓN Y EL SURGIMIENTO DEL RELATO DE NUEVAS ARISTAS O NUEVAS REALIDADES (2010-ACTUALIDAD)

3.1. La transición hacia el relato simplificador

Se puede afirmar que hablar de relato simplificador del cine de ficción colombiano, centrado en el conflicto armado, es sinónimo de las legislaturas de Álvaro Uribe Vélez y de su política de Seguridad Democrática. Pero un análisis completo de este relato histórico cinematográfico conlleva el repaso de una serie de aspectos precedentes a su surgimiento en la sociedad colombiana y en la industria cinematográfica.

El fracaso del Proceso de Paz del Caguán entre el Gobierno y las FARC-EP, que inició el presidente Andrés Pastrana en 1998, es el punto de inflexión entre el relato complejizador y el que aquí exponemos. Esas negociaciones, caracterizadas por un constante tira y afloja entre la guerrilla y el Ejecutivo, se materializaron en el conocido como “incidente de la silla vacía”⁷ y en el fracaso de la zona de distensión creada por el Gobierno en la zona de San Vicente del Caguán (Caquetá, Colombia). Estas negociaciones tuvieron dos consecuencias: el descrédito del gobierno conservador de Pastrana (y el consecuente ascenso del entonces *outsider*, Álvaro Uribe Vélez) y el rearme y reorganización de las FARC-EP, que les permitió realizar nuevas operaciones y campañas que pusieron en jaque al Estado colombiano (Pizarro, 2017, pp. 273-326) (Ríos, 2015a). Dentro del mundo cinematográfico, este cambio se observó a través de dos películas que sirvieron de transición desde un relato complejo, que mostraba una realidad múltiple y señalaba que esta era más intrincada que el clásico juego de “buenos y malos”, hacia uno que simplificaba la realidad histórica para mostrar un único causante de la violencia (los grupos ilegales con las guerrillas a la cabeza) frente a una multiplicidad de víctimas (todo el país, desde el militar al civil no involucrado en el conflicto). Estas películas fueron *Bolívar soy yo* (2002) y *La primera noche* (2003).

En *Bolívar soy yo*, se narra en clave de comedia la historia de un actor, Santiago, que al interpretar el papel de Simón Bolívar para una telenovela acaba perdiendo el juicio, creyendo ser el propio Libertador. Tras esto, inicia un recorrido por el río Magdalena desde el norte del país hasta Bogotá, para convencer a los presidentes de las naciones de la otrora Gran Colombia de que debían reunificarse bajo su mandato y así conseguir la paz para la región. Durante el filme se nos muestra una suerte de reparto de responsabilidades más o menos equitativo entre numerosos actores

⁷ Se conoce como “incidente de la silla vacía” al momento desarrollado en enero de 1999 cuando, durante el acto de inicio de las negociaciones entre las FARC-EP y el Gobierno colombiano, el líder de la guerrilla, Manuel Marulanda, no se presentó. Por lo tanto, el presidente Andrés Pastrana quedó sentado solo en la mesa con la silla destinada para Marulanda vacía.

involucrados en la violencia en Colombia: tanto los políticos como los guerrilleros y los paramilitares son mostrados como causantes de los dramas que vive el país. Sin embargo, hacia el final de la película, la traición de los guerrilleros hacia el protagonista desencadena el asalto militar al Museo Quinta Simón Bolívar de Bogotá y la muerte de todos los allí atrincherados, incluido el protagonista. Según avanza el metraje, Santiago va viviendo una transformación a ojos de los espectadores de loco a idealista luchador por la paz. Su muerte, causada por la traición y el egoísmo del comando guerrillero que lo acompaña, envía un mensaje muy claro al espectador: cualquier intento de paz en Colombia será sabotado por las guerrillas. Este aviso está en consonancia con la sensación generalizada que se había ido desarrollando tras el fracaso de las negociaciones en el Caguán, quedando en la sociedad colombiana la percepción de que la guerrilla de las FARC-EP fue la única responsable de aquel fracaso.



Fotograma de la película *Bolívar soy yo* (2002)

Fuente: <http://www.grancine.net/pelicula.php?id=683#.YrA7gXZBxPY>.

La primera noche, por su parte, realiza esta transición entre relatos poniendo el foco no en la guerrilla, sino en los grupos paramilitares. La película narra la historia de una pareja (un exsoldado del Ejército colombiano y la pareja de su hermano) que ha huido de la violencia rural y se ve desamparada en la gran capital. Poco a poco, mientras se nos muestra el *shock* que produce en ambos protagonistas el enfrentarse a un mundo tan hostil para ellos como es Bogotá, se reconstruye el motivo real por el que ambos han acabado en esa situación: el hermano del protagonista y pareja real de la protagonista es un guerrillero. Por este motivo, la familia sufre una presión y una persecución importante por soldados del Ejército. No solo padecen esta persecución los familiares del guerrillero, sino toda la comunidad donde este creció y residía antes de unirse al grupo armado. Sin embargo, el punto de quiebre que hace que los

protagonistas huyan de su hogar es el asalto que sufre su casa por parte de un grupo paramilitar, tras recibir la información comprometida de parte del escuadrón militar asentado en el pueblo. Con la muerte de la madre del protagonista durante el asalto, este obliga a su cuñada a huir con él, lo que acaba trasladándose en una serie de revictimizaciones que vivirán ambos en su primera noche en la gran ciudad.

Por un lado, *La primera noche* nos muestra una idea que casa bastante con lo construido por el relato complejizador que la precede: no solamente la guerrilla o el Estado son victimarios, hay más actores involucrados en el conflicto armado. Si bien es cierto que este tipo de narrativa podría dar a entender que, al haber multitud de verdugos y víctimas, todos pueden acabar siendo víctimas y nadie tendría responsabilidad⁸, en el caso colombiano no resulta así. Este relato, como el propio nombre que le hemos otorgado indica, complejiza la visión de la violencia introduciendo elementos que, hasta el momento, habían sido ignorados a la hora de explicar el fenómeno de la violencia. Al introducir a estos nuevos actores, se les añade una carga de responsabilidad en la violencia. Es decir, se complejiza a través de la extensión de la responsabilidad, no del carácter de víctima. Igualmente, a la hora de introducir personajes víctimas del conflicto, queda muy claro quiénes fueron sus verdugos y la poca o nula intervención en las dinámicas de la violencia de dichas víctimas. Si lo comparamos con otros casos, como puede ser la representación del terrorismo en el País Vasco, también se observa una complejización en un momento dado. No obstante, esta se desarrolla mediante la introducción del terrorismo en películas cuyas tramas no giran en torno a esta temática (drogas, LGTBI, conflictividad en barrios empobrecidos, etc.). Así, acaban juntando al terrorismo con una multitud de temáticas, en principio, nada relacionadas. Con esto se lanza una idea interesante: la violencia como un problema más de la sociedad española. En cambio, mientras en Colombia se introducía a la víctima como un personaje con cada vez más protagonismo, en el caso del País Vasco esto no se dará en el relato complejizador, sino en la siguiente narrativa basada en una simplificación de la interpretación histórica acerca de la violencia.

Volviendo a la película *La primera noche*, los nuevos actores involucrados en la violencia que se observan son los paramilitares y, en otro plano, la sociedad urbana colombiana que rechaza a los refugiados del conflicto y los maltrata casi al mismo nivel que en el mundo rural. Ambos son construidos como los antagonistas del filme. Sin embargo, el espectador queda con una sensación bastante clara: si el hermano

⁸ Esta idea basada en la máxima “donde todos son víctimas nadie es culpable” ya ha sido analizada por autores especializados en las relaciones entre Historia y Memoria (concretamente en el caso de la dictadura argentina). Estos autores hablan de “memoria completa” cuando se tiende a generalizar el rol de víctima, constituyendo una “victimización colectiva” que diluye las responsabilidades de los victimarios (Salvi, 2018, pp. 281-283).

del protagonista no se hubiese unido a la guerrilla y hubiese mantenido contactos constantes con su pueblo, militares y paramilitares no habrían hecho acto de presencia en aquel lugar. Por lo tanto, la responsabilidad final recae sobre la guerrilla como actor armado involucrado en el conflicto.



Fotograma de la película *La primera noche* (2003).

Fuente: IberMedia Digital (<https://ibermediadigital.com/la-primera-noche/>).

3.2. Asentamiento y desarrollo del relato simplificador

El filme con el que se inaugura este relato que hemos venido a llamar simplificador es *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004). Esta película, estrenada después de dos años de la llegada al poder de Álvaro Uribe, muestra claramente una crítica directa a la guerrilla, a pesar de que el guerrillero coprotagonista del metraje muestre arrepentimiento durante toda la película. Esta será una de las principales características de esta nueva narrativa: la guerrilla siempre será mostrada al espectador como la única responsable final de toda la violencia que vive Colombia, a pesar de su arrepentimiento.

La sombra del caminante narra la historia de Mañe, un hombre que, al perder una pierna, no consigue encontrar trabajo. El protagonismo en este filme lo comparte con otro personaje que se dedica a portar en sus espaldas a personas por las calles de Bogotá. Ambos comenzarán a entablar una relación de amistad y de dependencia mutua a niveles más allá del económico, hasta que Mañe descubre que su nuevo amigo es el comandante guerrillero que ordenó el ataque contra su pueblo que le costó la pérdida de su familia y su lesión. En este punto, a pesar de las innumerables muestras de arrepentimiento que el exguerrillero ha ido mostrando a lo largo del filme, Mañe opta, en un primer momento, por rechazarle. Sin embargo, tras la muerte del silletero, el protagonista del filme accede a su último deseo: destruir la cinta de

vídeo donde se descubre su identidad. A pesar de tener un final que invita a esperanzarse con la posibilidad de un perdón por parte de las víctimas a sus victimarios, *La sombra del caminante* no evita responsabilizar de la violencia que vive el país a la guerrilla, poniendo el foco de la crítica en estos grupos armados que la componían.

Tras este repaso de cómo se comienza a construir en el cine de ficción colombiano el relato histórico simplificador en torno a la violencia, enumeraremos las diferentes características del relato para, posteriormente, poner en diálogo las películas que lo conforman con la realidad social e histórica que se estaba viviendo. Así, podremos remarcar las características principales de este relato, lo que nos ayudará a ir comprendiendo su comportamiento y evolución.

El relato histórico simplificador en el cine colombiano sobre el conflicto se basa, principalmente, en la construcción de las guerrillas y los paramilitares como únicos responsables de una violencia que se mantiene por la intransigencia de estos grupos. Esto se encuentra íntimamente relacionado con la idea que se generalizó durante los dos mandatos presidenciales de Uribe Vélez, quien convirtió a los guerrilleros en narcoterroristas⁹ y firmó unos acuerdos de desmovilización con los paramilitares muy ventajosos para estos. Si bien este cambio no fue lo que más pesó, según los expertos, en la victoria de Uribe de 2002, acabó convirtiéndose en una piedra angular de sus presidencias en un contexto internacional marcado por la “guerra contra el terror” impulsada por George W. Bush tras los atentados terroristas del 11 de septiembre contra las Torres Gemelas y el Pentágono (Pizarro, 2017, pp. 325-326) (González, 2006).

Toda esta política centrada en la ausencia de violencia en Colombia como camino para conseguir la paz se materializó en la conocida Política de Seguridad Democrática. Así, se interpuso la idea de “primero seguridad, después libertad” sobre cualquier otro mantra utilizado como la “guerra contra el narcotráfico” de los años ochenta del siglo XX (Ríos, 2015b). Esta política se caracterizó por un aumento del gasto militar (para modernización del armamento y aumento del número de efectivos) y la búsqueda de éxitos contra las guerrillas a cualquier coste. Sin embargo, a pesar de observarse una bajada de la tasa de criminalidad en Colombia (Pérez, 2012), esta búsqueda de resultados efectivos y efectistas ante la población colombiana acabó derivando en ejecuciones extrajudiciales para hacerlas pasar por muertes de guerrilleros en combates (Londoño, 2018), presiones contra personalidades contrarias a estas acciones (Matín, 2016, pp. 179-287), así como un aumento de los combates

⁹ Sirva ejemplo de este cambio de conceptos y, por ende, la modificación de los relatos en torno al conflicto las siguientes declaraciones del presidente Álvaro Uribe: CNN en Español (2019, septiembre). *Álvaro Uribe: Santos engañó al mundo respecto a las FARC*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=D5EubiYoVqw>. En ellas, el expresidente se muestra partidario de abandonar los términos “guerrilla” y “conflicto” por “narcoterroristas” y “terrorismo”.

contra las guerrillas, hecho este último que generó un mayor desplazamiento de poblaciones afectadas por estas luchas (Ríos, 2021a, pp. 101-178).

Estos cambios a nivel político, social e histórico se tradujeron en cambios en la manera de representar el conflicto en el cine de ficción. Siguiendo los ítems a analizar en las películas ya señalados, realizaremos un repaso por las principales características de este relato simplificador.

En primer lugar, los roles de protagonista y antagonista se encuentran repartidos de manera diferente a como se realizaban en la anterior narrativa. Mientras que el protagonismo recae en las víctimas directas de la violencia (y, en ocasiones, en guerrilleros arrepentidos víctimas de sus propias organizaciones), el antagonismo cae con mayor frecuencia en personajes que forman parte de la guerrilla. Sin embargo, en algunas ocasiones se encuentra una suerte de antagonismo compartido entre guerrillas y paramilitares, o guerrillas y Estado colombiano (normalmente personificado en policías, militares o políticos), pero los personajes guerrilleros siempre estarán presentes como antagonistas.

Por otra parte, los escenarios donde se desarrollan las tramas de las películas se encuentran repartidos entre el mundo rural y el mundo urbano. Poco a poco se va abandonando la idea de que el conflicto nace y afecta exclusivamente al campo colombiano y sus habitantes, para ir mostrando que las grandes ciudades sufren las consecuencias de la violencia. Si bien es cierto que no se muestran afectadas directamente por los combates y atentados (a excepción de alguna película como *Esto huele mal* de Jorge Alí Triana, estrenada en 2007), las ciudades sufren muchas de las consecuencias de esa violencia, siendo el desplazamiento forzoso de población la más representada. Por lo tanto, se lanza la idea en esta narrativa sobre que el conflicto afecta tanto al campo como a la ciudad, alejando el mantra que, hasta el día de hoy, hace pensar que el conflicto colombiano es únicamente una problemática del campo.

Una vez señaladas las principales características de este relato simplificador, consideramos interesante reseñar algunos filmes que sirvan de ejemplo de cómo estas singularidades se acaban desarrollando. Probablemente uno de los mejores ejemplos de este relato bascule entre dos películas de gran interés para nuestro análisis: *Soñar no cuesta nada* (Rodrigo Triana, 2006) y *La Milagrosa* (Rafael Lara, 2008). Ambos filmes copan la casi totalidad de las características principales, constituyéndose como los más representativos del mismo.

Soñar no cuesta nada es una película hecha por y para que el espectador se identifique y contemporice con los soldados del ejército colombiano. Por primera vez en este tipo de filmografía, los esfuerzos de la trama giran en torno al objetivo de

presentar a los soldados como unos héroes anónimos, abandonados a su suerte en mitad de la selva por parte de los políticos de la capital. Con esta película se construye y difunde la idea de que unos hacen la guerra desde los confines más inaccesibles del país y otros dicen ganarla desde sus despachos. Basada en una historia real ocurrida en 2003, la película cuenta la historia de un grupo de soldados que encuentra por casualidad una gran cantidad de dinero de las FARC-EP escondido en la selva.

A lo largo del metraje, se nos irá mostrando cómo estos soldados van resolviendo sus vidas con la nueva fortuna hasta que son descubiertos y castigados por ello, momento en el que se desarrollará la crítica más feroz hacia el Estado colombiano en general. Sin embargo, la crítica más importante que guarda la película es hacia la propia guerrilla de las FARC-EP, causante última de las desventuras de los protagonistas y mostrada como una suerte de banda de narcotraficantes desprovista de toda ideología.

La construcción del personaje de la guerrilla como antagonista de este filme resulta muy interesante. En ningún momento se nos muestra físicamente a un guerrillero o a algún colaborador. Sin embargo, la guerrilla es omnipresente en toda la película, a modo de un fantasma que siempre persigue y acosa a los personajes de la película. No obstante, a diferencia de lo que suele ocurrir en estos tipos de filmes, en este sí que se hacen referencias constantes a una de las guerrillas (las FARC-EP) y a alguno de sus líderes más destacados (en este caso, al conocido con el alias, Mono Jojoy). Esto queda completado con una lista de términos para referirse a la guerrilla que se hicieron muy populares durante los gobiernos de Uribe: “narcoterroristas”, “grupos subversivos”, “ladrones”, etc., vaciando así de contenido político su forma de accionar y vinculando sus actividades (y la fortuna que los militares encuentran en el antiguo campamento de la guerrilla) a puros actos delictivos de delincuencia común.

Por otra parte, el Ejército es retratado por primera vez en el cine analizado de manera positiva. Mientras que anteriormente se representaban las acciones militares de manera muy negativa (ataques indiscriminados, ejecuciones extrajudiciales, acoso y daños a las poblaciones afectadas por el conflicto, etc.), en este filme se muestra a unos soldados muy profesionales capaces de llevar a cabo operaciones con una alta precisión, sin causar daños a las comunidades y, sobre todo, que realizan sus operaciones lejos de núcleos de población, lo que refuerza una idea de éxito de la Seguridad Democrática que ha conseguido empujar a las guerrillas hacia zonas menos pobladas y de más complejo acceso. Por lo tanto, la coincidencia en este filme de la defensa del modo de actuar de los soldados colombianos frente a las guerrillas (aprovechando para criticar también las malas condiciones a las que tienen que hacer frente estos en las zonas rurales) y la muestra de las FARC-EP como únicas

responsables finales de las penurias que todos ellos sufren, convierten a *Soñar no cuesta nada* en uno de los ejemplos más claros de esta narrativa de la realidad del conflicto en Colombia.



Fotograma de la película *Soñar no cuesta nada* (2006).

Fuente: Señal Colombia (<https://www.senalcolombia.tv/cine/sonar-no-cuesta-nada>).

Otro ejemplo importante es el de *La Milagrosa*, de Rafael Lara. Esta película nos cuenta la historia de Eduardo, un joven de la alta sociedad colombiana que es secuestrado en un falso control en una carretera rural. Guerrilleros disfrazados de soldados retienen a los conductores que pasan por esa zona para, posteriormente, pedir un rescate por ellos. Durante su cautiverio, Eduardo entablará una relación con Mayra, una joven guerrillera que acabó bajo la protección de este grupo cuando su familia fue asesinada por paramilitares. Mientras que se construye una imagen algo afable de la guerrilla (protectora del campesinado colombiano, preocupada por la educación de Mayra y su hermano al quedar huérfanos, etc.), también se muestra la otra cara de la moneda, señalando a este mismo grupo como terrorista (el atentado con coche bomba que presencia Eduardo cuando es joven, su secuestro, el trato que reciben los rehenes, etc.). A pesar de mostrar esta dualidad a la hora de representar a las guerrillas, no duda en recalcar en numerosas ocasiones su carácter terrorista por encima del de defensora de la población rural.

Una vez que Mayra comience a ganar peso en la trama, se mostrará una idea que se irá asentando con el transcurso de los años y los ejemplos fílmicos: el victimario arrepentido que se convierte en víctima de su organización armada. Incluso Lagarto, el hermano de Mayra, vivirá también este cambio y pasará de una defensa acérrima de la guerrilla a una crítica importante de la misma tras una conversación con Eduardo.



Cartel promocional de la película *La Milagrosa* (2008).

Fuente: Proimágenes Colombia

(https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1789)

3.3. Evolución posterior y actualidad de un relato simplificador con modificaciones: el relato de las nuevas aristas o nuevas realidades

Otro filme interesante para este relato es *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, 2011), ejemplo que nos servirá también para explorar el asentamiento e imbricación de las principales características del relato simplificador con la nueva realidad abierta en Colombia tras los Acuerdos de La Habana y el Teatro Colón entre las FARC-EP y el Gobierno en el año 2016¹⁰, lo cual asienta un cuarto y último relato que ya venía evolucionando del relato simplificador desde el año 2010. Esta película resulta de gran interés por dos motivos: por un lado, nos encontramos con uno de los ejemplos paradigmáticos de lo que denominamos el relato de las nuevas realidades. Esto se debe a que muestra un tema poco tratado hasta el momento (la visión de los niños hacia el conflicto y cómo se enfrentan a él). Por otra parte, este es un metraje que mantiene firme una de las características más importantes de la narrativa simplificadora que venimos desgranando. Se trata de la consideración de las guerrillas como únicas responsables de la violencia en Colombia, mostrando en la película a una comunidad rural azotada por la presión y las acciones de un comando guerrillero. Incluso cuando los grupos paramilitares y el Ejército hacen presencia en el lugar, los personajes dejan claro que se debe a la existencia de dicho comando. Igualmente, el

¹⁰ Para más información de esta nueva realidad: Ríos, J. (2021b). *Colombia (2016-2021). De la paz territorial a la violencia no resuelta*. Catarata.

padre del protagonista sufre las consecuencias de enfrentarse a este grupo durante toda la trama.

Esta es, sin duda, la característica del relato simplificador que más se ha mantenido hasta nuestros días. La idea de las guerrillas como responsables finales de la violencia en Colombia, así como su construcción filmica como antagonistas casi únicas de cualquier metraje, constituye un punto de partida para comprender el desarrollo del relato de nuevas aristas iniciado en la década de 2010 y el comportamiento propio de los relatos históricos en el cine. Y es que estos, como ya hemos señalado con anterioridad, no se muestran como compartimentos estancos que tienen un inicio y un final. Su evolución, su mezcla con características de otras narrativas hace que podamos encontrar películas que, por ejemplo, muestran unas realidades no planteadas hasta el momento (como *Silencio en el paraíso* de Colbert García -2011- o *Antes del fuego* de Laura Mora -2015-) en la década de los 2010 junto a filmes que señalan directamente a los grupos armados como responsables finales de la violencia (como puede ser el caso de *Monos* de Alejandro Lames -2019-). Igualmente, otras películas como *Matar a Jesús* de Laura Mora (2017) ponen el acento en la violencia que subsiste tras los Acuerdos de Paz con las FARC-EP. Esto hace que la filmografía actual sobre el conflicto sea muy rica en miradas e interpretaciones, conviviendo diferentes visiones de esta brutal realidad.

4. CONCLUSIONES

Como hemos ido observando a lo largo de este artículo, el cine colombiano sobre el conflicto armado ha ido cambiando su interpretación histórica. Desde una primera visión romántica y justificativa de la existencia de los grupos guerrilleros hasta una búsqueda por comprender los agujeros negros de la realidad de la violencia. Mediante este camino, los creadores colombianos han mostrado en la gran pantalla cuatro grandes construcciones históricas que nos ayudan a comprender la evolución de la visión que del conflicto ha tenido la propia sociedad colombiana. Centrándonos en la construcción de los personajes y sus roles como antagonistas y protagonistas, en la elección de los escenarios donde se desarrollaba la trama, entre otros aspectos, hemos realizado un recorrido por el que consideramos el relato histórico más relevante hasta el momento. Esta relevancia no se debe a sus premisas más o menos ajustadas a la realidad histórica del conflicto, ni a sus éxitos en taquilla, sino a la influencia que ha tenido a la hora de hacer que sus principales características se conviertan en la base sobre la que ir construyendo nuevas narrativas.

En la actualidad, la industria cinematográfica colombiana está realizando una serie de producciones volcadas en seguir profundizando en los grandes silencios de

la historia del conflicto. Dando mayor voz y protagonismo a las víctimas (en un sentido amplio del término que incluye, en ocasiones, a guerrilleros forzados a serlo, por ejemplo¹¹) y reinterpretando visiones del pasado para actualizarlas, consiguen renovar las visiones acerca de la violencia política. A pesar de ello, la idea de representar a las guerrillas (principalmente) y a los paramilitares como los grandes antagonistas de estos relatos complejos y amplios continúa siendo la más aceptada. Igualmente, su responsabilidad final a la hora de explicar el porqué del conflicto en Colombia es un punto siempre presente para la gran mayoría de los cineastas que tratan este tema.

Esta supervivencia del relato simplificador hasta nuestros días, por medio de explicar las nuevas aristas o nuevas realidades, conecta directamente con la realidad social de Colombia. La idea instaurada entre la población del país acerca de conseguir la paz mediante la ausencia total de violencia -que se correspondería con la concepción de “paz negativa” de Johan Galtung (Galtung, 1969)- se ve reflejada en la gran pantalla. Estas construcciones que conciben el conflicto armado como una suerte de enfrentamiento entre buenos y malos hacen más sencilla su comprensión. La construcción de las guerrillas como un fantasma invisible omnipresente, como un grupo terrorista sediento de sangre o como el único causante de las situaciones desfavorables del mundo rural colombiano, choca de frente tanto con otros relatos fílmicos más complejos, como con las investigaciones académicas llevadas a cabo hasta el momento. Es en este punto donde cabe preguntarse: ¿el cine representa el sentir de la sociedad que lo consume y produce, o puede llegar a crear interpretaciones propias de la realidad presente y pasada que difieran de la mirada hegemónica? Como señala Santiago de Pablo, esta cuestión no tiene una respuesta sencilla. Los vasos comunicantes entre sociedad y cine son tantos que resulta imposible saber quién influye más en quién (De Pablo, 2017, p. 448).

En el caso de la representación del conflicto armado colombiano en el cine, ha quedado demostrado que las construcciones realizadas en los primeros años de la década de los 2000 han mantenido una vigencia que los directores no han podido ignorar. Es por ello por lo que, todavía hoy, podemos encontrarnos películas que muestren una concepción histórica del conflicto basada en la negación de este a través de la acusación de las guerrillas de ser poco más que grupos de delincuencia común (a nivel del narcotráfico) frente a un Estado colombiano que pone todo su empeño en llevar la paz a todos los rincones del país.

¹¹ Con esto hacemos referencia a reclutamientos de niños soldado, abusos hacia mujeres dentro de los grupos guerrilleros, y un largo etcétera, que acaban demostrando que, en el conflicto colombiano, dentro de los victimarios existen también víctimas.

5. BIBLIOGRAFÍA

- De Pablo, S. (2017). *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*. Tecnos.
- Díaz-Maroto, A. (2020). Los inicios del cine sobre el conflicto en Colombia: guerrillas, “La Violencia” y una interpretación del pasado particular. *Historia Actual Online*, (52), 35-44. <https://doi.org/10.36132/hao.v2i52.1867>.
- Díaz-Maroto, A. (2021). Cine y el silencio de las armas. Un nuevo relato cinematográfico para el final de las FARC y la continuidad del conflicto en Colombia (2010-2017). *Methaodos. Revista de ciencias sociales*, 9(2), 289-303. <http://dx.doi.org/10.17502/mrcs.v9i2.492>.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Ariel.
- Galtung, J. (1969). Violence, Peace and Peace Research. *Journal of Peace Research*, 6(3), 167-191. <https://www.jstor.org/stable/422690?seq=1>.
- Garzón, I. (2020). *Rebeldes, románticos y profetas. La responsabilidad de sacerdotes, políticos e intelectuales en el conflicto armado colombiano*. Ariel; Universidad de La Sabana.
- González, F. (2007). *El fenómeno político de Álvaro Uribe. ¿De dónde proviene la legitimidad de este líder elegido por segunda vez como presidente?* Institut Governance. <http://www.institut-gouvernance.org/es/dossiers/motcle-dossiers-28.html>.
- Matín, J. M. (2016). *Colombia feroz. Del terrorismo de Estado a la negociación con las FARC*. Los Libros de la Catarata.
- Londoño, H. (2018). Las funciones políticas de la muerte: las ejecuciones extrajudiciales en Colombia, 2002-2010. *Revista Sobre Acesso À Justiça e Direitos Nas Américas*, 2(3), 64-100. <https://periodicos.unb.br/index.php/abya/article/view/21865/20951>
- Pérez, G. J. (2012). Primera versión de la política de seguridad democrática: ¿se cumplieron los objetivos? *Revista de Economía del Rosario*, 15(2), 179-213. <https://revistas.urosario.edu.co/index.php/economia/article/view/2821>.
- Pizarro, E. (2017). *Cambiar el futuro. Historia de los procesos de paz en Colombia (1981-2016)*. Debate.
- Ríos, J. (2015a). Del Caguán a La Habana. Los diálogos de paz con las FARC en Colombia: una cuestión de correlación de fuerzas. *Revista de Estudios en Seguridad Internacional*, 1(1), 63-83. <http://dx.doi.org/10.18847/1>.
- Ríos, J. (2015b). Breves notas sobre el conflicto colombiano tras la llegada de Álvaro Uribe Vélez. *Análisis GESI*. <http://www.seguridadinternacional.es/?q=es/print/585>.

- Ríos, J. (2021a). *Historia de la violencia en Colombia. 1946-2020. Una mirada territorial*. Sílex.
- Ríos, J. (2021b). *Colombia (2016-2021). De la paz territorial a la violencia no resuelta*. Catarata.
- Rivera, J., Ruiz, S. (2010). Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano. *Revista Latina de Comunicación Social*, (65), 503-515. <https://doi.org/10.4185/rlds-65-2010-915-503-515>.
- Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel.
- Salvi, Valentina (2018), "Memoria completa" en Vinyes, R. (dir.), *Diccionario de la memoria colectiva*, Editorial Gedisa S.A., 281-283.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. Fondo de Cultura Económica.