


[Investigación](#) – [Forma de citar/how to cite](#) – [informe revisores/referees](#) – [agenda](#) – [metadatos](#) – [PDF](#) – [Creative Commons](#)

[DOI: 10.4185/RLCS-65-2010-915-503-515](#) – ISSN 1138-5820 – RLCS # 65 – 2010 + 

Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano

Representations of the armed conflict in Colombian cinema

Mg. Jerónimo Rivera Betancur [[C.V.](#)] Universidad de La Sabana, Colombia - jeronimorb@unisabana.edu.co

Sandra Ruiz Moreno [[C.V.](#)] Universidad del Rosario, Colombia - sandra.ruiz@urosario.edu.co

Resumen: El cine es un acto de representación y se basa en la construcción de realidades inspiradas en la experiencia. En Colombia, el cine no ha sido producto de una industria estructurada, si no más bien del esfuerzo de algunos realizadores que han encontrado diferentes maneras de contar historias sobre temas que hacen parte del acontecer nacional. El conflicto armado en Colombia, entendido como confrontación entre fuerzas del Estado y grupos organizados al margen de la ley, tiene más de cincuenta años y ha estado presente en el arte desde entonces. La investigación “Narrativas del conflicto armado en el cine colombiano” abordó una muestra de películas de la filmografía nacional para encontrar la forma como se ha representado el tema del conflicto armado en el cine colombiano.

Palabras clave: Cinematografía, cine colombiano, conflicto armado, representación, personajes, acciones, escenarios.

Abstract: Cinema is an act of representation and it is based on the construction of reality inspired by experience. In Colombia, cinema has not been the product of a structured industry, but rather the effort of some filmmakers who have found different ways of telling stories about topics that are part of the national experience. The armed conflict in Colombia, understood as the confrontation between government forces and organized outlawed groups, has prevailed for more than fifty years and has been present in art forms ever since. This research examines a sample of Colombian films to establish the different ways the subject of the armed conflict has been represented in Colombian cinema.

Keywords: Cinematography; Colombian cinema; armed conflict; representation; characters; actions; escenarios.

Sumario: 1. Introducción. 1.1 Situación del cine colombiano. 1.2. Posibilidades teóricas. 2. Metodología. 3. Resultados. 3.1. Películas que abordan el tema. 3.2. Temas y géneros recurrentes. 3.3. Relación entre las películas y los períodos históricos. 3.4. Un conflicto de acción prolongada. 3.5. Representación espacio-temporal. 3.6. Los actores del conflicto como personajes. 4. Conclusiones. 5. Referencias. 5.1. Bibliografía. 5.2. Películas analizadas. 5.3. Entrevistas realizadas. 6. Notas.

Summary: 1. Introduction. 1.1. Situation of Colombian cinema. 1.2. Theoretical possibilities. 2. Methodology. 3. Results. 3.1. Films dealing with the armed conflict. 3.2. Recurrent themes and genres. 3.3. Relationship between films and historical periods. 3.4. A long-lasting conflict. 3.5. Spatiotemporal representation. 3.6. The actors of the conflict as characters. 4. Conclusions. 5. References. 5.1. Bibliography. 5.2. Analysed films. 5.3. Interviews. 6. Notes.

1. Introducción

Entre 2007 y 2009, la Dirección de Investigaciones de la Universidad de La Sabana financió el proyecto “Narrativas del conflicto armado en el cine colombiano”, presentado por la docente investigadora Sandra Ruiz Moreno y culminado en una segunda etapa por el profesor Jerónimo Rivera Betancur. Este proyecto tuvo como objetivo descubrir la forma como se ha acercado el cine en Colombia al tema del conflicto armado desde la ficción, partiendo del análisis de las películas de largometraje producidas entre 1964 y 2003 que hacen referencia al tema del conflicto armado.

La noción de conflicto armado se limitó al conflicto entre grupos armados organizados cuyo objetivo es la toma del poder. Esta delimitación nos permitió la selección de películas en las cuales aparecen como actores la guerrilla, los paramilitares, el ejército y el Estado y cuyas tramas se relacionan con alguno de los aspectos del conflicto.

Es importante aclarar que la investigación no constituye una mirada política o social al tema del conflicto armado si no a la representación del mismo por parte del cine.

1.1. Situación del cine colombiano

El desarrollo del cine colombiano ha sido irregular y complicado. Desde sus inicios, pocos años después de la invención del cinematógrafo, fue considerado un medio de entretenimiento o, en el mejor de los casos, un arte menor de personajes excéntricos que estaban dispuestos a todo con el fin de hacer “su película”.

Hasta algunos de los más importantes directores de cine colombiano no han pasado de la exhibición de sus “óperas primas” [1] y no han alcanzado a desarrollar una filmografía sólida que explore un estilo artístico personal, con el efecto consecuente de que los técnicos y personal de producción de los largometrajes tampoco cuentan con una amplia experiencia en el tema, a pesar de tenerla en la producción de comerciales en cine y programas de televisión.

Desde la puesta en marcha en Colombia de la ley 814 en 2003, también conocida como ley de cine, las cifras demuestran la movilización de la industria y la reactivación de su producción. En el cuadro 1 puede verse la cantidad de películas producidas en Colombia desde el inicio por décadas y allí puede apreciarse el aumento en la calidad de las producciones.

Década	# largometrajes
1910	1
1920	16
1930	3
1940	10
1950	6

1960	36
1970	44
1980	90
1990	41
2000	79

Es importante apreciar, primero que todo, como la producción de películas en Colombia en las últimas tres décadas es de 210 de un total de 326, lo que constituye un 64,4% de la producción cinematográfica de toda la historia y la producción de la última década (hasta el año 2009) constituye el 24,2%

Aunque muchos espectadores colombianos creen estar frente al advenimiento del cine nacional, realmente estamos frente a las bases de una industria cinematográfica, lo que trae consigo una mayor cantidad de largometrajes con calidad variable. Este paso es muy importante, pues permite que el público confíe en el cine nacional y asista a las salas con una intención diferente a la paternalista de “apoyar el cine nacional”. En los últimos años, las principales salas de exhibición nacionales han mantenido en cartelera varios títulos de películas colombianas, incluso por más de 4 semanas, lo que por lo menos da una pista de un naciente interés hacia el cine nacional.

De todas formas, el apoyo estatal al cine no es suficiente desde el punto de vista económico y genera también muchas dudas desde lo temático, pues al financiar películas por la modalidad de concurso, es claro que se privilegian ciertas temáticas o tratamientos que “garanticen” una mayor cantidad de público asistente a las salas. Al respecto, el crítico y estudioso del cine nacional Luis Alberto Álvarez comentaba que “la política estatal de comunicación, en la cual debe estar comprometido el cine, no sólo debe ocuparse de que éste o aquel cine, conveniente, adecuado y útil para los colombianos debe ser impulsado, sino intentar captar qué tipo de cine los colombianos están en capacidad de ver, en su actual estado de conciencia” (Álvarez: 2001).

Este índice de producción, hablando en términos de industria, sigue siendo de todas formas bastante irrisorio comparado con países de la región como Brasil, México y Argentina y los índices de taquilla son completamente insuficientes toda vez que, por ejemplo, las películas colombianas más taquilleras de la historia escasamente alcanzan un poco más de un millón de espectadores y desde 1996 (año de despegue de esta industria) sólo 19 películas alcanzaron la mínima suma de 200 mil espectadores. Es relevante mirar que el año 2006, el más exitoso hasta el momento para las películas colombianas, reportó una taquilla para el cine nacional de dos millones ochocientos siete mil espectadores de un total de más de veinte millones de espectadores, constituyendo sólo el 13,88%. [2] En el mismo período hay casos dramáticos, como los de 1997 y 1999, en donde la taquilla para el cine nacional no llegó a constituir el 1 % del total; situación que no obstante había sido la constante antes de 1990, aunque no hay muchos datos al respecto.

De todas formas, los hechos mencionados hacen pensar en un fortalecimiento de la cinematografía nacional con importantes consecuencias respecto a su industria, mercado y sistema de producción, pero ¿Se entiende este concepto sólo como la existencia de una industria audiovisual sólida, productora y exportadora? ¿Qué pasa con las películas que se logran realizar en el país?, ¿Cómo son, de qué hablan, cuáles son sus búsquedas expresivas, para dónde van nuestros realizadores? ¿Podemos hablar de un auténtico cine nacional?

En este punto valdría la pena retomar a Álvarez quien afirma: “Desde los años veinte no ha dejado de haber esfuerzos por establecer una cinematografía nacional colombiana. Estos esfuerzos se han polarizado casi siempre hacia la creación de una industria, pero sólo ocasionalmente han buscado aplicar reflexiones sobre una identidad o expresiones de una posición estética”. (2005).

1.2. Posibilidades teóricas

Respecto a las posibilidades de estudio en el cine, podríamos retomar el texto de de Robert Allen y Douglas Gomery “Teoría y práctica de la historia del cine”, donde se determinan tres enfoques específicos: El teórico, referido a tratar de definir bajo diferentes perspectivas qué es el cine y como produce significado. El histórico que intenta explicar los cambios que ha sufrido el cine y lo que ha influido en su entorno, para entender su presente. Y el crítico que pretende analizar sus cualidades particulares como experiencia visual. (Allen-Gomery, 2001)

Dentro del enfoque teórico resulta especialmente interesante abordar el estudio del cine como lenguaje y sus posibilidades para producir significados y representaciones de la realidad. Pero no una realidad como copia, que es quedarse sólo con la característica unívoca de la imagen donde se representa el mismo objeto que se ve, sino una realidad como representación, que surge de su semejanza con el mundo real y sus principios físicos, donde ambos están en continuo movimiento, en las dimensiones de espacio y tiempo y siempre en presente.

Esto hace que el lenguaje cinematográfico sea privilegiado no sólo para reflejar las realidades del mundo, del hombre y su búsqueda, sino para crear simulaciones de realidad bajo sus mismas reglas de tiempo, espacio, presente, movimiento, y claro está, personajes, como reflejo y creador de modelos de comportamientos humanos y de sociedades. Como lo expresara el teórico Rudolf Arheim en sus estudios sobre el cine como arte “El cine no es la imitación de la realidad sino la transformación de las características observadas en forma de expresión” (Arheim, 1986).

Es así como el cine ha podido traer a la contemporaneidad la posibilidad de mirarse atemporalmente en sus modelos de comportamiento, generando todo lo posible aquí y ahora, a manera de espejo que devuelve las imágenes de lo que somos, fuimos y seremos o de ventana que nos permite asomarnos a mundos desconocidos dentro de nuestro propio planeta. Las imágenes del ser humano, como el drama y el pensamiento de una cultura donde la mujer es un ser inferior en *El Círculo* (Jafar Panahi, 2000) o el terrible holocausto nazi de *La Lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) o la puesta en escena de una mujer de 1923, una de 1951 y una del 2001 en *Las horas* (Stephen Daldry, 2002) de la desesperanza y la terrible debilidad frente a la libertad de la propia existencia.

Esta puesta en escena de la realidad es en ocasiones tan vívidamente contada que suele confundirse con la realidad en sí misma y, en lugar de la ventana o el espejo, aparece el espejismo como ilusión, como engaño a la mirada. Este simulacro que es el cine, representa una realidad desde el punto de vista ideológico, con sesgos claramente marcados por condiciones de autoría o país de procedencia. Según Cabrera: “El cine es la plenitud de la experiencia vivida, incluyendo la temporalidad y el movimiento típicos de lo real, que presenta lo real con todas sus dificultades, en lugar de dar los ingredientes para que el espectador los use para crear la imagen que el cine proporciona” (2002: 25).

La importancia de abordar estas temáticas, a pesar del desencanto de un gran sector del público y la crítica que se preocupan por “la imagen” del país en el exterior, tiene que ver con la posibilidad de mirarnos en el espejo para entender mejor como somos. Esta idea es reafirmada por Lisandro Duque, director de cine colombiano, cuando afirma que “suprimirle el cine a un país, es como ordenar por decreto el retiro de todos los espejos de los baños y de todos los vidrios de las calles para que nadie pueda verse a sí mismo. Y eso genera violencia. El Pienso, luego existo se convierte aquí en un No me veo, luego no soy nadie” (Duque: 97).

Teniendo en cuenta estas posibilidades de expresión y representación del cine se hace pertinente para el desarrollo cinematográfico de nuestro país, abordar estudios de este tipo, que permitan determinar esas miradas a través de las cuales nuestras películas han narrado y reflejado las experiencias vividas

por nuestra sociedad colombiana. Con esta motivación se realizó la investigación "Narrativas del Conflicto Armado en el Cine Colombiano" [3], que pretendía indagar acerca de cómo el cine colombiano ha expresado una de las realidades más contundentes y dolorosas del país.

En el imaginario colectivo puede quedar claramente la sensación de que el cine colombiano, al igual que el latinoamericano, es un cine que privilegia temáticas como la miseria, la violencia y la criminalidad y es allí donde los académicos deben indagar para reafirmar o refutar esta impresión generalizada. López (1989:403) afirma al respecto que "si se pide una descripción del cine latinoamericano, podríamos anotar una de las frases sugestivas con las que los cineastas de la región han descrito sus propias prácticas: una antiestética del hambre, un cine de la pobreza, la cámara como revólver, un cine imperfecto, una antiestética de la basura" [4].

Estudiar la imagen como un modo de representación de la realidad nos posibilitará acercarnos a la construcción de imaginarios culturales sobre el ser colombiano que desde el cine se sugieren y que, posiblemente, pueden actuar como un espejo invertido, que impacta en la realidad a partir de la simulación de las imágenes. Este espejo puede devolvernos una imagen que tal vez no nos guste como nación, pero que sin duda podría ayudarnos a entender mejor nuestra condición como seres nacionales. Álvarez (1998) es claro al afirmar que "Un cine que represente adecuadamente a este país no puede ser una fórmula conciliadora, un corte transversal y sin sabor de la realidad nacional. Es absolutamente necesario que esté compuesto de expresiones culturales muy diferenciadas, muy fuertes, sin compromisos en su intraducibilidad y, sin embargo, captables a un nivel más profundo de percepción, el de un arte universal"

Partiendo de las características expresivas del cine, se vio la necesidad de realizar el estudio desde sus posibilidades como lenguaje, partiendo de un análisis narrativo de cada una de las producciones cinematográficas que en nuestro país se han realizado sobre el actual conflicto armado, dirigido a responder preguntas como: ¿De qué forma ha abordado el cine colombiano los diferentes elementos del conflicto armado?, ¿Qué características prioriza?, ¿Cuáles son los puntos reiterativos que trata?, ¿Cómo construye los espacios, las acciones y los diferentes actores del conflicto?

2. Metodología

Para iniciar este estudio narrativo fue fundamental establecer unas delimitaciones de carácter temático, temporal y de formato, que permitieran iniciar el proceso de recolección y selección de la muestra. Así pues, se delimitó el tema del conflicto, entendido como el actual fenómeno armado entre guerrilla, paramilitares, fuerzas militares y estado, cuyo origen se remonta a la aparición de los actuales grupos guerrilleros a partir de 1964, tomando como punto de partida la toma de Marquetalia.

Por otro lado se centró en la producción cinematográfica referida al largometraje (formato cinematográfico con mayores posibilidades de exhibición y de impacto), de producción colombiana [5], realizada a partir de ese año 1964 y hasta el 2006, fecha en la cual se inicia la investigación, y cuyas temáticas abordan dicho conflicto y no otros fenómenos de enfrentamiento y violencia como se menciona en la delimitación temática, sin negar claro las conexiones del actual conflicto con la historia de violencia del país.

Para el estudio de las narrativas audiovisuales, que marcan la línea, tanto del soporte teórico de la investigación como de su método de análisis, se parte de una visión estructuralista en el estudio de los fenómenos de la comunicación, y por lo tanto del lenguaje audiovisual, teniendo en cuenta que se busca evidenciar el sistema de relaciones entre el conflicto armado y la forma expresiva o comunicativa del cine.

Para ello se tiene en cuenta el desarrollo de dichos estudios desde antes de que se utilizara el término "narrativa audiovisual" y se estudiara la imagen en movimiento representada en el cine, desde los planteamientos de las estructuras lingüísticas de la escuela formalista.

El elemento interesante de esta mirada como antecesora de estos estudios es su focalización en la diferencia manifiesta entre la fábula "como un constructo imaginario que el espectador o lector crea o

abstrae" (Stam, Burgoyne y Lewis, 1992: 93) Y el syuzhets como "la organización artística o la deformación del orden causal-cronológico de los hechos" (Stam, Burgoyne y Lewis, 1992:95) lo cual marca de una vez la importancia de la existencia de una forma intencional para organizar libremente ideas, historias o relatos en el lenguaje de las imágenes que se mueven.

Posteriormente dicha diferencia se amplía con Claude Lèvi-Strauss desde la lingüística y la semántica y Vladimir Propp, desde la sintáctica. Levi-Strauss afirma que las películas tienen una estructura superficial que oculta una profunda, que debe ser estudiada desde el mito de establecer categorías contrarias de significación, por lo tanto su trabajo se basa en romper las relaciones lineales de causa efecto de la trama para establecer nuevos grupos paradigmáticos, estudiando, por ejemplo, simbolismos de los géneros y las películas. (Stam, Burgoyne y Lewis, 1992:99)

Propp plantea que la función significativa de los elementos cinematográficos dependen justamente del lugar que ocupan en el tiempo (concepto de construcción del tiempo a través del montaje) y, por lo tanto, "al sacar forzosamente las funciones de la secuencia temporal destruye el delicado hilo de la narrativa, la cual como una sutil y elegante red, se quiebra al más ligero contacto" (Propp, 1976: 287) .

Bordwell realiza sus estudios narrativos dejando de lado la cuestión del narrador para ofrecer un proceso más global que se centra en los procesos cognitivos y perceptuales donde lo importante es el método particular del cine de dar indicaciones al espectador para realizar ciertas hipótesis e inferencias que luego serán comprobadas al tiempo que avanza la película "conforme el espectador mira el filme, percibe claves (pistas), recuerda informaciones, anticipa lo que seguirá y casi siempre participa en la creación de la estructura fílmica. La película forja expectativas particulares al conjugar curiosidad, suspenso y sorpresa" (Bordwell,1986: 60)

Es así como Bordwell, se desliga de los procesos verbales de la literatura al privilegiar sobre el narrador, la cadena de informaciones que se muestran como indicios en el cine, partiendo de la definición de la narrativa como una cadena de eventos en una relación causa y efecto que sucede en el tiempo y en el espacio.

Teniendo en cuenta la intención de la investigación, esta estructura teórica resulta muy adecuada para tomarse como su base fundamental, de acuerdo a los enfoques de estudio que ella establece frente al análisis narrativo del cine, así:

Primero, basa la narrativa en el principio de causalidad (causa-efecto) que determina un constante movimiento definido como una serie de cambios o transformaciones. Este principio sin lugar a dudas nos centra en la naturaleza del cine de la que se hablaba en la introducción y que posibilita sus características de representación de la realidad y de experiencias abstractas.

Segundo, por el mismo principio de causalidad incluye dentro de su estudio de la narrativa los elementos de de espacio y tiempo, pero como construcción, lo cual enriquece mucho la visión de narrativa, ya que evidencia como las acciones se van mostrando a través de una construcción de los elementos de forma de la obra de manera mimética, es decir como mundo, fundamental al momento de determinar como construye nuestro cine un imaginario sobre una realidad social como lo es el conflicto.

Tercero, logra ver la interrelación entre los conceptos de historia y argumento "El argumento presenta de manera explícita ciertos eventos de la historia, así que estos son comunes a ambos dominios. La historia va más allá del argumento al sugerir algunos sucesos diegéticos [6] que nunca atestiguamos. El argumento va más allá del mundo de la historia al presentar imágenes y sonidos no diegéticos que pueden afectar nuestra comprensión de la historia" (Bordwell y Thompson,1997:63).

Y cuarto, tiene en cuenta la actividad del observador, al incluir el tema del flujo de la información dentro de la historia, es decir como se va presentando la información ante el espectador.

Estos mismos cuatro puntos fueron determinantes para establecer las categorías de análisis narrativo:

El tema, este punto incluye la definición del género, junto a la línea narrativa principal y las secundarias

La acción, a través de la causalidad establecida desde el detonante hasta la conclusión, pasando por los puntos de giro y la construcción de tiempo, determinando el orden, la duración, la temporalidad y la continuidad

Los lugares desde la construcción de espacio, determinando el tipo de planos usados, su combinación y sus ritmos

La construcción de personajes

3. Resultados

3.1. Películas que abordan el tema

El desarrollo de la investigación como tal se inicia en una primera fase de observación rigurosa de las películas producidas en el periodo delimitado (1964-2006), a través de revisión bibliográfica, de documentos directos y entrevistas con directores de cine y especialistas, que dio como resultado la determinación de la muestra correspondiente a 14 largometrajes colombianos argumentales y documentales, que abordaron de alguna manera el conflicto armado interno del país:

El río de las tumbas (Julio Luzardo - 1965)
Camilo, el cura guerrillero (Francisco Norden - 1974)
Canaguaro (Dunav Kuzmanich - 1981)
Pisingaña (Leopoldo Pinzón - 1982)
Caín (Gustavo Nieto Roa - 1984)
El día de las Mercedes (Dunav Kuzmanich - 1985)
La ley del monte (Patricia Castaño y Adelaida Trujillo - 1989)
Edipo alcalde (Jorge Alí Triana - 1996)
Golpe de estadio (Sergio Cabrera - 1998)
La toma de la embajada (Ciro Durán - 2000)
Bolívar soy yo (Jorge Alí Triana - 2002)
La primera noche (Luis Alberto Restrepo 2003)
La sombra del caminante (Ciro Guerra - 2005)
Soñar no cuesta nada (Rodrigo Triana - 2006)

La selección de la muestra implicó en sí misma una búsqueda con resultados interesantes respecto a los temas que nuestra cinematografía ha venido representando. Estas 14 películas representan un pequeño 6.2% de la producción fílmica del país, lo cual sorprende teniendo en cuenta por un lado que el conflicto armado forma parte de la agenda cotidiana nacional y por otro, las muchas referencias que se hacen frente a los temas de violencia en nuestro cine.

Por ello se decidió como parte de esta primera fase, determinar cuáles fueron esos otros temas y que porcentaje tienen, además de establecer una relación entre temática, realidades históricas, desarrollo cinematográficos y tiempos entre las películas analizadas como muestra.

3.2. Temas y géneros recurrentes

En cuanto a los temas se encontró que los dos géneros temáticos más fuertes dentro de la producción nacional y que además se mantuvieron más o menos constantes durante este lapso de tiempo entre 1964 y el 2006, fueron las historias de acción y aventuras con un 24.6% y las comedias de cuadro de costumbres, tanto rural como urbano con un 18.3%, seguidas en tercer lugar aparecen las películas sobre el amor y las relaciones de pareja con un 16.5%.

Con estas tres categorías se está cubriendo prácticamente la mitad de la producción fílmica

colombiana, sin que aparezca ningún tema de violencia o conflicto relacionada con nuestra realidad histórica, ni de narcotráfico.

Los temas sobre la violencia de los 40s, 50s y 60s, junto a la violencia derivada de la corrupción y la falta de oportunidades, sin relacionarla directamente con el actual conflicto armado, como se ha delimitado en la presente investigación, ocupan un 13.4%, lo cual implica prácticamente del doble del 6.2% al que hicimos referencia inicialmente en cuanto a las películas del conflicto.

Esto se constituye en un dato importante cuando se coteja con el análisis de la causalidad y el flujo de la información de la muestra estudiada, ya que en la mitad de ellas se encontraron referencias a la violencia de estos años y la totalidad destaca la violencia por la violencia, como el rasgo más característico del conflicto, lo cual hace pensar por un lado que el imaginario cinematográfico construido sobre la violencia en general es mucho más sólido y contundente que el del conflicto como tal y, por otro, que todos los actos violentos, incluso los que se pueden presentar en películas de otras temáticas, se generalizan sin tener claridad de sus causas y desarrollos.

En cuanto al tema del narcotráfico, éste aparece con un escaso 6.7%, pero muy concentrado a partir de los 80s cuando se produjeron *Drogombia* (Diego León Giraldo, 1980) y *Área maldita* (Jairo Pinilla, 1980) y luego en los noventa, donde se produjeron prácticamente todas las demás películas. Esta concentración podría explicar en buena parte porque se insiste en la gran cantidad de películas nacionales sobre el narcotráfico a pesar de su bajo porcentaje.

Los demás porcentajes se refieren a documentales de carácter etnográfico y turístico con un 8% y películas picantes sobre sexo con un 5.3%.

De lo anterior se puede confirmar junto a investigaciones como la realizada en el 2005 por el grupo de investigación Imago de la universidad de Medellín, que las principales temáticas de nuestra cinematografía no corresponden a temas de violencia y narcotráfico. Pero junto a ello es importante complementar que si bien los temas cotidianos, las historias de aventuras, policiales, de terror y las historias de amor, un poco a lo Hollywood, han sido curiosamente los temas más abordados, no se puede perder de vista que los temas de violencia, conflicto y narcotráfico corresponden a más de la cuarta parte las diferentes temáticas con los atenuantes de concentración de producciones en el tiempo y generalización de las acciones violentas comentadas anteriormente.

3.3. Relación entre las películas y los períodos históricos

En este punto de la investigación también resulta interesante verificar los momentos históricos de realización de las películas, especialmente en cuanto a la realidad cinematográfica nacional, teniendo en cuenta las grandes distancias de tiempo entre una película y otra; teniendo en cuenta, sin embargo, que la investigación no busca establecer una verificación entre la realidad del momento histórico en que se realizó o exhibió la película y sus temáticas o tratamientos.

Entre las tres primeras películas existe un lapso de tiempo de 16 años. *Río de las tumbas* es de 1965, *Camilo, el cura guerrillero* de 1974 y *Canaguaro*. De 1981. Tanto *Río de las tumbas* como *Camilo, el cura guerrillero*, evidencian elementos del conflicto, pero temáticamente no lo presentan, la primera describe estereotipadamente un pueblo del conflicto sin mencionarlo y se remite a la historia de unos muertos que aparecen porque sí y la segunda es un documental de personaje, que termina muy centrado en la justificación de la izquierda en Colombia, tocando tangencialmente el conflicto.

Río de tumbas se realiza como una iniciativa personal de su director Julio Luzardo, en la época del Frente Nacional [7] durante el gobierno conservador de Guillermo León Valencia, cuando se produjo el nacimiento de las FARC y el ELN, todo este periodo continúa sin presentar películas que hablen del conflicto, hay tres que hacen referencia a la violencia de los años 50 y el resto a historias de aventuras locales o de relaciones de parejas.

La relevancia de esta película en el universo del cine colombiano es resaltada por Enrique Pulecio

(2005) en su obra *El siglo del cine en Colombia* cuando afirma que “La creación de una atmósfera opresiva, en un ambiente de inquietud y zozobra, con la violencia partidista de los años cincuenta como realidad circundante, es una forma de reconocimiento y reflexión en nuestro cine como antes no se había dado. Más que centrarse en el despliegue de un espectáculo de explícita violencia política, la película acierta en el hecho de crear un retrato colectivo de un pueblo amenazado” (Pulecio: 2008).

Durante el primer gobierno después del Frente Nacional, el del presidente liberal López Michelsen, aparece *Camilo, el cura guerrillero* con evidente inversión extranjera en su realización y sólo en 1981 llega otra película que toca el tema del conflicto, esta vez abiertamente.

Es importante anotar que el apoyo a la producción cinematográfica se limitó a decretos aislados como la cuota de pantalla en 1971 y la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico en 1977 y que duró un año sin moverse por falta de administración. Tan sólo en 1978 aparece la Compañía de Fomento Cinematográfico FOCINE, como entidad adscrita al Ministerio de Comunicaciones, para administrar este fondo y encargarse del fomento de la producción cinematográfica del país, lo cual se evidencia en un claro aumento de la producción.

A partir de 1981, respecto al tema del conflicto, se ve una mayor frecuencia en la realización de las películas con títulos como *Canaguaro* (Dunav Kuzmanich, 1981), *Pisingaña* (Leopoldo Pinzón, 1982), *Caín* (Gustavo Nieto Roa, 1984), *La virgen de las Mercedes* (Dunav Kuzmanich, 1985) y *La ley del monte* (1989). Tres de estas películas tratan claramente sobre el conflicto y en cuanto a *Pisingaña* y *Caín* a pesar de tener como tema central sus protagonistas y sus relaciones de pareja, éste está totalmente cruzado con el tema del conflicto, sus actores, sus características etc, mucho más evidente en *Caín*, pero tratado de manera más profunda y reflexiva en *Pisingaña*. Esta idea es ratificada por Laurens (1988:108) cuando dice que “una cinta colombiana de factura modesta ha logrado el milagro de enfrentarnos, aunque sea someramente, con nuestra realidad inmediata”.

Luego de la *Ley del monte* (Brian Moser, 1989), hay un espacio de 7 años, antes de volver a producirse una película con el tema del conflicto armado, coincidiendo esto con la entrada de los años 90, que se constituye en una especie de punto de quiebre no solo para la producción cinematográfica del país.

En ese momento del gobierno de Virgilio Barco, la actividad política giraba en torno a la séptima papeleta con miras a la reforma constitucional, los grupos guerrilleros rurales de la FARC y el ELN estaban muy fortalecidos luego del gobierno de diálogo de Belisario Betancourt y el M-19 había iniciado un proceso para la entrega de las armas por vía política, se vivía un ambiente tenso por los atentados sistemáticos a varios líderes políticos, pero definitivamente el problema más fuerte era el del narcotráfico con su incuestionable poder, el tema de la extradición, la figura de Pablo Escobar y el enfrentamiento entre carteles que dispara una guerra terrorista con bombas en centros comerciales y el fenómeno del sicariato.

En el ámbito cinematográfico se ve un FOCINE, endeudado y debilitado por las continuas malas administraciones a través de las cuales se vio bajar la cantidad y la calidad de sus producciones financiadas. Por lo tanto el cine del país cada vez va quedando más en manos de las iniciativas y ahorros personales de los productores y directores, quienes empezaron a ingeniarse la manera de conseguir apoyos y alianzas internacionales para producir.

En 1990 se producen escasamente 5 largometrajes, donde el gran éxito es para *Rodrigo D*, iniciativa personal de su director Víctor Gaviria, mientras que la película financiada por FOCINE, *María Cano*, se convierte en su peor descalabro financiero, hasta que se cierra en el 92 sin realizar más películas.

Lo que se observa durante esta década es que si bien la producción baja a un promedio de cuatro largometrajes por año, se empiezan a producir películas con el sello de su director (en buena parte porque son ellos los que por su propio interés las realizan), que se ven, gustan y se presentan en festivales internacionales. Aparecen por ejemplo: *La estrategia del caracol*, *Águilas no cazan moscas*, *Ilona llega con la lluvia* y *Golpe de estadio* de Sergio Cabrera, *Rodrigo D* y *La Vendedora de rosas* de Víctor Gaviria y *La gente de la universal*, de Felipe Aljure.

Sobre este punto es interesante destacar que al analizar específicamente las películas sobre el conflicto armado, se evidencia en este momento histórico una transformación no sólo temática, donde se evidencia el inicio de un cambio en las tendencias políticas de izquierda en películas como *Canaguaro* y *Caín* a tendencias mucho más de centro en películas como *Bolívar soy yo* o *La sombra del caminante*, sino también en los tratamientos, las narrativas y las técnicas de las películas, como se verá más adelante.

Las dos únicas películas que se producen en esta década sobre el conflicto armado son *Edipo Alcalde* de Jorge Alí Triana en 1996 y *Golpe de Estadio* de Sergio Cabrera en 1998, curiosamente cada una es representante de uno de los géneros originales: la comedia y la tragedia; aunque sus directores tienen sellos característicos muy específicos y en ocasiones coincidentes. Por un lado la tragedia de un Edipo colombiano que lucha por la paz en un pueblo de guerrilla y grupos de autodefensa, por otro la comedia de un grupo guerrillero que hace un pacto de paz con la inspección de policía del lugar, para poder ver en el único televisor el partido de la Selección Colombia.

Para 2000, las cosas cambian en el escenario cinematográfico con la creación en 1998 del Ministerio de Cultura y su Dirección de Cinematografía, dando nuevas esperanzas a la creación de una ley para el cine. Se realiza el largometraje *La toma de la embajada* (Ciro Durán, 2000), mediante la figura de coproducción que permitía la alianza del G3, conformada por Colombia, Venezuela y México; como una verdadera reconstrucción del hecho real de la toma de la embajada de la República Dominicana en 1980 por el entonces grupo guerrillero urbano M-19, en el que la búsqueda de la objetividad ideológica en la película, derrotó al estilo y a la expresión audiovisual.

En 2002 aparece nuevamente Jorge Alí Triana, con un estilo más consolidado en su película *Bolívar soy yo*, en pleno proceso de paz del gobierno de Andrés Pastrana, en la que se vale de una historia inspirada en la vida real [8], de un actor que se cree el Libertador Simón Bolívar, para presentar una serie de cuestionamientos al momento violento del país, con imágenes reales de archivo de recientes masacres en todo el país.

Luego, bajo la reglamentación de la actual ley de cine firmada en el 2003 y el gobierno de seguridad democrática del actual presidente, Álvaro Uribe se producen: *La sombra del caminante*, una reflexión personal sobre el tema del conflicto, como opera prima del joven cineasta Ciro Guerra en 2005 y *Soñar no cuesta nada*, (Rodrigo Triana, 2006), una gran producción sobre la recreación de un hecho real, del director Rodrigo Triana, que se constituyó en la película más taquillera en la historia cinematográfica del país.

3.4. Un conflicto de acción prolongada

Una segunda fase de la investigación fue la aplicación de la matriz de criterios a cada una de las películas que generó una gran cantidad de datos referentes a la construcción narrativa de las películas clasificadas desde sus componentes de acción teniendo en cuenta causalidad y flujo de información, construcción espacio-temporal y tratamiento de personajes.

Desde la acción se pudo determinar que, en sus intenciones narrativas, hay siete películas con historias de ficción, en cinco de las cuales se hacen constantes referencias a contextos reales como es el caso de *Bolívar soy yo* y *Pisingaña*, que hacen recuentos históricos de hechos reales del país con imágenes documentales de archivo. De igual manera, aparecen el cuadro de costumbres de *La Virgen de las Mercedes*, junto a *La sombra del caminante* y *La primera noche* con una puesta en escena casi documental del centro de

Bogotá, mientras que las otras tres, *Río de Tumbas*, *Caín* y *Edipo Alcalde*, hacen descripción de una realidad de conflicto con muertos, enfrentamientos y guerrilla, pero sin hacer ni referencias ni ubicaciones específicas con hechos de la realidad.

En la muestra hay cuatro películas que hacen prácticamente la reconstrucción de hechos reales relacionados con el conflicto armado. En *Canaguaro* se utiliza una historia protagonizada por un

guerrillero en un grupo marcado por las diferencias ideológicas y de caracterización entre sus miembros para expresar un punto de vista acerca de la aparición de las guerrillas. En *Golpe de estadio* se crea una ficción sobre el conflicto a partir de sus actores y un partido que sí existió para, en clave de comedia, sugerir una utopía tan hermosa como poco verosímil: la tregua del conflicto para ver pacíficamente y en completa unión uno de los juegos de fútbol más importantes de nuestra historia. *La toma de la embajada* y *Soñar no cuesta nada* recrean dos episodios históricos importantes en la guerra contra la guerrilla: la toma de la embajada de República Dominicana por parte del M-19 en 1980 y el encuentro de una guaca [9] de dinero enterrado en un cambuche guerrillero y encontrado por un grupo de soldados. Y finalmente dos documentales que hablan del conflicto pero no profundizan en él.

Lo interesante de este punto es encontrar dentro de las mismas películas una contradicción en cuanto a su intención expresiva: de un lado vemos como desde la temática y el género, el conflicto pasa muchas veces a un segundo plano tras la creación o focalización en historias de otra índole (microhistorias de los personajes), pero al mismo tiempo dejan ver una intención de referencia con la realidad, de forma poco explícita, de contexto, casi tímida, miedosa o poco comprometida con alguno de los actores del conflicto, incluso el Estado.

En cuanto al desarrollo de las acciones ocho de ellas tiene estructura de tragedia con la presentación de un problema sin solución, característica que también conserva *Golpe de estadio* a pesar de sus elementos de comedia, que la convierten más bien en una tragicomedia; tres de melodrama con finales felices más bien forzados dentro de su flujo de información en *Caín*, *La toma de la embajada* y *Soñar no cuesta nada*, dos historias épicas, *Canaguaro* y *La sombra del caminante*, que se centran en la lucha del hombre, una desde la guerra y otra desde su dignidad, con su consiguiente efecto de presentar dos héroes: un guerrillero en la primera y un hombre pobre y trabajador en la segunda [10]. En estas dos últimas y en los dos documentales es común la presentación de finales cerrados, sin salida.

Estas estructuras trágicas, circulares y sin salida, evidencian una recreación pesimista de los hechos del conflicto. El conflicto es prolongado en el tiempo, sin causas claras y sin final, éstas son películas pesimistas respecto a alternativas de solución de los temas del conflicto, su abordaje de esta realidad es fragmentada y poco propositiva.

Esta fragmentación es clara desde el orden temporal del flujo de información de las películas, que nos muestran claramente dos corrientes que se transforman en el tiempo. Del 65 con *Rio de las tumbas* hasta *La ley del monte* en el 89, se maneja una estructura semicerrada, lineal pero quebrada por continuas referencias al pasado mediante Flash Back (retrospecciones) donde el tema de la muerte de Gaitán y la violencia de los 50 se hace constante, en muchos casos como una forma de justificar el comportamiento de los personajes por las secuelas que la violencia ha dejado en ellos. Y luego del 96 al 2006, construcciones mucho más lineales, pero con referencias a tiempos alternos, que no van ya hacia el pasado sino que establecen paralelos dentro del presente, reales o no, como se ve en *Edipo alcalde*, *Bolívar soy yo*, *La primera noche* y *La sombra del caminante*.

Así pues desde el análisis de la acción se lee un conflicto cerrado y prolongado, repetitivo en el tiempo, con raíces históricas muy marcadas relacionadas con actos de violencia y con salidas alternas no reales.

3.5. Representación espacio-temporal

Entrando al análisis de las estructuras espacio temporales que tienen que ver con la manera como se toman las decisiones en cuanto a la planificación y su orden, se observa una constante tendencia a la construcción analítica, es decir, se reconstruyen los espacios a partir de la división del mismo en muchas tomas y la posterior organización del las mismas, así pues, la construcción gira alrededor de las planificaciones medias, dejando los planos generales para lo descriptivo y de contexto, pero no para las acciones y cada vez dándole más protagonismo al primer plano, a medida que técnicamente se perfecciona.

Esta construcción permite tener un control de lo qué se está mostrando y de la forma en la que se muestra, siendo muy característico en estas películas especialmente en las escenas que tienen que ver con la reconstrucción de actos violentos, muchos de los cuales se muestran a partir de planos aislados de gotas de sangre, la expresión de un rostro, sonidos fuera de cuadro. Numerosos ejemplos nos sirven para afirmar lo anterior. Podemos recordar la escena en la que el bobo del pueblo se encuentra un cadáver flotando en el río en *Río de tumbas*, el asesinato de la familia del protagonista en *Canaguaro*, el asesinato de Abel en *Caín*, la violación de la protagonista de *Pisingaña*, la muerte de Layo en *Edipo alcalde*, el secuestro de los gringos en *Golpe de estadio*, la muerte de un guerrillero en *La toma de la Embajada*, las imágenes reales de archivo de *Bolívar soy yo*, la muerte de la madre de Toño en *La primera noche*, o la golpiza de la pandilla a Mañe en *La sombra del caminante*.

Lo mismo ocurre en la construcción de escenas de enfrentamientos armados de los cuales también podemos encontrar ejemplos en todas las películas, siendo especialmente interesante la reconstrucción de acción y espacio a través de montaje analítico que se hace en la *Toma de la embajada* al utilizar tomas reales de archivo para el exterior de la embajada con la intervención del Ejército Nacional, sus disparos y sus tanquetas, en contraplano de primerísimos planos realizados y representados por los actores guerrilleros disparando desde ventanas parecidas a las de la edificación real, logrando una recreación por lo menos muy cercana a la real.

Esta construcción nos lleva a dos conclusiones, la primera que es evidente la presencia de muchas acciones de enfrentamiento e irregulares de violencia en estas películas, lo cual sumado al desarrollo temático de las mismas, muestra que las dos características del conflicto más presentadas en la cinematografía analizada son el terror y la criminalización.

La segunda es que este tipo de montaje es utilizado en estas películas específicamente para mostrar y hacer reconstrucciones de acciones, bajo un punto de vista, el de quien ordena, pero se evitan construcciones sintéticas o rítmicas que permitan profundizar o reflexionar sobre los desarrollos narrativos o de personajes. Podría decirse que películas se estructuran por medio de golpes de efecto y en pocos casos de acontecimientos narrativos.

Es decir que a pesar de tener el tema del conflicto, sea en un segundo plano o como contexto, y tener una clara intención de recreación de hechos reales o descripción de características sobre el tema del conflicto, no existe en las películas un nivel de profundización ni reflexión sobre el mismo. Esta característica se comprueba igualmente desde el análisis del rango y profundidad de las películas, donde todas presentan un esquema en el que se amplía o permanece constante la información, pero no se profundiza.

En este punto es importante destacar que en algunas de las películas posteriores a los 90, específicamente en *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2002), *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003) y *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004), hay una planificación intencionada y un manejo no constante de montaje sintético en algunas partes, lo que nos permite reflexionar acerca del desarrollo de los personajes y sus situaciones.

Finalmente, en cuanto a la representación del espacio se observa cómo las primeras producciones se desarrollaron sistemáticamente en zonas rurales, mientras que las últimas tienen a la ciudad como escenario, así pues el proceso de urbanización del país se ve reflejado en el tratamiento de espacios de las películas de la muestra que pasaron de ser totalmente rurales a ser predominantemente mixtas o donde sus personajes aparecen desarraigados en contextos urbanos, por fenómenos de desplazamiento o migración, como ocurre en *La primera noche*, por ejemplo.

En cuanto al uso de locaciones no se logró estandarizar una forma representativa que evidenciara una diferenciación entre los espacios de unos y otros personajes, aunque generalmente la guerrilla está en exteriores y las fuerzas del Estado en lugares más cerrados, mientras que los paramilitares no tienen espacio, esto se da más de manera circunstancial de acuerdo al desarrollo de las acciones y no a una intención de mostrar una diferencia de espacios. Aunque en textos y parlamentos en algunas películas

se hable de control territorial, ello definitivamente no se evidencia desde la narrativa.

3.6. Los actores del conflicto como personajes

Tanto desde la construcción espacio temporal, como desde la causalidad y el flujo de información se evidencia una caracterización superficial de los personajes, como simples desarrolladores de las acciones sin tener claras ni sus motivaciones, ni sus características ni su rol dramático dentro del desarrollo de las historias.

Por ejemplo, en *Río de tumbas* no se identifica ni a los muertos, ni a quien los mata con algún actor del conflicto; en *Caín* el protagonista está con la guerrilla pero no es guerrillero, es la víctima que sufre por amor pero que mata a todos, incluso a su mejor amigo, que además era el líder del grupo guerrillero; en *Pisingaña* no aparece la guerrilla y nunca se identifica a quienes violan y agraden a la niña, aunque el contexto incriminaría al ejército; en *Golpe de estadio* todos son amigos y en *Bolívar soy yo*, todos mueren. Se trata, por tanto, de personajes pasivos víctimas del conflicto y sin posibilidades de acción y salvación.

A pesar de esta falta de caracterización, en el análisis narrativo de construcción de personajes se encontraron elementos comunes y de transformación entre películas con relación a la representación de los actores del conflicto.

No todos los actores del conflicto aparecen en las películas, los más constantes son la guerrilla y las fuerzas armadas del Estado y la población víctima. Así pues, en las películas del 64 al 87 aparece una guerrilla protagonista, siempre debilitada por unas fuerzas armadas más fuertes víctima de hechos violentos ocurridos en el pasado, que justifica sus acciones y su lucha, sus raíces ideológicas no son claras, cuando se muestran son simples arengas carentes de algún desarrollo o consecuencia en la acción.

Para las películas del 90, *Golpe de estadio* y *Edipo alcalde*, el concepto cambia un poco, ahora son unas buenas personas que están en ese papel sin explicación ni de ideologías ni de pasados, son amigos de la población civil y están muy cercanos a los representantes de la autoridad estatal, con los que hacen pactos de paz; entonces los enemigos resultan otros actores como los extranjeros y las autodefensas.

En las películas del 2000 en adelante, es un actor que cada vez se hace más difuso. En *Bolívar soy yo* se trata de un grupo oportunista y traicionero, en *La primera noche* aparece un grupo que tiene dominada la región pero no ejerce ninguna acción de enfrentamiento directo con el Estado que nos permita determinar con claridad de quienes se trata, mientras que en *Sombra del caminante* y en *Soñar no cuesta nada*, apenas se mencionan los grupos armados ilegales.

Las fuerzas armadas sufren una transformación aún más contundente, pasan de ser los verdugos en las películas más antiguas de la muestra a ser los amigos en *Golpe de estadio* y los protagonistas de *Soñar no cuesta nada*.

La visión más constante tal vez es la del Estado, que siempre aparece como un ente indolente, ausente, sin autoridad y pusilánime, desde *Río de tumbas* con un Alcalde que vive enfermo del estómago y en lugar de investigar las muertes del pueblo arma un reinado para festejar a su amigo político, hasta el Estado que mantiene a su Ejército condenado en las selvas a una guerra sin final en *Soñar no cuesta nada*. Esta sí es una idea constante, el abandono estatal como la principal causa del conflicto y de su sin salida.

Esta idea, encontrada en el análisis de las películas, coincide con lo planteado por Waldmann cuando afirma que "Se puede constatar que el Estado colombiano está presente en la conciencia general como unidad espiritual y física. Pero sigue siendo un Estado débil, incapaz de imponer las leyes que ha promulgado y de disciplinar a los propios funcionarios y ciudadanos" (2007:316).

Lo mismo ocurre con la población como víctima civil, desde la otra orilla es quien sufre las consecuencias tanto de esa ausencia estatal, como de las acciones de todos los demás actores, sea cual sea su rol. Sin embargo se siente una transformación desde la población víctima, de contexto, en las primeras películas protagonizadas por otros actores del conflicto, a excepción de *Pisingaña*, hasta ser protagonista en *Bolívar soy yo*, *La primera noche* y *La sombra del caminante*.

Es frecuente en estas películas, sobre todo en las más recientes, que se trabaje con base en personajes fundamentalmente rurales que, independientemente de vivir en una ciudad, traen consigo una marcada cultura campesina sumada al desarraigo de vivir en condición de desplazamiento. Esta condición es abordada por Waldmann cuando afirma que “se impone la impresión de que muchos de los inmigrantes campesinos procedentes de las capas bajas han vivido el proceso urbanizador sin mucho entusiasmo y su mentalidad sigue siendo rural y parroquial, lo cual también se puede decir de las demás capas. En la ciudad, los conflictos de clases se dirimen aun con fuerza y rudeza, y no se puede afirmar que se hayan desplazado hacia un nivel más bien simbólico (Waldmann, 2007: 320).

En cuanto a los demás actores, es sorprendente ver cómo a pesar de que el tema del narcotráfico ha sido uno de los más recurrentes en el cine colombiano, su vinculación con los grupos del conflicto armado no es evidente en ninguna de las películas analizadas, lo mismo ocurre con los grupos ilegales, no representan ningún tipo de personaje real.

En entrevista realizada para la investigación, Víctor Gaviria, reconocido por ser uno de los directores de cine colombiano que más ha abordado el tema de la violencia en el cine nacional, reconocía que es más fácil hacer películas sobre narcotráfico que sobre conflicto armado, pues en el primer caso se puede hablar del “fenómeno” en general, sin hacer referencia a alguien puntualmente, sin herir tantas susceptibilidades. “Al hacer una película sobre guerrilla y paramilitarismo nos va ocurrir lo mismo que le ocurre al campesino que está en esas zonas del conflicto donde no puede conversar con ninguno de los actores del conflicto porque queda como del lado de ellos, o sea, estás como quien dice en la mitad de ese fuego cruzado. Si tú haces una película donde critiques o si tienes un juicio detenido sobre ellos también los paramilitares van a creer que simpatizas con ellos... hay una intolerancia tremenda, es una guerra tremenda donde todos lo que hemos decidido es no hablar de eso [11].

En cuanto a los paramilitares aparecen en las cuatro últimas películas de la muestra, pero sólo son fantasmas, todos saben que existen pero no se nombran ni se relacionan con nada ni nadie. Su presencia más importante se da en *La primera noche*, en la que se sugiere que son ellos quienes atacan el pueblo y se ven en un plano general a lo lejos en una camioneta. No hay identificación de personajes en lo absoluto, parecería ser un tema vedado, aunque suelen identificarse con riqueza y alianzas con el poder, a diferencia de los guerrilleros, que aun en los años en los que han tenido mayor poder económico, siempre se ven como un grupo famélico y que tiene que desarrollar sus acciones para poder sobrevivir.

Si bien la muestra de películas que a lo largo de la historia cinematográfica del país han abordado el tema del conflicto armado no es abundante, existen unas narrativas comunes y especialmente en transformación que han determinado unas formas de ver y sentir el conflicto. Es evidente, no obstante, una asepsia frente al tema por parte de los directores, que evitan a toda costa comprometerse con uno u otro bando (incluyendo las fuerzas legítimas del Estado). Es importante aclarar que este panorama tan claro en términos de largometraje (y fundamentalmente de ficción) es diametralmente opuesto al de los cortometrajes documentales que, al no tener la mayor parte de las veces la presión de la exhibición comercial, han contado el tema del conflicto armado desde múltiples perspectivas y con altas dosis de compromiso, llegando incluso a posturas militantes en muchas oportunidades.

Para terminar, es importante resaltar la intención y la urgencia de contar estas realidades, así sea solamente de forma descriptiva a partir de acciones y de la narración de hechos episódicos. Según Alba (2009:16) “el problema del cine colombiano radica en que todavía estamos lejos de ser narradores de nuestra propia historia y hemos recurrido a la descripción de la sucesión de algunos de nuestros pequeños hechos”.

Cuando Colombia sane un poco sus heridas y deje de ser un país inmerso en un conflicto armado que crece día a día, tendrá probablemente la cabeza fría para contar estas historias que han quedado en el anonimato y que nos podrían dar pistas para entender lo que ha pasado en nuestro país. Mientras esto pasa, seguiremos muy posiblemente atrapados en un período de nuestra cinematografía que, según Pepe Sánchez [12], “se parece mucho al neorrealismo italiano, pues vivimos en una posguerra permanente”.

4. Conclusiones

Algunas de las conclusiones más importantes del proyecto son las siguientes:

Las películas analizadas están estructuradas por medio de golpes de efecto [13] y en pocos casos de acontecimientos narrativos, pero casi nunca por una trama estructurante. La narrativa de las películas es muy tradicional y poco sugerente, en cuanto al montaje y el manejo de plano privilegia los planos abiertos dejando los primeros planos a las escenas de clímax o como contra-planos de reacción. Esta condición, no obstante, ha cambiado un poco en las últimas películas.

En las películas analizadas es claro que la aparición de las categorías narrativas está relacionada directamente con la postura política de su realizador. Se observan cambios en las tendencias políticas a través de las décadas, siendo muy fuerte al principio (años 60 y 70) la tendencia de izquierda y localizándose luego en el centro. Es notable, sin embargo, que las películas

no responden a la realidad política del momento de su realización, sino la mayoría de las veces recrean momentos anteriores.

La creciente complejidad del conflicto armado, principalmente en los últimos años, ha llevado a la realización de películas poco comprometidas con alguno de los actores del conflicto, incluso con el Estado que aparece como un ente indolente, ausente y en ocasiones corrupto en todas las películas de la muestra. De la misma forma son presentados sus representantes (policía, ejército, grupos políticos y autoridades civiles).

Estas películas son pesimistas respecto a alternativas de solución de los temas del conflicto, su abordaje de esta realidad es fragmentada y poco propositiva y el tema del conflicto muchas veces es sólo una excusa para la recreación de historias de otra índole. En algunas de las películas, este tema pasa a un segundo plano.

Es común que en estas películas se reconozca el origen remoto del conflicto y su detonante en la muerte de Jorge Eliécer Gaitán y el surgimiento de las guerrillas liberales. Frecuentemente alguno de estos dos hechos es el punto de partida para contar las historias. A pesar de que la estructura narrativa predominante en el cine colombiano es la lineal; en estas películas se usa frecuentemente la estructura circular, como una forma de justificar el comportamiento de los personajes por las secuelas que la violencia ha dejado en ellos.

La caracterización de los personajes de estas películas es superficial y aparecen como actantes activos o pasivos del conflicto sin tener claras sus motivaciones. Esta situación se evidencia en la ausencia de personajes construidos como héroes claramente villanos, de acuerdo a las teorías de la narrativa.

Pizarro (2004) sugiere algunas categorías para describir el conflicto armado colombiano. Las dos características más presentadas en las películas nacionales son el terror y la criminalización de los actores del conflicto. Esta situación se comprueba cuando se analiza la representación narrativa de la población civil, que siempre aparece como personaje pasivo, víctima del conflicto y sin posibilidades de acción y salvación.

Con respecto a los otros actores del conflicto, encontramos que la condición de combatiente de los personajes no se explicita en sus raíces ideológicas y algunas veces se omite su filiación armada

(seguramente como un seguro de vida para el realizador), sus acciones a menudo se justifican por haber sido víctimas de hechos violentos. Igualmente la ubicación espacio-temporal en las historias también es difusa. Se percibe una guerrilla debilitada, sin posibilidades de financiación y reducida incluso en las épocas en las cuales ha estado fortalecida. Los paramilitares que aparecen en pocas películas gozan de grandes recursos y siempre están aliados con el poder.

Los partidos políticos son objeto de un desencanto generalizado en estas películas. Los partidos están ausentes en las comunidades y el político aparece allí como un oportunista que trabaja por la satisfacción de sus intereses personales.

El proceso de urbanización del país se ve, igualmente, reflejado en el tratamiento de espacios de las películas de la muestra que pasan de ser totalmente rurales en los sesenta a ser predominantemente mixtas. Es notable, sin embargo, que a diferencia de otras películas colombianas contemporáneas, las películas que trabajan el tema del conflicto armado no son totalmente urbanas. De igual manera los personajes aparecen desarraigados en contextos urbanos, como consecuencia del desplazamiento o la migración.

A pesar de que el tema del conflicto armado es el hecho más sensible de nuestra realidad, llama la atención el hecho de que el largometraje no lo aborda con frecuencia, contrario a lo que popularmente se cree. Es igualmente interesante encontrar que el tema del narcotráfico, que ha sido uno de los más recurrentes en el cine colombiano, no aparece vinculado con los grupos armados en las películas de la muestra.

5. Referencias

5.1. Bibliografía

Alba, G (2009): "Cincuenta años de hibridación narrativa en el cine colombiano", en *Revista Extrabismos* No. 1 en <http://www.extrabismos.com/ensayos/40-cincuenta-anos-de-hibridacion-narrativa-en-el-cine-colombiano.html>, recuperado el 20 de febrero de 2009.

Alvarez, A (1998): *Páginas de cine*, Volumen 3. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

----- (2001): *El cine en la última década del siglo XX: Imágenes Colombianas* cap. de *Colombia Hoy*, de Melo (2001). Bogotá: Banco de la República.

Arheim, R (1986): *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.

Albera, F (1998): *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós.

Arizmendi, I (1983): *Gobernantes colombianos 1819-1983*. Bogotá: Italgrat.

Bazan, A (1966): *Qué es el cine*. Madrid: Rialp.

Bordwell, D (1986): *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós

----- y Thompsom, K (1997): *Arte cinematográfico*. México: Mc Graw Hill.

Cassetti, F (1994): *Teorías del cine*. Madrid: Signo e Imagen.

Cléves, C (2001): *Una débil identidad nacional*. En: Amaya, P. *Colombia: un país por construir*. Bogotá: Unibiblos.

Duque, L (1997): "La inexistencia del cine nacional, un genocidio cultural". En *magazín El Espectador*. Abril 20 de 1997. Bogotá.

Echandía, C (1999): "Expansión territorial de las guerrillas colombianas: geografía, economía y

- violencia", En: Deas, M. *Reconocer la guerra para reconstruir la paz*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2006): *Largometrajes colombianos en cine y video*. Bogotá.
- Garay, L (1999): *Construcción de una nueva sociedad*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Kaldor, M (2001): *New and Old Wars – Organized Violence in a Global Era*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Laurens, M (1988): *El vaivén de las películas colombianas (de 1977 a 1987)*. Bogotá: Contraloría General de la República.
- López, A (1989): *At the Limits of Documentary: Hypertextual Transformation and The New Latin American Cinema. The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Metz, C (2000): *Ensayos sobre la significación en el cine*. Volumen 1 y 2. Barcelona: Paidós.
- McKee, R (1997): *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York: It Books.
- Plazas, A (1993): *Presidentes de Colombia*. Bogotá: Panamericana Editorial.
- Pécaut, D (2001): *Guerra contra la sociedad*. Bogotá: Espasa Hoy.
- Pizarro, E (2004): *Una democracia asediada: Balance y perspectivas del conflicto armado en Colombia*. Bogotá: Norma.
- Programa de las Naciones Unidas para el desarrollo (2003): *El conflicto, callejón con salida: Informe Nacional de Desarrollo Humano*. Bogotá: PNUD.
- Pulecio, E. (2005): *El siglo del cine en Colombia*. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. Edición en la biblioteca virtual: 2005-06-22
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/abril1999/112elsiglo.htm> recuperado el 12 de diciembre de 2008.
- Rizo, H. (2002): *Evolución del conflicto armado en Colombia e Iberoamérica*. Cali: Corporación Universitaria Autónoma de Occidente.
- Stam, R. Burgoyne, R. y Litterman-Lewis S. (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Waldmann, P. (2007): *Guerra civil, terrorismo y anomia social. El caso colombiano en un contexto globalizado*. Bogotá: Norma, Fundación Konrad Adenauer

5.2. Películas analizadas

- El río de las tumbas, de Julio Luzardo. 1965.
- Bajo la Tierra, de Santiago García. 1967.
- Camilo, el cura Guerrillero, de Francisco Norden. 1974.
- Canaguaro, de Dunav Kuzmanich. 1981.
- Caín, de Gustavo Nieto Roa. 1981.
- El día de las Mercedes, de Dunav Kuzmanich. 1985
- Pisingaña, de Leopoldo Pinzón. 1985.
- La ley del monte, de Moser Brian. 1989.
- Edipo alcalde, de Jorge Alí Triana. 1996
- Golpe de estadio, de Sergio Cabrera. 1998

La toma de la embajada, de Ciro Durán. 2000
Bolívar soy yo, de Jorge Alí Triana. 2002
La primera noche, de Luis Alberto Restrepo. 2003
La sombra del caminante, de Ciro Guerra. 2005

5.3. Entrevistas realizadas

Ciro Guerra- Director de La sombra del caminante
Jorg Hiller- Guionista de cine y televisión
Luis Alberto Restrepo- Director de La primera noche
Marlon Moreno- Actor de cine y televisión
Jorge Alí Triana- Director de Bolívar soy yo y Edipo alcalde
Víctor Gaviria- Director de La vendedora de rosas, Rodrigo D No futuro y Sumas y restas.
Pepe Sánchez- Actor y director de cine y televisión, protagonista de El río de las tumbas
Rodrigo Triana- Director de cómo el gato y el ratón y Soñar no cuesta nada
Antonio Dorado- Director de El rey y Te amo, Ana Elisa
Oscar Campo- Documentalista, director de Yo soy otro
Carlos Moreno- Director de Perro come perro

6. Notas

[1] En muchos festivales de cine se llama ópera prima al primer y al segundo largometraje de un director de cine, independientemente de que haya realizado muchos cortometrajes; en algunos, incluso, se habla de la tercera película como ópera prima. En Colombia, la mayoría de los buenos directores que hicieron películas antes de la década del noventa, no tienen más de tres largometrajes en su producción.

[2] Datos de la Fundación Proimágenes en Movimiento, que administra el Fondo de Desarrollo Cinematográfico de la Ley de Cine en Colombia. Sólo incluye estadísticas consolidadas hasta 2007.

[3] Proyecto financiado por la Dirección de Investigaciones de la Universidad de La Sabana y realizado entre junio de 2007 y febrero de 2009.

[4] Traducción libre del texto en inglés.

[5] De acuerdo a los lineamientos del Ministerio de Cultura de Colombia, se considera largometraje colombiano a la película que cuente con más del 70% de intervención nacional en el proceso de producción (incluyendo personal técnico y creativo).

[6] Sucesos o elementos que forman parte del contenido de la escena.

[7] Forma de gobierno acordada por los dos partidos políticos existentes en el país entre 1958 y 1970, que consistía en la alternación de los presidentes para que cada cuatrienio un partido pudiera dominar las elecciones y éstas se desarrollaran entre candidatos de un solo movimiento político: Conservadores o liberales. En este período los presidentes de Colombia fueron: Alberto Lleras Camargo (Liberal), Guillermo León Valencia (Conservador), Carlos Lleras Restrepo (Liberal) y Misael Pastrana Borrero (Conservador).

[8] Esta película está inspirada en la historia real del actor colombiano Pedro Montoya, quien después de actuar durante muchos años como Bolívar en la televisión colombiana, empezó a actuar como tal al punto de sufrir serios desequilibrios mentales y creer que él mismo era Simón Bolívar. Actualmente este actor está recluido en un hospital mental del Departamento de Boyacá en Colombia.

[9] Término utilizado en Colombia para hablar de dinero o riquezas escondidas en la tierra. Algo así como un tesoro oculto. Este término está permanentemente usado con un sentido casi mágico.

[10] Con un interesante co-protagonismo de otro personaje con un oscuro pasado paramilitar que, en una especie de karma, desarrolla una silenciosa y humilde labor de redención y purga de sus crímenes.

[11] Entrevista a Víctor Gaviria para la investigación "Narrativas del conflicto armado en el cine colombiano". Realizada en agosto de 2008 por Jerónimo Rivera.

[12] Actor y Director de cine colombiano. Entrevistado en agosto de 2008 para la investigación "narrativas del conflicto armado en el cine colombiano".

[13] De acuerdo a la teoría del guión de Robert McKee, éste consiste en un acto de acción y reacción, a diferencia del acontecimiento narrativo que cambia un valor de positivo a negativo y de la trama estructurada, ideal, en la que la historia está articulada con reacciones de causalidad.

FORMA DE CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS – HOW TO CITE THIS ARTICLE IN BIBLIOGRAPHIES / REFERENCES:

Rivera Betancur, J. y Ruiz Moreno, S. (2010): "Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano", en *Revista Latina de Comunicación Social*, 65. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, páginas 503 a 515 recuperado el ____ de ____ de 2_____, de http://www.revistalatinacs.org/10/art3/915_Colombia/37_Rivera.html
DOI: 10.4185/RLCS-65-2010-915-503-515

Nota: el DOI es **parte de** la referencia bibliográfica y ha de ir cuando se cite este artículo.