

Conflicto armado y cine colombiano en los dos últimos gobiernos

Armed Conflict and Colombian Cinematography Along the Last two Presidential Governments

Sandra Lucía Ruiz Moreno*

Resumen

El presente artículo se refiere a los primeros resultados de la investigación sobre narrativas cinematográficas del conflicto armado colombiano durante los dos últimos años de gobierno, partiendo de un método de análisis narrativo para concluir acerca de cómo las películas colombianas de dicho periodo abordan y transforman su visión específica acerca del conflicto.

Palabras clave: narrativa, cine, conflicto armado, tiempo, espacio, causalidad, características, protagonistas.

Abstract

This article refers to the earliest results from a research about cinematographic narratives of colombian armed conflict, along the last two years of government. It's been made with a narrative analysis method and it concludes something about the way in which colombian last films take and change a specific vision of the conflict.

Key words: Narrative, cinematography, armed conflict, time, space, causality, characteristics and main characters.

Recibido: 14/10/2007

Aceptado: 28/11/2007

* Comunicadora social y periodista, Universidad de La Sabana; profesora, Facultad de Comunicación, Universidad de La Sabana. sandra.ruiz@unisabana.edu.co. En el estudio participaron los estudiantes Carolina Escallón, Daniel Niño y Ángela Romero, María Lucía Rueda de La Universidad de La Sabana. Chía, Colombia.

Introducción

Hablar del cine de un país es referirse a ese mismo pueblo, pero desde la experiencia, el sentimiento, y el sueño o el ensueño de sus habitantes, porque más que un simple espejo, el cine muestra el sentir de la realidad y brinda la posibilidad de reflexionar sobre el ser humano y su entorno, produciendo altos grados de identificación, universalización y permanencia de los contenidos en el imaginario colectivo.

Resulta definitivo, entonces, estudiar las realidades de un país desde la mirada cinematográfica que él hace de sí mismo. El presente artículo muestra los primeros resultados de una investigación que pretende descubrir cómo el cine colombiano expresa el conflicto armado desde la dimensión de la narrativa: sus temáticas, su forma, la construcción de lugares, momentos, personas, historias, etc.

Si bien existen otros estudios que abordan el tema del cine y la violencia, ninguno se centra en el conflicto armado como fenómeno sociopolítico, y la relación que tiene con la expresión cinematográfica. Por ello resulta especialmente interesante responder a 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 se deben tratar?, ¿cómo ve a los diferentes actores del conflicto?, entre otras.

Para abordar estos interrogantes es fundamental tener en cuenta dos soportes teóricos: el estudio

Con Mertz, el estudio de la semiótica fílmica empieza a desligarse de la lingüística, aclarando que se trata de un tipo de discurso muy complejo que no puede reducirse a las convenciones de una lengua.

de la narrativa cinematográfica de cada una de las películas elegidas dentro de la muestra, y la caracterización del fenómeno del conflicto armado. Ambos criterios de investigación permiten establecer categorías de análisis que, al cruzarse, determinan cómo se expresa el conflicto en el cine colombiano.

Búsquedas desde la narrativa cinematográfica

La aparición del cine trajo consigo el surgimiento de diferentes estudios acerca de esta nueva forma de expresión, primero desde las artes, luego como reflejo de la realidad, y en algún momento como lenguaje desde la escuela formalista, que además desarrolló toda una escuela en torno al concepto de “cine poético” (Albera, 1998, p. 79).

Pero fue con la llegada de la semiótica como ciencia, y las teorías estructuralistas en los años setenta, que definitivamente se estudió el cine como lenguaje y, por tanto, sus posibilidades narrativas.

Desde el estructuralismo los principales representantes del estudio del relato fueron Claude Lèvi-Strauss y Vladimir Propp, presentando igualmente dos posibilidades diferentes del mismo asunto. Mientras Lèvi-Strauss se detuvo en la lingüística y la semántica, Propp lo hizo desde la sintáctica beneficiando la lógica causal de los hechos que se despliega en el tiempo.

Junto a estos estudios relacionados con la comunicación y la imagen desde un punto de vista estructural, aparecen en Francia Roland Barthes quien habla de “una verdadera ciencia de la cultura que sea de inspiración semiótica” (Matterlart, 1977, p. 63), y Edgar Morin (2001), quien desde su libro “El cine o el hombre imaginario”, expone una serie de conceptos sobre la simbología del cine y su relación con el espectador y su imaginario, refiriéndose entonces al concepto de industria cultural.

De esta misma corriente de Morin, aparece uno de los principales estudiosos del cine, Christian Mertz, quien valida el concepto semiótico de los estudios de Lévi-Strauss, pero igualmente reconoce la importancia de la temporalidad dentro del discurso cinematográfico al afirmar que “el relato, entre otras cosas, es un sistema de transformaciones temporales” definido como “discurso cerrado que irrealiza una secuencia temporal de acontecimientos” (Mertz, 2002, p. 53).

Con Mertz, el estudio de la semiótica filmica empieza a desligarse de la lingüista, aclarando que se trata de un tipo de discurso muy complejo que no puede reducirse a las convenciones de una lengua, puesto que no se puede descomponer en unidades discretas, sino que su funcionamiento se basa en una combinatoria de grandes unidades sintagmáticas (donde abre y cierra comillas) cuya estructuración corresponde no a una sintaxis de tipo gramatical, sino a una retórica (Paz Gago, 2001, p. 372).

Pero fue a partir de los años ochenta que los estudios semióticos se han dirigido específicamente a la narrativa, partiendo del mismo Christian Mertz, y luego con teóricos como Gaudreault o Gérard Genette. Por una parte, exploramos la visión de Chatman, Gaudreault, Casetti y Gunning, en su propuesta de la existencia de un narrador, y valoramos el cuestionamiento de este concepto que hacen Branigan, George Wilson y Bordwell, quienes consideran al narrador cinematográfico extradiegético, como un concepto proveniente del modelo verbal y, por tanto, ajeno al cine (Stam, Burgoyne y Lewis, 1992, p. 99).

Teniendo en cuenta este debate, hemos decidido abordar este estudio desde la posición del teórico David Bordwell, quien realiza sus estudios narrativos dejando de lado la cuestión del narrador para ofrecer un proceso más global que se centra en los desarrollos cognitivos y perceptuales de la narrativa cinematográfica. Según su postura, es importante 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” (Bordwell, 1986, p. 60).

Consideramos que esta visión global de la narrativa se ajusta a las características del cine colombiano, donde su producción revela las influencias de los movimientos de cine-realidad de los años cincuenta y sesenta, como el del nuevo cine brasilero, produciendo una cinematografía enfocada a mostrar las realidades nacionales, menos manipulada, simbólica o codificada.

En este sentido, nuestra investigación se centra en estudiar cómo las películas colombianas van mostrando una experiencia de realidad que queda en el imaginario de sus espectadores, mientras nos alejamos de hacer una lectura textual de la calidad o del estilo cinematográfico del filme. Ello coincide con la teoría de Bordwell, pues nos referimos a los indicios que la película construye de forma encadenada para el espectador, desligándose así de los procesos verbales de la literatura.

Por otro lado, de la definición que hace Bordwell de la narrativa como “una cadena de eventos en una relación causa y efecto que sucede en el tiempo y en el espacio” (Bordwell, 1986, p. 60) se generan varios elementos interesantes de estudio a partir de los cuales se trabajaron los criterios de análisis para la construcción de la

Fue a partir de los años ochenta que los estudios semióticos se han dirigido específicamente a la narrativa, partiendo del mismo Christian Mertz, y luego con teóricos como Gaudreault o Gérard Genette.

matriz, que se aplicó a las películas dentro de la primera fase de análisis de sus narrativas, de la siguiente forma:

1. Temáticas: tiene en cuenta la distinción historia y argumento¹ para determinar la temática central y las secundarias presentadas por las películas.

2. Causalidad: se refiere a la segmentación de las películas, determinando sus puntos de giro para evidenciar cómo se encadenan los hechos en un movimiento continuo de principio a fin, descubriendo cuáles son los eventos o las acciones de personajes en causa-efecto que hacen mover la historia².

3. Construcción de espacio: referido a la construcción de lugares y ambientes en torno a los cuales giran o se producen las acciones, a través de locaciones, elementos estilísticos de ambiente y utilería. Y al concepto de espacio en pantalla que incluye planificaciones, angulaciones, movimientos, encuadres y sonidos.

4. Construcción de tiempo: teniendo en cuenta la duración del argumento y la historia, el orden y la frecuencia temporal, determinados a través del montaje lineal, alterno o paralelo, los ritmos de las tomas y las relaciones entre los cortes y sus significados en la unidad de la película.

5. Flujo de información: determinando cómo se presenta la información ante el espectador a través de indicios que determinan el rango (ampliación de informaciones) y la profundidad (reflexión sobre las informaciones) durante el desarrollo y la presentación encadenada de los eventos.

1 Historia son todos los eventos de una narración, tanto los presentados de manera explícita como los que el espectador infiere (...). Argumento es todo lo que visual y auditivamente se presenta ante nosotros en la película (Bordwell, 1986, p. 61).

2 Casi siempre una narrativa empieza con una situación; una serie de cambios ocurre de acuerdo con un modelo de causa-efecto; por último, surge una situación nueva que conduce al final de la narrativa (Bordwell, 1986, p. 60).

Es importante 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”.

Adicionalmente, se tuvieron en cuenta como categorías de análisis de contexto, el momento histórico en que se realizó la película y al que hacen referencia los hechos de la misma.

Las caracterizaciones del conflicto

Frente a la multiplicidad de enfoques que han surgido para explicar el fenómeno del enfrentamiento armado, buscamos determinar sus puntos de encuentro, a fin de reconstruir un marco conceptual integral, útil a los propósitos de esta investigación.

En primer lugar, es necesario inscribir al actual conflicto armado colombiano en la dinámica internacional, donde el fin de la llamada Guerra Fría supone un descenso del número de enfrentamientos interestatales y un aumento de las luchas en los Estados. El caso colombiano es evidencia de ello, y muestra algunas de las características que se han establecido para este nuevo orden de conflictos, tales como la debilidad de los marcos estatales, la influencia determinante de los factores internos y locales, así como la presencia de nuevos actores (mafias, guerrillas, paramilitares) y nuevos métodos de lucha en donde la población civil se convierte en objetivo estratégico (terrorismo).

Las guerras degenerativas o nuevas guerras se dan en contextos de erosión de la autonomía del Estado, y en particular del resquebrajamiento del monopolio de éste sobre la violencia legítima y organizada. Este monopolio se ha roto desde arriba por la integración militar global, y desde abajo por la privatización de la violencia asociada con el auge del crimen organizado y del paramilitarismo, y el deterioro de la legitimidad política de los Estados en un contexto de económica, fiscal y corrupción (Kaldor, 2001).

De esta forma, tuvimos presentes los enfoques derivados de la Escuela de Oxford, que dan a la violencia una explicación de tipo económico, basada en el acceso a recursos financieros para la subvención de la lucha armada, así como las explicaciones socio-institucionales que exponen el fenómeno desde la debilidad de las instituciones, del régimen político o desde las desigualdades sociales, y la perspectiva de quienes entienden el actual enfrentamiento armado como una expresión de la violencia endémica característica de Colombia.

También nos basamos en el examen que hace Eduardo Pizarro de las diferentes fórmulas para comprender el conflicto armado, quien propone una definición general que integra diversos factores que son sujeto del análisis que plantea esta investigación: “se trata de un conflicto armado interno, irregular, prolongado, con raíces ideológicas, de baja intensidad, en el cual las principales víctimas son la población civil y cuyo combustible principal son las drogas ilícitas” (Pizarro, 2004). Esta definición encierra un conjunto de características que nos permiten distinguir los elementos propios del conflicto armado, de otros fenómenos como el narcotráfico, la delincuencia organizada, las pandillas, la violencia familiar.

“Se trata de un conflicto armado interno, irregular, prolongado, con raíces ideológicas, de baja intensidad, en el cual las principales víctimas son la población civil y cuyo combustible principal son las drogas ilícitas”.

Además de las características enunciadas por Pizarro (2004), incluimos otros factores como el que aborda el Informe Nacional de Desarrollo Humano 2003 (PNUD, 2003), al explicar el conflicto armado como un fenómeno de exclusión, asociado a las categorías de centro y periferia. La comprensión del enfrentamiento armado por parte de las élites gobernantes (centro), y el modo de vida en las zonas de colonización (periferia), son causas del conflicto que aluden a una dimensión de orden cultural que no debe pasarse por alto.

En esta misma vía están las explicaciones causales relacionadas con una débil identidad nacional, como lo expresa Camilo Cleves en el libro *Colombia una nación por construir* (2001), quien argumenta que la ausencia de un proyecto de construcción nacional y de una visión de largo plazo para el país incide en la debilidad del Estado.

Por su parte, Luis Garay (1999) acude a una exploración de orden cultural para explicar el conflicto armado desde las prácticas que han permeado la sociedad colombiana, como son el rentismo, el clientelismo y la aculturación de la ilegalidad, aspectos que también hacen parte de la caracterización del conflicto armado, junto a la geografía, como lo hace ver Camilo Echandía (1999) cuando afirma “Los patrones que se han

Frente a la multiplicidad de enfoques que han surgido para explicar el fenómeno del enfrentamiento armado, buscamos determinar sus puntos de encuentro.

identificado en la evolución de la geografía de la violencia colombiana se explican en buena medida por los actores armados que, en su afán por consolidar el dominio territorial, han convertido a la población civil en objetivo militar”.

Si bien éstos no son los únicos elementos de la caracterización del conflicto armado interno en Colombia, hacen parte de criterios en los cuales existe consenso entre los estudiosos del tema y, por tanto, se constituyeron en base para la construcción de las categorías de análisis desde el conflicto armado colombiano, de la siguiente forma:

1. Causas

- Raíces ideológicas (definición Pizarro).
- Abandono estatal referido al fenómeno de exclusión (PNUD), posibilidad de acceder a recursos financieros y desigualdades sociales (Escuela de Oxford).
- Débil identidad nacional (Camilo Cleves).

2. Características

- Irregular y prolongado, que se refiere a acciones violentas de lucha irregular como el secuestro, o las emboscadas, no constantes sino inesperadas durante periodos muy largos de tiempo (definición Pizarro).
- Nexos con la droga (definición Pizarro).
- Nexos ilegalidad (definición Luis Garay).

La comprensión del enfrentamiento armado por parte de las élites gobernantes (centro), y el modo de vida en las zonas de colonización (periferia), son causas del conflicto que aluden a una dimensión de orden cultural que no debe pasarse por alto.

3. Actores

- Guerrilleros
- Paramilitares
- Fuerzas del Estado (Estado, ejército, policía).
- Población víctima.
- En este punto, durante el desarrollo de la investigación también surgieron como actores los medios de comunicación y la intervención extranjera.

Ruta metodológica de las significaciones del conflicto

Una vez establecidas estas categorías a partir del marco teórico, se planteó una estrategia metodológica de análisis del discurso, de corte estructuralista, aplicada a lo narrativo audiovisual.

Realizamos una periodización del tiempo basada en acontecimientos que actúan como puntos de inflexión del conflicto armado colombiano, así: desde el ataque a Marquetalia en 1964, con el surgimiento de grupos alzados en armas de carácter campesino como las FARC, el ELN y EPL, hasta el surgimiento del M-19 en 1974, grupo urbano de carácter político-militar, que se caracterizó por realizar actividades de impacto nacional como la toma de la Embajada de República Dominicana y del Palacio de Justicia, con el cual finaliza este periodo en 1986, cuando también se rompe el proceso de paz del gobierno Belisario Betancourt.

El tercer periodo incluye los gobiernos de Barco, Gaviria y Samper, durante los cuales crecen las fuerzas guerrillera y paramilitar, hasta que se inicia un nuevo proceso de paz bajo la iniciativa del presidente Andrés Pastrana en 1998, cuando se establece el último periodo hasta el presente, estableciendo el 2006 como año de corte.

El presente artículo expone los resultados del estudio de esta última etapa que abarca ocho años y dos periodos presidenciales con políticas opuestas frente al conflicto armado en Colombia, el proceso de paz de Andrés Pastrana y

la política de seguridad democrática de Álvaro Uribe Vélez.

Para determinar las unidades de análisis de este periodo se estudiaron los 63 largometrajes producidos en ese lapso de tiempo, dando como resultado sólo seis películas que tratan el tema del conflicto como temática central o de contexto, es decir, el 9,5 por ciento de la producción total (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2006).

Las películas a las cuales se les aplicó la matriz de criterios desarrollada bajo las categorías de análisis expuestas fueron: *Golpe de Estadio* del director Sergio Cabrera (1998), *La toma de la embajada* de Ciro Durán (2000), *Bolívar soy yo* de Jorge Alí Triana (2002), *La primera noche* de Alberto Restrepo (2003), *La sombra del caminante* de Ciro Guerra (2005) y *Soñar no cuesta nada* de Rodrigo Triana (2006).

La narrativa de las causas

Los datos resultantes de la matriz se sistematizaron a partir de los resultados de cada una de las categorías narrativas, para determinar la manera en que cada película aborda narrativamente las tres categorías de análisis del conflicto, con resultados que se pueden resumir así:

Causas

1. *Golpe de estadio*

- Raíces ideológicas: presenta un personaje de inteligencia infiltrado en la guerrilla cuyas dudas sobre sus convicciones hacen girar la historia; así, de una presentación inicial de raíces ideológicas definidas, presentadas en general a través de parlamentos, se pasa a una confusión sobre las mismas, que es el planteamiento final.
- Abandono estatal: se construye a partir de parlamentos, y con la presencia de personajes extranjeros que asumen representaciones institucionales.
- Débil identidad nacional: esta misma construcción del espacio determina una débil

identidad nacional, dirigida solamente al símbolo de la Selección Colombia de fútbol.

2. *La toma de la embajada*

- Raíces ideológicas: se presentan en el grupo guerrillero por parlamentos y consignas.
- Abandono estatal: se evidencia sólo en la construcción de parlamentos.
- Débil identidad nacional: no hay indicios de identidad nacional.

3. *Bolívar soy yo*

- Abandono estatal: se evidencia de manera tácita en la construcción de espacios a través del uso de informes noticiosos creados e imágenes de archivos violentas del conflicto.
- Débil identidad nacional: no hay indicios de identidad nacional.

4. *La primera noche*

- Abandono estatal: la construcción de espacio muestra pobreza e insatisfacción de necesidades básicas; la construcción de tiempo refuerza este abandono al hacer un paralelo en flashback del pasado de los personajes frente a un presente cada vez más precario. El abandono y la falta de posibilidades de supervivencia son un tema central de la película.
- Débil identidad nacional: no hay indicios de identidad nacional.

5. *La sombra del caminante*

- Abandono estatal: el espacio reconstruye analíticamente las necesidades de los protagonistas y la precariedad de su situación frente a una construcción de tiempo lento y lineal que se centra en una temática más profunda y espiritual.
- Débil identidad nacional: no hay indicios de identidad nacional.

6. *Soñar no cuesta nada*

- Abandono estatal: el espacio se reconstruye analíticamente mostrando las necesidades de los soldados y su situación de abandono en la selva, donde transcurre la mayor parte de la película.

- Débil identidad nacional: no hay indicios de identidad nacional.

Las narrativas de las características

1. *Golpe de estado*

- Irregular y prolongado: reconstruye en espacio y tiempo enfrentamientos entre la guerrilla y los policías de manera analítica descriptiva sin profundizar, añadiendo planos de toque humorístico. La construcción de tiempo lineal muestra la historia como un hecho que empieza y termina dramáticamente en el mismo punto, respecto al conflicto.
- Nexos con la ilegalidad: se presenta el tema del tráfico de armas como contexto.
- Control de territorio: la construcción del espacio inicial de planos generales sitúa claramente dos espacios determinados para cada grupo, incluso utilizando para unos paisaje y para los otros interiores, pero a medida que avanza la historia la construcción de espacio se hace más cerrada y analítica, sugiriendo cada vez más delgada la línea de control territorial.

2. *La toma de la embajada*

- Irregular y prolongado: reconstruye en espacio y tiempo enfrentamientos entre la guerrilla y los militares durante la toma, de manera analítica descriptiva; desde las acciones y los heridos de la embajada (guerrilleros y re-

henes) las tomas de ataque militar son mostradas a través de imágenes de archivo en blanco y negro. La construcción de tiempo lineal con reiteraciones de planos, y el desarrollo causal con escasos puntos de giro, evidencian lo prolongado del hecho.

3. *Bolívar soy yo*

- Irregular y prolongado: las acciones violentas e irregulares están expresadas a través de imágenes de archivo de los hechos reales, presentadas mediante un montaje de choque entre la ficción de la historia y la realidad de las imágenes reales.
- Control de territorio: se presenta en una escena como contexto, a través de parlamentos

4. *La primera noche*

- Irregular y prolongado: en *flashback* se reconstruye un enfrentamiento entre el ejército y la guerrilla, donde muere un soldado, así como la toma al caserío de donde huyen los protagonistas; a través de tomas muy cerradas en montaje analítico se profundiza desde del protagonista.
- Control de territorio: es la causa del desplazamiento, mostrado reiterativamente en *flashback* a partir de la reconstrucción de espacio en planificación analítica, y la construcción de parlamentos.

5. *La sombra del caminante*

- Irregular y prolongado: la violencia se da en el pasado de los protagonistas, que se hace presente en su encuentro y en la violencia social actual. Para su construcción utiliza como recursos un video, sueños y símbolos en montaje de choque y sobreimpresiones como cruces, haciendo presente la violencia del pasado y generando una transformación donde la venganza se transforma en perdón y la muerte en redención.
- Control de territorio: se menciona en el relato del caminante, como contexto.

6. *Soñar no cuesta nada*

- Irregular y prolongado: se muestra un en-

Las acciones violentas e irregulares están expresadas a través de imágenes de archivo de los hechos reales, presentadas mediante un montaje de choque entre la ficción de la historia y la realidad de las imágenes reales.

frentamiento armado con la guerrilla mediante planificación analítica, limpia, con múltiples planificaciones y angulaciones, reconstruyendo la acción desde los soldados, pero no profundiza, va en contexto, solo al principio.

- Nexos con droga: se menciona en un parlamento, y en la reconstrucción de espacio se ve droga dentro del material incautado a la guerrilla por el ejército.

- Control de territorio: se presenta en la construcción de espacio del cambuche guerrillero donde encuentran el dinero, y forma parte de la causalidad del hallazgo.

Las narrativas de los actores

1. *Golpe de estado*

- La guerrilla es la protagonista, mueve la acción, promueve el diálogo; los guerrilleros son solidarios y humanos, su desarrollo es mayor en tiempo y acciones, su espacio es más abierto y natural que el de la policía que representa las fuerzas del Estado, quienes se ven torpes y sufren abandono estatal. No hay profundidad ni en unos ni en otros, los planos son más bien abiertos en construcción analítica. También presenta como actores a los medios de comunicación como formas de socialización y entretenimiento, junto a los extranjeros como ilegales y manipuladores del conflicto.

2. *La toma de la embajada*

- También son protagonistas los guerrilleros, quienes mueven la historia, tienen todo el

Se muestra un enfrentamiento armado con la guerrilla mediante planificación analítica, limpia, con múltiples planificaciones y angulaciones, reconstruyendo la acción desde los soldados, pero no profundiza, va en contexto, solo al principio.

tiempo y espacio, y se hacen reales con las imágenes finales de archivo, pero no se profundiza en ellos, hay mucho plano medio. En contraste, las fuerzas del Estado están casi ausentes, se muestran a través de imágenes de archivo, los dos personajes emisarios que no tienen ningún desarrollo, y llamadas telefónicas. Durante el desarrollo de la película los rehenes extranjeros se convierten en víctimas civiles; en la reconstrucción de espacio y tiempo sufren el encierro por no haber acuerdo en los diálogos y heridas por las balas militares. Establecen relaciones afectivas con la guerrilla. Igualmente, los medios de comunicación se presentan como causa de las acciones de los protagonistas, y se muestran a través de informes noticiosos creados y reales de la época, así como imágenes de archivo.

3. *Bolívar soy yo*

- Tanto la guerrilla, representada históricamente por Páez, como las fuerzas del Estado, representado históricamente por Santander y los paramilitares, que escasamente se menciona en noticias, se presentan como antagonistas al personaje principal que en Bolívar representa al país. Son presentados en tomas paralelas entre la ficción presente, la reconstrucción histórica del pasado y las imágenes reales de violencia. Así pues, se presentan violentos y en luchas de poder.

Junto a ellos está la población víctima; también evidencia, a través de las imágenes reales de archivo, los medios de comunicación presentes todo el tiempo desde la televisión y la radio, siguiendo la historia de ficción y presentando imágenes reales del conflicto, y los extranjeros que no tienen ninguna injerencia.

4. *La primera noche*

- Todos los actores, menos la población víctima, se muestran a través de los *flashback*; de ellos la guerrilla es la que se muestra menos, está en contexto pero no mueve la historia. Las fuerzas del Estado se representan a través del ejército, tienen un espacio definido y

forman parte del desarrollo temático del protagonista que forma parte de ellos por circunstancias de supervivencia, su posición final es confusa, no hacen nada para evitar la toma del caserío. Mientras que los paramilitares apenas se mencionan una vez y se ven en PG luego de la toma, a pesar de ser los responsables y, por tanto, mover la historia. Los protagonistas son la población víctima, quienes sufren desplazamiento y violencia, por eso toda la construcción espacio-temporal gira en torno a ellos, usa el *flashback* para ampliar el rango y el montaje sintético en el presente para profundizar. Priman los primeros planos de los protagonistas.

5. *La sombra del caminante*

- Tanto guerrilla como paramilitares y fuerzas del Estado se presentan en forma tácita por parlamentos, pero no se definen, porque todos son presentados finalmente como víctimas del conflicto a través de los protagonistas, quienes se muestran inmersos en sus espacios como víctimas sociales a través de montaje analítico, y víctimas del pasado con montaje sintético y de choque con los símbolos elaborados por el director.

6. *Soñar no cuesta nada*

- También la guerrilla y los paramilitares están presentes en forma tácita, de contexto, los protagonistas son los soldados del Ejército que más que representar las fuerzas de orden público, se presentan como víctimas del abandono de los organismos de poder, a través de montaje analítico de su situación

Las fuerzas del Estado se representan a través del ejército, tienen un espacio definido y forman parte del desarrollo temático del protagonista que forma parte de ellos por circunstancias de supervivencia.

en la selva. Su relación con el conflicto es de contexto, su historia es otra.

Expresión cinematográfica del conflicto armado colombiano

A partir de estos datos se realizó el cruce entre las películas, teniendo en cuenta las relaciones homogéneas y heterogéneas dadas entre ellas, logrando así un modelo de la narrativa general para las categorías del tema de conflicto armado, que nos permitió llegar a las siguientes conclusiones:

Entre 1998 y 2006 se produjo menos del 10% de películas relacionadas con el tema del conflicto, de las cuales cuatro construyen una historia de ficción donde sus protagonistas tienen relación con el conflicto, en dos de ellas como víctimas (*La primera noche* y *La sombra del caminante*), y en las otras dos como contexto (*Golpe de estado* y *Bolívar soy yo*). Sólo una reconstruye un hecho real del conflicto (*La toma de la embajada*), mientras que otra (*Soñar no cuesta nada*), aunque reconstruye un evento real —el caso de la guaca de la guerrilla encontrada por los soldados—, el conflicto también funciona como contexto.

Tres de ellas son específicamente descriptivas y reconstruyen las acciones o la historia que cuentan sin profundizar ni en los personajes ni en el conflicto como tal; las otras tres profundizan en el conflicto como víctimas, aunque *Bolívar soy yo* lo hace desde una historia paralela.

Las dos primeras películas de este periodo estrenadas en la primera parte de la presidencia de Andrés Pastrana (época caracterizada por la búsqueda de la paz a través de procesos de negociación con la guerrilla de las FARC, validados por gran parte de la sociedad colombiana), presentan dentro de su desarrollo raíces ideológicas por parte de los grupos guerrilleros, quienes además se muestran como protagonistas humanos y abiertos al diálogo, mientras que la siguiente película a finales de dicho periodo

Entre 1998 y 2006 se produjo menos del 10% de películas relacionadas con el tema del conflicto, de las cuales cuatro construyen una historia de ficción donde sus protagonistas tienen relación con el conflicto.

en el 2002 ya no habla de raíces ideológicas de ningún tipo y los guerrilleros son presentados como antagonistas, violentos, traicioneros y con intereses de poder. Las tres últimas tampoco presentan raíces ideológicas con relación al conflicto, y los guerrilleros aparecen en contexto sin profundizar ni en sus características ni en sus acciones.

De manera enfática las seis películas de la muestra presentan con sus espacios, personajes, parlamentos, acciones, desarrollos en el tiempo y causalidad narrativa, al abandono estatal como elemento clave en el conflicto; la que menos recursos usa para ello es *La toma de la embajada*, que se limita a decirlo en algunos parlamentos.

Todas las películas muestran una débil identidad nacional por parte de los actores del conflicto, quienes se identifican más en relación con un deporte, unas consignas de grupo, un personaje histórico o el dinero.

La característica del conflicto como irregular está presente en todas las películas a través de reconstrucciones de la violencia, ya sean por montaje analítico o el uso de imágenes de archivo, tres de ellas enfocándolo de manera contextual (*Golpe de Estadio*, *La toma de la embajada* y *Soñar no cuesta nada*), y las otras tres como parte del conflicto central de sus historias.

En cuanto a la característica de prolongado, todas las películas presentan el conflicto como preexistente y sin final: en *Golpe de Estadio* al final guerrilla y policía acuerdan que deben seguir peleando porque si no se quedan sin traba-

jo; en *La toma de la Embajada* el final está dado en imágenes de archivo donde nos cuenta cómo continúan las actividades de cada uno de los protagonistas; en *Bolívar soy yo*, todos mueren violentamente sin esperanza y sale una claqueta para dar a entender que ese puede o no ser el final; en *La primera noche* la mujer continúa su lucha en medio del abandono de un amanecer bogotano, y en *Soñar no cuesta nada* se narra un hecho con principio y fin en medio de un conflicto pre y pos existente. Sólo *La sombra del caminante* presenta una transformación y el logro de un objetivo que solo es posible a nivel personal y espiritual: el perdón y la redención.

Los nexos con ilegalidad y narcotráfico son muy escasos, presentados más como una mención de contexto que como una característica fundamental para tener en cuenta.

En la mayoría de las películas –cuatro de ellas– el control de territorio se presenta sólo como una mención de contexto, en *Golpe de estadio* se amplía un poco más desde la construcción de espacio, y en *La primera noche* se constituye en un punto importante de motivación para el desarrollo de la historia.

Los grupos paramilitares empiezan a presentarse a partir de *Bolívar soy yo*, del 2002, a finales del gobierno Pastrana, época de recrudescimiento de los enfrentamientos y las masacres, de manera tácita y velada con menciones de parlamento o imágenes de archivo; incluso en *La primera noche*, cuyas acciones generan el desplazamiento de los protagonistas, donde sólo se ve a lo lejos una P:G de una camioneta y unas sombras.

En la mayoría de las películas –cuatro de ellas– el control de territorio se presenta sólo como una mención de contexto.

El Estado aparece como muy débil en todas las películas, y sus fuerzas armadas torpes en la primera, impersonales en la segunda, violentas en las imágenes de archivo seleccionadas en *Bolívar soy yo*, víctima permisiva y confusa en *La primera noche*, y víctima nuevamente en las dos últimas.

La población civil víctima se evidencia en cuatro de las películas, siendo la violencia, tanto física como emocional, el principal factor agresor, pero también el desgaste que implica vivir en medio del conflicto, a través de imágenes reales de archivo en dos de ellas, y como protagonistas en las otras dos.

Teniendo en cuenta este periodo de estudio podemos decir que el cine ha mostrado al conflicto armado colombiano como un problema que nace en la débil identidad nacional, y el abandono estatal con características de irregular y prolongado donde la violencia juega un papel muy importante, con elementos de control territorial que afectan principalmente a la zona rural.

Desde los actores es un hecho variable, a través de una guerrilla con algunas raíces ideológicas iniciales, pero que cada vez se muestra más desidentificada y distante; unos paramilitares violentos sobre los cuales es mejor no hablar; unas fuerzas armadas cambiantes según quien las mande; unas víctimas civiles golpeadas en todos los aspectos, cuya única salida es personal; una intervención extranjera irregular entre manipuladora, negociadora e inútil, y la presencia tácita y permanente de los medios de comunicación como testigos objetivos del mismo.

La población civil víctima se evidencia en cuatro de las películas, siendo la violencia, tanto física como emocional, el principal factor agresor.

Referencias

- Albera, F. (1998). *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (1986). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. y K. Thompson (1997). *Arte cinematográfico*. México: McGraw Hill.
- Cabrera, S. (dir.) (1998). *Golpe de Estadio* (película). Colombia: Sésamo Ltda..
- Cassetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Signo e Imagen.
- Cléves, Martínez, C. (2001). Una débil identidad nacional. En: P. Amaya, *Colombia: un país por construir*. Bogotá: Unibiblos.
- Durán, C. (dir.). 2000. *La toma de la embajada* (película). Colombia: G-3.
- 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.
- Fernández, M. C. (1998). *Influencias del montaje en el lenguaje audiovisual*. Madrid: Literarias Prodhufi.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2006). *Largometrajes colombianos en cine y video*. Bogotá.
- Garay, L. J. (1999). *Construcción de una nueva sociedad*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Guerra, C. (dir.) (2005). *La sombra del caminante* (película). Colombia: Ciudad Lunar Producciones.
- Kaldor, Mary. (2001) *New and Old Wars – Organized Violence in a Global Era*. Palo Alto: Stanford University Press.

Mertz, Ch. (2000). *Ensayos sobre la significación en el cine*, volumen 1 y 2. Barcelona: Paidós.

Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.

Pécaut, D. (2001). *Guerra contra la sociedad*. Bogotá: Espasa Hoy.

Pizarro Leongómez, E. (2004). *Una democracia asediada: balance y perspectivas del conflicto armado en Colombia*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Programa de las Naciones Unidas para el desarrollo (2003). *El conflicto, callejón con salida: Informe Nacional de Desarrollo Humano*. Bogotá: PNUD.

Restrepo, A. (dir.) (2003). *La primera noche* (película). Colombia: Congo Films.

Rizo Otero, H. J. (2002). *Evolución del conflicto armado en Colombia e Iberoamérica*. Bogotá: Corporación Universitaria Autónoma de Occidente.

Stam, R., R. Burgoyne, S. Litterman-Lewis (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

Triana, J. A. (dir.) (2002). *Bolívar soy yo* (película). Colombia: CMO Producciones.

Triana, R. (dir.) (2006). *Soñar no cuesta nada* (película). Colombia: CMO Producciones.