



**Universidad Nacional Autónoma de México  
Programa Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales  
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales**

**Maestría en Comunicación**

**Representación y memoria de los niños como víctimas del conflicto  
armado en el cine colombiano de ficción (2005-2015)**

**Tesis**

**Que para optar por el grado de Maestro en Comunicación**

**Presenta:**

**Víctor Andrés Casas Mendoza**

**Tutora:**

**Dra. Isabel Lincoln Strange Resendiz**

**Facultad de Ciencias Políticas y Sociales**

**Ciudad Universitaria, Ciudad de México**

**Junio de 2018**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

<b>Lista de tablas.....</b>	<b>IV</b>
<b>Lista de gráficos.....</b>	<b>V</b>
<b>Lista de anexos.....</b>	<b>VI</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1. Breve acercamiento al conflicto armado colombiano.....</b>	<b>5</b>
1.1 El conflicto armado colombiano: Antecedentes.....	5
1.1.1 El Bogotazo.....	6
1.1.2 La Violencia.....	7
1.1.3 El Frente Nacional.....	8
1.2 Levantamiento guerrillero.....	9
1.2.1 Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia.....	10
1.2.2 Ejército de Liberación Nacional .....	11
1.2.3 Ejército Popular de Liberación .....	11
1.2.4 Movimiento 19 de abril .....	12
1.2.5 Otros movimientos guerrilleros.....	13
1.3 Movimientos paramilitares.....	15
1.4 El narcotráfico.....	17
1.5 De la Constitución a las armas.....	17
1.6 Las víctimas del conflicto armado colombiano.....	21
<b>Capítulo 2. Breve acercamiento a la historia del cine colombiano.....</b>	<b>36</b>
2.1 De <i>María</i> a <i>María llena eres de gracia</i> .....	36
2.2 La Ley del Cine.....	41
2.2.1 Otros medios de financiación.....	43
2.3 La adolescencia del cine colombiano.....	45
2.4 El conflicto armado en el cine colombiano.....	51

2.5 El cine colombiano en la actualidad y su prospectiva.....	56
<b>Capítulo 3. Marco conceptual.....</b>	<b>57</b>
3.1 El concepto de víctima.....	57
3.1.1 El concepto en la legislación internacional y colombiana.....	59
3.1.2 Más allá de lo jurídico.....	67
3.2 El concepto de memoria.....	71
3.2.1 Los olvidos y los silencios.....	76
3.2.2 El auge de la memoria.....	78
3.2.3 La lucha por las memorias.....	81
3.3 La representación como concepto.....	86
3.3.1 El cine como representación.....	91
<b>Capítulo 4. Representación y memoria de los niños como víctimas del conflicto armado en el cine colombiano de ficción.....</b>	<b>93</b>
4.1 Selección del corpus filmico y metodología de análisis.....	93
4.2 <i>Los colores de la montaña</i> .....	103
4.3 <i>La Sirga</i> .....	116
4.4 <i>Jardín de amapolas</i> .....	125
4.5 <i>Mateo</i> .....	142
4.6 <i>Alias María</i> .....	152
<b>Conclusiones.....</b>	<b>165</b>
<b>Referencias.....</b>	<b>231</b>
<b>Bibliografía sugerida.....</b>	<b>243</b>
<b>Filmografía.....</b>	<b>246</b>
<b>Páginas consultadas.....</b>	<b>251</b>

## **Lista de tablas**

<b>Tabla 1.</b> Las 10 películas más taquilleras en la historia del cine colombiano y el origen de los recursos para su producción.....	44
<b>Tabla 2.</b> Películas colombianas estrenadas en el periodo 1996 – 2015.....	46
<b>Tabla 3.</b> Definición de víctima en la legislación colombiana.....	61
<b>Tabla 4.</b> Largometrajes colombianos de ficción 2005-2015.....	94

## **Lista de gráficos**

**Gráfico 1.** Total de espectadores a salas de cine en Colombia en el periodo 1996 – 2015...47

**Gráfico 2.** Número de asistentes a las salas de cine en Latinoamérica.....48

## **Lista de anexos**

### **Anexo I.**

Grupos paramilitares durante el proceso de desmovilización 2003 – 2006.....172

### **Anexo II**

Entrevistas a los directores de las películas que conforman el corpus filmico.....174

### **Anexo III**

Fichas técnicas del corpus filmico.....226

### **Anexo IV**

Listado de siglas y acrónimos utilizados en esta investigación.....229

### **Anexo V.**

Línea de tiempo contextual 1948 -2015.....253

### **Anexo VI.**

Línea de tiempo de la operación de grupos armados ilegales en Colombia.....254

## Introducción

*Representación y memoria de los niños como víctimas del conflicto armado en el cine colombiano de ficción* es una investigación con enfoque cualitativo, que guarda una estrecha relación con las ciencias de la comunicación y que explora en un contexto histórico específico, cómo se representó a los niños víctimas del conflicto en el cine colombiano de ficción.

El fenómeno que se indaga en este trabajo es relativamente desconocido en Colombia. Si bien en los últimos años aumentó el número de investigaciones relacionadas con el cine colombiano, la representación del conflicto armado y en especial, de las víctimas, sigue siendo un terreno poco explorado. Temas como la historia y el desarrollo de la industria cinematográfica, la construcción de una identidad nacional o la violencia, en su sentido más amplio, han tenido mayor atención por parte de la academia en ese país.

La ausencia de trabajos como de este tipo puede deberse a dos factores. Por una parte, las víctimas del conflicto armado fueron por mucho tiempo sujetos invisibles dentro de la sociedad colombiana. Y por otra parte, la producción de largometrajes en Colombia, aunque existe desde 1921, sólo empezó a fortalecerse en la última década, en buena medida gracias a la financiación estatal tras la aprobación de la Ley del Cine en 2003. Las páginas que vienen a continuación son entonces un aporte al estudio de la cinematografía colombiana y abre nuevas preguntas para futuras investigaciones.

Para esta investigación partimos del supuesto de que el cine colombiano de ficción de la última década representó a los niños víctimas del conflicto armado como sujetos que pierden su condición de niños para asumir roles de adultos como consecuencia de la guerra. Intentaremos, entonces, comprobar si nuestro supuesto se cumple, pero además, nos preguntaremos por otras cuestiones, como por ejemplo, qué modalidades de victimización se representaron en las cintas y qué aportes hizo el cine colombiano durante la última década a la construcción de la memoria histórica del conflicto armado.

Este estudio está dividido en cuatro capítulos. En el Capítulo 1, los lectores encontrarán un breve acercamiento al conflicto armado colombiano. Para empezar, hablamos de los antecedentes históricos que propiciaron el surgimiento de movimientos guerrilleros a

mediados de la década de los sesenta, nos referimos al magnicidio de Jorge Eliecer Gaitán en 1948, un acontecimiento que marcó el inicio de un periodo de la historia colombiana que se conoció como La Violencia. Posteriormente, hablaremos del Frente Nacional, un pacto bipartidista de la élite colombiana para alternarse en el poder. Luego, describiremos brevemente a los principales actores armados ilegales involucrados en la confrontación y los periodos más relevantes del conflicto. Más adelante, siguiendo la clasificación que en su momento hizo el Centro Nacional de Memoria Histórica para el informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (CNMH, 2013), hablaremos de las modalidades de victimización y presentaremos las cifras más recientes sobre el número de víctimas que ha dejado el conflicto colombiano, prestando particular atención al caso de los niños. Este capítulo fue construido con base en textos históricos y académicos de reconocidos intelectuales colombianos y los informes publicados por el CNMH desde el 2008 hasta la fecha, siendo estos últimos el mayor insumo de información en nuestro relato. Como complemento, en el apartado de anexos los lectores podrán encontrar dos líneas de tiempo diseñadas por el autor. En una se puede observar el desarrollo del conflicto en paralelo a los acontecimientos mundiales más importantes de la segunda mitad del siglo XX y los primeros tres lustros del siglo XXI. En la otra se muestran los periodos de tiempo en los que operaron los principales grupos armados ilegales de Colombia.

El segundo capítulo es un acercamiento contextual al cine colombiano. En él se relata brevemente la historia del cine en el país desde la llegada del primer proyector en 1897 hasta la actualidad. En el recuento se mencionan algunos hitos importantes, como la producción del primer filme sonoro, la primera película a color o el éxito de cintas colombianas en festivales internacionales de primer nivel.

En este apartado se hace especial énfasis en la Ley del cine del 2003, una iniciativa que propició la aparición de nuevas voces, el aumento considerable de producciones nacionales, el crecimiento constante en infraestructura y en número de espectadores. Pero también señalamos las principales dificultades que enfrentan los realizadores de cine en Colombia, como por ejemplo, la difícil relación con los exhibidores que priorizan los filmes extranjeros sobre las producciones nacionales o la imposibilidad de distribuir sus películas más allá de las fronteras de Colombia. En este capítulo también confrontamos una idea

generalizada según la cual el cine colombiano ha sobreexplotado la temática del conflicto armado. Analizamos qué tan cierta es esa idea y consultamos la opinión de varios directores de cine respecto al tema.

En el tercer capítulo ahondaremos en los tres conceptos principales de la investigación, víctimas, memoria y representación. Para el concepto de víctima revisaremos las propuestas de los principales teóricos de los estudios victimológicos, autores como el israelí Benjamin Mendelsohn y alemán Hans Von Hentig, a quienes pondremos en diálogo con interpretaciones filosóficas como las del español Manuel Reyes Mate, lo que nos permitirá comprender el concepto en un sentido más amplio. Además, analizaremos las definiciones dadas por la legislación colombiana respecto a quién puede considerarse como una víctima del conflicto armado. Para ello revisaremos leyes como la 975 de 2005, sus antecesoras y la 1448 de 2011, identificaremos en qué se diferencian y qué nos dicen sobre el momento histórico en el que se promulgaron.

Más adelante, para construir nuestra definición del concepto memoria partiremos de las ideas del pensador búlgaro-francés Tzvetan Todorov y de su contemporánea, la socióloga argentina Elizabeth Jelin. Hablaremos de categorías que se desprenden del concepto central, como las memorias habituales, las memorias narrativas, la memoria individual, las memorias colectivas, las memorias literales, las memorias ejemplares y la memoria histórica. Además, los olvidos y los silencios, que aunque parezcan la antítesis de los primeros son en realidad complementos, en muchos casos necesarios, para la supervivencia de los individuos.

No podemos hablar de memoria sin mencionar el auge en su estudio, en especial tras la Segunda Guerra Mundial y en el caso particular de los países latinoamericanos, en los años posteriores a las dictaduras. Pero con el interés por las memorias también surgieron las luchas por éstas. De ello también hablaremos en el capítulo dos en el que también intentaremos describir las particularidades de los procesos de construcción de memorias en Colombia.

Finalmente, hablaremos sobre el concepto de representación desde la perspectiva de los estudios culturales, con los aportes del teórico inglés Stuart Hall, para luego revisar la relación entre el concepto y nuestro objeto de estudio, el cine.

En el cuarto y último capítulo presentaremos el análisis filmico de nuestro corpus. Para ello tomamos como base la propuesta metodológica de los italianos Francesco Casetti y Federico di Chio en el clásico *Cómo analizar un film*. Los cinco largometrajes de ficción que conforman el corpus filmico fueron estrenados el 2005 y el 2015: *Los colores de la montaña* (Arbeláez, 2011); *La Sirga* (Vega, 2012); *Jardín de amapolas* (Melo, 2014); *Mateo*, (Gamboa Jaramillo, 2014); y *Alias María* (Rugeles, 2015). La delimitación temporal no es aleatoria; corresponde a los primeros diez años desde la entrada en vigencia de la Ley 975 de Justicia y paz y de los derechos de las víctimas, de la que hablaremos en el Capítulo 1; y a la primera década de la implementación de la Ley del Cine, de la que hablaremos en el Capítulo 2, pues aunque fue aprobada en el 2003, sólo entró a operar hasta un año más tarde.

Como valor agregado, esta investigación está complementada con una serie de entrevistas a los cinco directores de las películas. Ellos hablan sobre sus obras, su manera de interpretar el conflicto armado, de representar a las víctimas y de construir memoria histórica. Las entrevistas les permitirán a los lectores contrastar lo que los autores piensan de sus obras con los hallazgos presentados en el Capítulo 4.

## Capítulo 1. Breve acercamiento al conflicto armado colombiano

En este capítulo partimos de entender el conflicto armado colombiano como una confrontación compleja y prolongada en el tiempo que difícilmente puede narrarse en unas cuantas cuartillas sin obviar hechos o actores importantes. Por eso, la intención es, más bien, presentar un acercamiento que permita al lector situarse en el contexto histórico de la investigación.

Comenzaremos por el génesis del conflicto. Quienes han estudiado el tema ubican el punto de partida de la confrontación en uno u otro momento de la historia con base en ciertos argumentos. Aquí revisaremos las dos propuestas más discutidas antes de adentrarnos en las circunstancias que lo provocaron. Contaremos a grandes rasgos el desarrollo del conflicto entre 1964 y 2015 introduciendo a los principales actores que participaron en el mismo y finalmente hablaremos de las víctimas del conflicto: quiénes son, cuántos son y dónde están.

### 1.1 El conflicto armado colombiano: Antecedentes

Para algunos académicos, el punto de partida del conflicto armado<sup>1</sup> colombiano se dio en el año 1964, cuando surgieron las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC. Otros, en cambio, consideran que el verdadero origen fue el asesinato del político liberal Jorge Eliecer Gaitán, el 9 de abril 1948. Antes de adentrarnos en esa historia es importante recordar que el conflicto armado actual no es la única confrontación que se ha librado en suelo colombiano.

En el siglo XIX, el país vivió nueve guerras civiles. La última y más violenta, conocida como La Guerra de los Mil Días, se prolongó entre el 17 de octubre de 1899 y el 21 de noviembre de 1902. El saldo de la misma fue de cien mil muertos, un país devastado en lo social, lo político, lo económico y como si fuera poco, la Guerra desencadenó la pérdida del

---

<sup>1</sup> Es importante dejar clara la diferencia entre dos conceptos: guerra y conflicto armado. En el lenguaje coloquial y en los medios de comunicación los suelen usar como sinónimos, por eso es común leer y escuchar de “la guerra en Colombia”. Sin embargo, esto es impreciso pues el conflicto colombiano no cumple las condiciones para considerarlo una guerra. Para aclarar la diferencia retomaremos la definición del historiador Marco Palacios quien, con base en la publicación especializada *Journal of Peace Research*, explica que un conflicto armado es aquel que registra en un año por los menos veinticinco encuentros mortales entre diversas fuerzas, una de las cuales debe ser estatal (Palacios, 2012, 25). Mientras que en una guerra se registran como mínimo mil combates mortales en un año. Con base en estas características, *Journal of Peace Research* concluyó que en el 2014 estaban activos cuarenta conflictos en el mundo, la cifra más elevada desde 1999; y de esos cuarenta, sólo once fueron catalogados como guerras (Pettersson & Wallensteen, 2015).

departamento de Panamá, que se independizó apadrinado por Estados Unidos, el 3 de noviembre de 1903<sup>2</sup>.

Tras la Guerra de los Mil Días, Colombia estuvo por décadas en relativa calma. Los historiadores consideran que hubo periodos pacíficos como los comprendidos de 1903 a 1930 o de 1933 a 1945. La única excepción importante fue la Guerra colombo-peruana que tuvo lugar entre septiembre de 1932 y junio de 1933. El conflicto se originó por el litigio fronterizo entre ambos países y terminó con la ratificación de un tratado limítrofe que ambas partes habían firmado en 1922. “Aunque la guerra se prolongó por varios meses, las crónicas de la prensa dan cuenta de sólo veinticuatro soldados muertos en ambos bandos” (Rojas, 2012). Cabe resaltar que la Guerra colombo-peruana es la única confrontación de carácter internacional librada por Colombia en su territorio hasta la fecha.

### **1.1.1 El Bogotazo**

El 9 de abril de 1948, a la una y cinco de la tarde, asesinaron en Bogotá a Jorge Eliecer Gaitán, un carismático líder político de corriente liberal que había sido alcalde de la capital, senador, ministro y candidato presidencial.

En el momento de su muerte, Gaitán era el favorito para convertirse en presidente de la República. El asesinato provocó la furia de centenares de seguidores que salieron a las calles de la capital colombiana. El hoy centro histórico de la ciudad se volvió un campo de batalla entre partidarios de Gaitán y opositores conservadores. Amplios sectores populares en otras regiones de Colombia también se movilizaron<sup>3</sup>. Las fotos de la época muestran al centro de la ciudad en llamas, pues los manifestantes provocaron incendios en lugares tan emblemáticos como la Plaza de Bolívar, el corazón de la República.

De la muerte de Gaitán se culpó a Juan Roa, un supuesto sicario que ese mismo día murió linchado por la multitud enfurecida. Mientras que del autor intelectual se lanzaron múltiples teorías que involucraban a los comunistas, a los conservadores que estaban en el

---

<sup>2</sup> Varios libros y artículos académicos hablan de la Guerra de los Mil Días, sus implicaciones y de cómo ese conflicto ocasionó la pérdida de Panamá. Ver por ejemplo, *Memorias de la guerra de los mil días* (Caballero, 1980) y *Memoria de un país en guerra: los mil días, 1899-1902* (Sánchez & Aguilera, 2001).

<sup>3</sup> Aunque El Bogotazo alude a un hecho ocurrido en Bogotá, en otras ciudades como Medellín, Cali, Barranquilla y poblaciones mucho más pequeñas, también hubo fuertes manifestaciones. Para conocer en detalle este acontecimiento ver por ejemplo, *El bogotazo: memorias del olvido* (Sánchez, 1983).

poder y a Estados Unidos, a través de la CIA. Setenta años después no hay una verdad definitiva. Lo que sí es cierto es que la muerte de Gaitán provocó lo que ahora la historia recuerda como El Bogotazo,<sup>4</sup> que fue el inicio de un periodo de incertidumbre y muerte que se conoció como La Violencia.

### 1.1.2 La Violencia

Como La Violencia se define a un periodo en la historia colombiana comprendido entre el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán en 1948 y la creación del Frente Nacional en 1958. Algunos historiadores, incluso, dividen el periodo de La Violencia en dos olas: la primera entre 1948 y 1953; y la segunda entre 1954 y 1958. En el primer periodo se enfrentaron las fuerzas del Estado y los conservadores, que en ese entonces gobernaban la nación, contra guerrillas liberales y, en menor cantidad, guerrillas comunistas. En 1953, hubo una tregua en la que se desmovilizaron los guerrilleros liberales. Luego, en 1954, se desató la segunda ola en la que participaron los Pájaros, un grupo ilegal de filiación conservadora, contra bandas liberales y guerrillas comunistas (Palacios, 2012, 42).

En *La Violencia en Colombia. Estudio de un Proceso Social* los autores identifican tres factores que fueron determinantes en ese periodo: primero, la consolidación de los conservadores en el poder y la exclusión de los adversarios liberales; segundo, la persecución del adversario haciendo uso de la fuerza del Estado; tercero, la declaración de resistencia civil por parte de los liberales, que se tradujo en la acción de grupos armados (Fals, Umaña & Guzmán, 1977).

Es importante que destaquemos el contexto en el que estuvo enmarcada la época de La Violencia, pues en el plano internacional coincidió con el enfriamiento de las relaciones entre el mundo capitalista y comunista. No podemos entender el enfrentamiento ideológico que se vivió en Colombia sin recordar que el mundo entero ya estaba dividido en dos bandos en esos primeros años de la Guerra Fría<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Para un relato más detallado de lo ocurrido durante El Bogotazo, ver por ejemplo, *Días de la revolución gaitanismo y 9 de abril* (Alape, 1985).

<sup>5</sup> La *Línea de tiempo contextual*, anexa al final de la tesis, permite observar en paralelo qué ocurría en Colombia mientras el mundo estaba sumido en la Guerra Fría.

También es pertinente explicar en qué circunstancias se dio la tregua de 1953, que sirvió para la desmovilización de guerrillas liberales. El alto al fuego se produjo entre 1953 y 1954, durante la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla, un militar que llegó al poder tras un golpe de Estado al conservador Laureano Gómez el 13 de junio de 1953. Su golpe fue orquestado por una poderosa facción conservadora (Palacios, 2012, 47), la misma que en 1954 lo respaldó en la Asamblea Nacional Constituyente. Rojas Pinilla estuvo en el cargo hasta 1957, pues la presión de la sociedad lo obligó a retirarse y a nombrar una junta militar de gobierno que tomó las riendas de la nación durante el proceso de transición mientras se convocó a elecciones<sup>6</sup>.

Ahora bien, determinar cuántas víctimas dejó La Violencia<sup>7</sup> no es tarea fácil. Los cálculos dicen que fueron por lo menos doscientas mil personas. Sin embargo, como señala Palacios, existen dificultades para historiar el manejo político del orden público con base en documentos oficiales en ese periodo, porque “en 1967 un grupo de altos funcionarios del Ministerio de Gobierno, incineró setenta y nueve sacos con correspondencia ordinaria del periodo 1949 -1958” (2012, 19).

### **1.1.3 El Frente Nacional**

El Frente Nacional fue un “pacto político acordado entre los líderes de los partidos tradicionales, Alberto Lleras Camargo y Laureano Gómez”, (GMH, 2013, 115) que consistió en alternar el poder entre liberales y conservadores, gobernando cada partido por periodos de cuatro años. El acuerdo estuvo vigente entre 1958 y 1974 y es una de las razones que incidieron en el surgimiento de grupos guerrilleros pues al tratarse de un pacto bipartidista dejó por fuera a muchos colombianos que no se sentían representados ni en las ideas del partido Liberal ni en las del Conservador.

Durante el Frente Nacional se pusieron en marcha planes para contener cualquier brote de comunismo en el país, estrategias que fueron coordinadas con agencias de Estados

---

<sup>6</sup> Varios libros y artículos históricos abordan temas como la censura a la prensa, el asesinato de estudiantes y la relación de Rojas Pinilla con la iglesia. Ver por ejemplo, *El jefe supremo: Rojas Pinilla en la violencia y el poder* (Galvis & Donadio, 1988).

<sup>7</sup> Una de las radiografías más completas sobre el periodo de La Violencia es sin duda el libro *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social* (Fals, Umaña, & Guzmán, 1977).

Unidos (González, 2013). Mientras que los movimientos subversivos que prosperaron en la época de La Violencia mutaron y dieron origen a los primeros grupos guerrilleros que surgieron a mediados de la década de los sesenta.

## **1.2 Levantamiento guerrillero**

Entre 1958 y 1964 hubo una “tendencia decreciente” (GMH, 2013, 33) en la letalidad de la violencia en el país. Esto cambió definitivamente con el surgimiento de los principales grupos guerrilleros durante la segunda mitad de la década de los sesenta. Dicho surgimiento, nuevamente, debe leerse en el marco de la Guerra Fría y las dinámicas y juegos de poder que se dieron entonces. Sobre lo que motivó el alzamiento en armas, el Grupo de Memoria Histórica señaló dos razones principales, las mismas que destacaron otros estudios previos sobre el conflicto: “problemas vinculados a la tierra y las precariedades de la democracia” (GMH, 2013, 21). La “precariedad de la democracia” se evidenció con el llamado Frente Nacional, del que hablamos previamente. Un pacto de los dos principales grupos políticos para repartirse el poder dejando excluida a esa otra Colombia que no se identificaba con sus ideas. Mientras que el asunto de tierras, era una dificultad en 1964 y lo sigue siendo en la actualidad.

Para Palacios el problema de tierras “remite a un país que no consiguió deshacerse del fardo del latifundio colonial”. Esta afirmación tiene sustento en las estadísticas. Mientras que en 1964, el 3.24 por ciento de los propietarios concentraban el 59.24 por ciento de las tierras, en 2009 el 3.06 por ciento de propietarios acaparaba el 74.79 por ciento (Palacios, 2012, 20). Es decir, en cuarenta y cinco años el problema en vez de mejorar empeoró considerablemente. En la actualidad la tendencia se mantiene, pues las últimas cifras, publicadas en el Tercer Censo Nacional Agropecuario 2014, que se presentó el 11 de agosto de 2015, muestran que de las 113 millones de hectáreas censadas, el 64.8 por ciento de las tierras productivas están en manos de un 2.8 por ciento de los propietarios. En contraste, el 69.9 por ciento de los propietarios son dueños de parcelas de menos de cinco hectáreas

(DANE, 2015). Explicados los dos principales motivos, veamos a grandes rasgos el origen y las características de los movimientos guerrilleros más importantes de Colombia<sup>8</sup>.

### **1.2.1 Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia**

Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC, fue un movimiento guerrillero de inspiración marxista-leninista. La conformación del grupo empezó en 1960 cuando asesinaron al principal dirigente comunista del departamento de Tolima, Fermín Charry, también conocido como Jacobo Prías Álape, lo que desató la ira del Partido Comunista Colombiano, PCC, que, implementando el modelo cubano de la combinación de formas de lucha, respondió abriendo frentes armados en Riochiquito, El Pato y Guayabero, poblaciones ubicadas en el suroccidente del país. Estas zonas, en las altas esferas militares, empezaron a ser conocidas como las “Repúblicas Independientes”<sup>9</sup> y, con el tiempo, de tres pasaron a ser dieciséis. “Más que ámbitos territoriales, eran comunidades de campesinos, mestizos e indígenas, muchos gaitanistas que después del 9 de abril de 1948 transfirieron sus lealtades al PCC” (Palacios, 2012, 95); además de las ya mencionadas, otras “Repúblicas Independientes” que tuvieron particular importancia fueron las de El Duda, Ariari y Marquetalia.

Luego, el 14 de junio de 1964, el entonces presidente conservador Guillermo León Valencia, “dio luz verde a la mayor ofensiva realizada hasta el momento en América Latina en el marco de la doctrina de la contrainsurgencia: la Operación Marquetalia”, que se replicaría poco después en las otras “Repúblicas Independientes”. Ante el ataque de la fuerza pública, los campesinos organizados en esas zonas se replegaron por la cordillera y más tarde, el 20 de julio, coincidiendo con la fiesta nacional de la Independencia de Colombia, se definieron como “autodefensas de Marquetalia, El Pato, Guayabero y Riochiquito y se llamaron Bloque Sur<sup>10</sup>” (Palacios, 2012, 93). Después, en 1965, el Bloque Sur llevó a cabo

---

<sup>8</sup> En la línea de tiempo *Operación de grupos armados ilegales en Colombia*, anexa al final de la tesis, es posible observar los periodos de actividad de los principales actores armados ilegales que han existido desde la década de los sesenta hasta nuestros días.

<sup>9</sup> El calificativo fue acuñado por el político conservador Álvaro Gómez Hurtado en el Congreso de la República, donde denunció un supuesto descuido del territorio por parte del entonces presidente liberal Alberto Lleras Camargo (Palacios, 2012, 92).

<sup>10</sup> Varios de los integrantes iniciales de la organización participaron en los grupos guerrilleros comunistas de la década de los cincuenta, durante La Violencia.

su primera conferencia y al año siguiente, en 1966, la segunda, en la que se constituyeron oficialmente como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC<sup>11</sup>.

### **1.2.2 Ejército de Liberación Nacional**

Casi de forma paralela al surgimiento de las FARC se empezó a conformar el Ejército de Liberación Nacional, ELN, un grupo guerrillero de inspiración guevarista que tenía dentro de sus objetivos iniciales combatir al Estado al que consideraban oligarca y proimperialista. Al igual que en las FARC, muchos de los miembros fundacionales del ELN combatieron durante el primer periodo de La Violencia, entre 1949 y 1953.

La conformación de la organización guerrillera empezó en 1962, en Cuba. Allí, en una reunión organizada por Ernesto ‘Che’ Guevara, crearon lo que se llamó la Brigada pro Liberación Nacional José Antonio Galán. Dicha Brigada tuvo dos líderes iniciales: Fabio Vásquez Castaño, un exintegrante de las Juventudes del Movimiento Revolucionario Liberal, quien se encargó de la estrategia militar; y Víctor Medina Morón, exmiembro de la Juventud Comunista y la Asociación Universitaria de Santander, AUDESA, con base en la Universidad Industrial de Santander, quien se encargó de la estrategia política de la naciente organización (Palacios, 2012, 76-81).

La historia le atribuye a Vásquez Castaño el haber atraído al movimiento a Camilo Torres<sup>12</sup>, un carismático sacerdote, pionero de la denominada corriente de la Teología de la Liberación, que dejó la vida religiosa para irse a la selva. Pese a que estuvo pocos años, pues murió en un enfrentamiento con las fuerzas del Estado el 15 de febrero de 1966, perduró en el tiempo como una de las figuras más representativas del grupo guerrillero.

### **1.2.3 Ejército Popular de Liberación**

Las disputas internas en el comunismo entre el ala soviética y los chinos, que terminó en ruptura, propició que los segundos apoyaran en Colombia a una facción del Partido

---

<sup>11</sup> Para conocer más a fondo la historia de las FARC, ver por ejemplo, *Las Farc: de la autodefensa a la combinación de todas las formas de lucha* (Pizarro, 1991).

<sup>12</sup> Una de las primeras biografías del cura Camilo Torres fue *Camilo el cura guerrillero* (Guzmán, 1967).

Comunista Colombiano, del que salió el Partido Comunista de Colombia-Marxista leninista que, en 1967, organizó al Ejército Popular de Liberación, EPL. (Palacios, 2012, 75). La fundación del grupo se dio específicamente el 17 de diciembre de 1967, día en que se creó el “primer destacamento guerrillero dirigido por Pedro Vásquez Rendón y Francisco Caraballo”. En sus inicios el EPL estuvo en el noroccidente de Colombia, en el sur del departamento de Córdoba, en las regiones del Alto Sinú y el Alto San Jorge (CHCV, 2015, 25).

El EPL, junto a las FARC y el ELN son los tres grupos guerrilleros de primera generación creados en la década del sesenta. Posterior a estos hubo una segunda generación de grupos guerrilleros que surgieron en los setenta: el M19, el PRT y el Movimiento Armado Quintín Lame.

#### **1.2.4 Movimiento 19 de abril**

El Movimiento 19 de abril, M19, nació en 1974. Desde un principio se caracterizó por ser una guerrilla urbana, inspirada por los modelos de los Montoneros argentinos y los Tupamaros uruguayos (CHCV, 2015) y diferentes al ELN y las FARC que estaban replegadas en las montañas.

Su intensión desde un principio fue combinar la lucha armada con la política. El nombre del grupo, de hecho, hacía alusión al 19 de abril de 1970, el día en que según los miembros de la agrupación, la oligarquía le robó las elecciones al general Gustavo Rojas Pinilla, quien fue candidato presidencial por el partido Alianza Nacional Popular. Algunos miembros de ese partido más tarde conformaron el grupo guerrillero.

Los actos del M19 se caracterizaron por su alto valor simbólico, por ejemplo, el día que robaron la espada del libertador Simón Bolívar, en 1974; o la toma de la embajada de República Dominicana<sup>13</sup>, en 1980, donde retuvieron, entre otros, a diecisiete embajadores; y

---

<sup>13</sup> El excomandante del M19, Rosenberg Pabón, relató posteriormente en el libro *Así nos tomamos la embajada: con textos del diario de "La Chiqui"* (1985), la historia de la toma de la Embajada de República Dominicana desde el punto de vista de la organización guerrillera.

la toma del Palacio de Justicia<sup>14</sup>, en 1985, uno de los hechos más dramáticos en la historia del país, que terminó tras veintiocho horas en una violenta y confusa retoma militar. Se calcula que en ese acontecimiento murieron cerca de cien personas, doce de ellos magistrados, mientras que otras once personas desaparecieron (Cosoy, 2015).

### **1.2.5 Otros movimientos guerrilleros**

Previamente mencionamos los grupos guerrilleros más relevantes en la historia del conflicto armado colombiano. Sin embargo, hubo otras estructuras guerrilleras operando en distintos momentos y regiones del país.

#### **Movimiento Armado Quintín Lame**

El Movimiento Armado Quintín Lame, MAQL, se caracterizó por ser el primer grupo guerrillero indígena de Latinoamérica. Su lucha la justificaron “como respuesta a la brutalidad de las acciones militares contra las recuperaciones de tierras de los resguardos y en el asesinato del sacerdote indígena Álvaro Ulcué, reconocido líder de la etnia Nasa” (CHCV, 2015, 17). Precisamente los miembros del grupo guerrillero pertenecían a ese pueblo indígena.

El accionar del MAQL empezó en 1985 con una toma en el municipio de Santander de Quilichao, departamento del Cauca y terminó en 1991 después de firmar un acuerdo de paz el 27 de mayo de ese año. En el momento de la desmovilización el grupo estaba conformado por 157 guerrilleros<sup>15</sup>.

#### **Partido Revolucionario de los Trabajadores**

El PRT<sup>16</sup> estuvo activo entre 1982 y 1991, con la particularidad de que fue un grupo guerrillero que “jamás hizo un solo tiro ofensivo. Las veces que usó sus armas, fue con un

---

<sup>14</sup> Sobre la Toma del Palacio de Justicia ver, por ejemplo, *Holocausto en silencio* (Echeverry & Hanssen, 2007); y las novelas *Noches de humo: como se planeó y ejecutó la toma del palacio de justicia* (Behar, 1988) y *Las horas secretas* (Jaramillo, 1990).

<sup>15</sup> Sugiero revisar el informe *Guerra propia, guerra ajena - Conflictos armados y reconstrucción identitaria en los Andes colombianos - El Movimiento Armado Quintín Lame* (Peñaranda, 2015). Este trabajo no sólo describe las particularidades del movimiento guerrillero indígena pionero en el continente, sino que además lo compara con otros movimientos similares que se han dado en otros países de América Latina.

<sup>16</sup> Para conocer más a fondo la trayectoria del PRT, ver por ejemplo, *La historia no contada del Partido Revolucionario de los Trabajadores: Un análisis de la transición del PRT de un partido clandestino a un actor de la política legal* (Rampf, Castillo & Llano, 2014).

carácter estrictamente defensivo. Nunca, como grupo atacó un puesto de policía, ni asaltó un pueblo, ni esperó a mansalva en un recodo de la carretera un camión repleto de soldados”. Surgió como movimiento por las divisiones internas del Partido Comunista marxista-leninista y su actividad se centró en la región de la Costa Caribe y los departamentos de Cauca y Antioquia (Jaimes, 1991). El PRT firmó un acuerdo de paz el 25 de enero de 1991 y en el momento de la desmovilización el grupo estaba integrado por doscientos guerrilleros. (Palacios, 2012, 147).

### **Ejército Revolucionario del Pueblo**

El movimiento estuvo activo entre 1987 y el 2007. Surgió en el seno del ELN como el frente Alfredo Gómez Quiñónez, pero poco a poco se distanciaron de esa organización hasta que en 1996 se separaron definitivamente y se autodenominaron como Ejército Revolucionario del Pueblo. Operaron en los departamentos de Antioquia, Sucre y Bolívar, pero sin la capacidad logística de grupos como el ELN o las Farc, pues apenas lo conformaban unos ciento cincuenta hombres (Revista Semana, 2000).

### **Corriente de Renovación Socialista**

Al igual que el Ejército Revolucionario del Pueblo, el grupo Corriente de Renovación Socialista surgió al interior del ELN en 1991. En 1993, El Tiempo, el principal diario de circulación nacional, describía a la agrupación como: “más que un aparato armado, un aparato político y sindical que reúne a unos mil quinientos activistas repartidos en distintos frentes de acción” (El Tiempo, 1993a). El grupo dejó de existir el 9 de abril de 1994 tras un acuerdo de paz. En el momento de la desmovilización lo conformaban 433 guerrilleros.

### **Ejército Revolucionario Guevarista**

El ERG también surgió como una disidencia del ELN. “En 1993, cuando el Comité Central estuvo en diálogos con el Gobierno, que a la postre fracasaron, Jesús Sánchez Caro, alias ‘Cristóbal’, se radicalizó y formó el ERG con dieciocho guerrilleros más”. En su mejor momento se dice que llegaron a tener cuatrocientos hombres en los departamentos de Chocó, Antioquia, Risaralda y Valle. Para el momento de su desmovilización, en 2008, sólo quedaban cuarenta y ocho combatientes (El Tiempo, 2008).

### 1.3 Movimientos paramilitares

Como respuesta al accionar de los grupos guerrilleros empezaron a surgir a finales de la década de los setenta agrupaciones armadas ilegales de extrema derecha. Los primeros de los que se tienen registro fueron Los Escopeteros, un grupo de autodefensas conformadas por ganaderos de la región del Magdalena Medio, que empezaron a operar en 1977 (Verdad Abierta, 2010a). Dicho grupo después mutó y se autodenominó como Autodefensas Campesinas del Magdalena Medio<sup>17</sup>.

Luego, en la primera mitad de la década de los ochenta, surgieron estructuras como las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá, y las Autodefensas Campesinas del Casanare. Su accionar fue tan efectivo que para finales de los ochenta y durante la década del noventa, los grupos guerrilleros eran contenidos más por autodefensas que por el Ejército. “Algunas de las zonas donde hubo mayores disputas entre esos dos bandos fue en el Magdalena Medio, el Urabá, el Oriente y Bajo Cauca antioqueño, Los Montes de María; y en los departamentos de Meta, Putumayo y Vaupés” (Palacios, 2012, 61).

Cuando en 1989 los paramilitares masacraron a funcionarios judiciales en el Magdalena Medio, el Gobierno del entonces presidente Virgilio Barco tomó cartas en el asunto, derogó la Ley 48 de 1968<sup>18</sup> y penalizó la promoción, financiación, apoyo y conformación de grupos paramilitares (GMH, 2013).

Para la década de los noventa los grupos de autodefensas se volvieron organizaciones paramilitares y en muchas regiones establecieron alianzas con las élites políticas, económicas y con las fuerzas del Estado, lo que les facilitó su proceso de expansión.

La connivencia entre paramilitares y las fuerzas del Estado se remonta a la década de los ochenta. En 1983, un primer informe de la Procuraduría General de la Nación alertaba que en el caso de la organización paramilitar conocida como MAS, Muerte a Secuestradores, de los 163 miembros 69 hacían parte de la fuerza pública (GMH, 2013, 137). De los años

---

<sup>17</sup> La línea de tiempo Operación de grupos armados ilegales en Colombia, adjunta el final de esta tesis, permite ver en qué periodos operaron los distintos grupos de paramilitares y con qué nombre eran conocidos.

<sup>18</sup> La Ley, que fue establecida durante el gobierno del presidente Lleras Camargo (1958 - 1962), “abrió las puertas a la privatización de la lucha contrainsurgente y a la autonomía clandestina de sectores radicales de las Fuerzas Armadas” (CHCV, 2015, 20), en otras palabras, dio vía libre a la conformación de grupos de autodefensas para contrarrestar los nacientes movimiento guerrilleros.

posteriores hay decenas de casos en los que se evidencia la complicidad de las fuerzas del Estado frente al accionar de estructuras paramilitares y, en muchos casos, la operación conjunta entre de ambos. Human Rights Watch denunció que a finales de la década de los noventa “una exhaustiva investigación del Gobierno colombiano recopiló evidencia convincente de que oficiales del Ejército trabajaron de la mano con paramilitares bajo el mando de Carlos Castaño”, máximo líder de las AUC. Según la ONG, el Ejército y los paramilitares “compartieron inteligencia, planearon y llevaron a cabo operaciones conjuntas, se proporcionaron armas, municiones, y se apoyaron con helicópteros y asistencia médica” (HRW, 2000). Militares han sido condenados por participar junto a paramilitares en masacres como la de Mapiripán, departamento del Meta, en 1997; Tame, departamento de Arauca, en 1998; y La Gabarra, departamento de Norte de Santander, en 1999.

En cuanto a la relación entre paramilitares y la clase política, una investigación coordinada por la politóloga Claudia López, titulada *Y refundaron la patria: cómo mafiosos y políticos reconfiguraron el Estado colombiano*, reportó que para abril de 2010, la Fiscalía estaba investigando a 400 políticos de elección popular por presuntos vínculos con el paramilitarismo, de los cuales 102 eran congresistas (López Hernández, 2010, 29). La primera condena a un congresista por nexos con paramilitares se dio el 23 de noviembre del 2007, cuando sentenciaron a Alfonso Campo Escobar, del Partido Conservador, a cinco años de prisión. Para abril del 2016 ya eran 519 los procesos disciplinarios adelantados por la Procuraduría General de la Nación contra funcionarios públicos por “parapolítica”, entre ellos, 102 representantes a la Cámara y 97 senadores, de los cuales 42 resultaron condenados (Revista Semana, 2016).

Los grupos paramilitares, como fueron conocidos durante la década de los noventa y el primer lustro del siglo XXI, se acogieron a un cuestionado proceso de desmovilización durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez entre los años 2003 y 2006. En el Anexo I podemos ver el listado de las estructuras paramilitares que estaban activas cuando se negoció el proceso de desmovilización y señalamos las que se acogieron y aquellas que se negaron a participar del proceso.

## **1.4 El narcotráfico**

Ahora que conocemos a los principales actores armados ilegales que han tenido incidencia en el conflicto armado colombiano podemos hablar del narcotráfico. El narcotráfico ha sido uno de los principales combustibles del conflicto provocando la prolongación del mismo en el tiempo, pues le proporcionó a los grupos armados ilegales el músculo económico que necesitan para operar. Con el narcotráfico, como señala Palacios, “emergieron grupos paramilitares rurales, las guerrillas aumentaron su pie de lucha y se elevó los índices de homicidios en un país que hasta 1985 tenía tasas muy similares a las de Brasil o Panamá” (Palacios, 2012, 60). No nos detendremos a hablar de personajes mundialmente reconocidos como Pablo Escobar, o los cárteles de Medellín, Cali y el Norte del Valle, pues debemos entenderlos como actores paralelos a esta historia. Si bien muchos de estos actores se han cruzado de una u otra forma en su accionar delictivo, actuando en ocasiones en conjunto, no ahondaremos en su historia debido a que no es tema particular de esta tesis.

## **1.5 De la Constitución a las armas**

El M19, el EPL<sup>19</sup> y el Movimiento Armado Quintín Lame se desmovilizaron entre 1990 y 1991 y participaron de la Asamblea Nacional Constituyente que erigió la Constitución de la República de Colombia de 1991. La década de los noventa parecía, en principio, una oportunidad para frenar el conflicto armado. Mientras tanto el mundo asistía al fin de la Guerra Fría y los más optimistas se atrevieron a vaticinar que con la caída de la Unión Soviética las guerrillas irían en declive. Todo apuntaba a que eso sucedería, la crisis del modelo cubano, el vuelco hacia el neocapitalismo por parte de China (Palacios, 2012), pero no fue así. Durante la segunda mitad de la década de los noventa los grupos guerrilleros activos se fortalecieron militarmente y declararon como objetivo a cualquier miembro de las fuerzas del Estado y a todos los representantes políticos. Mientras tanto, los grupos paramilitares empezaron una expansión por todo el territorio nacional y una guerra frontal contra las guerrillas.

---

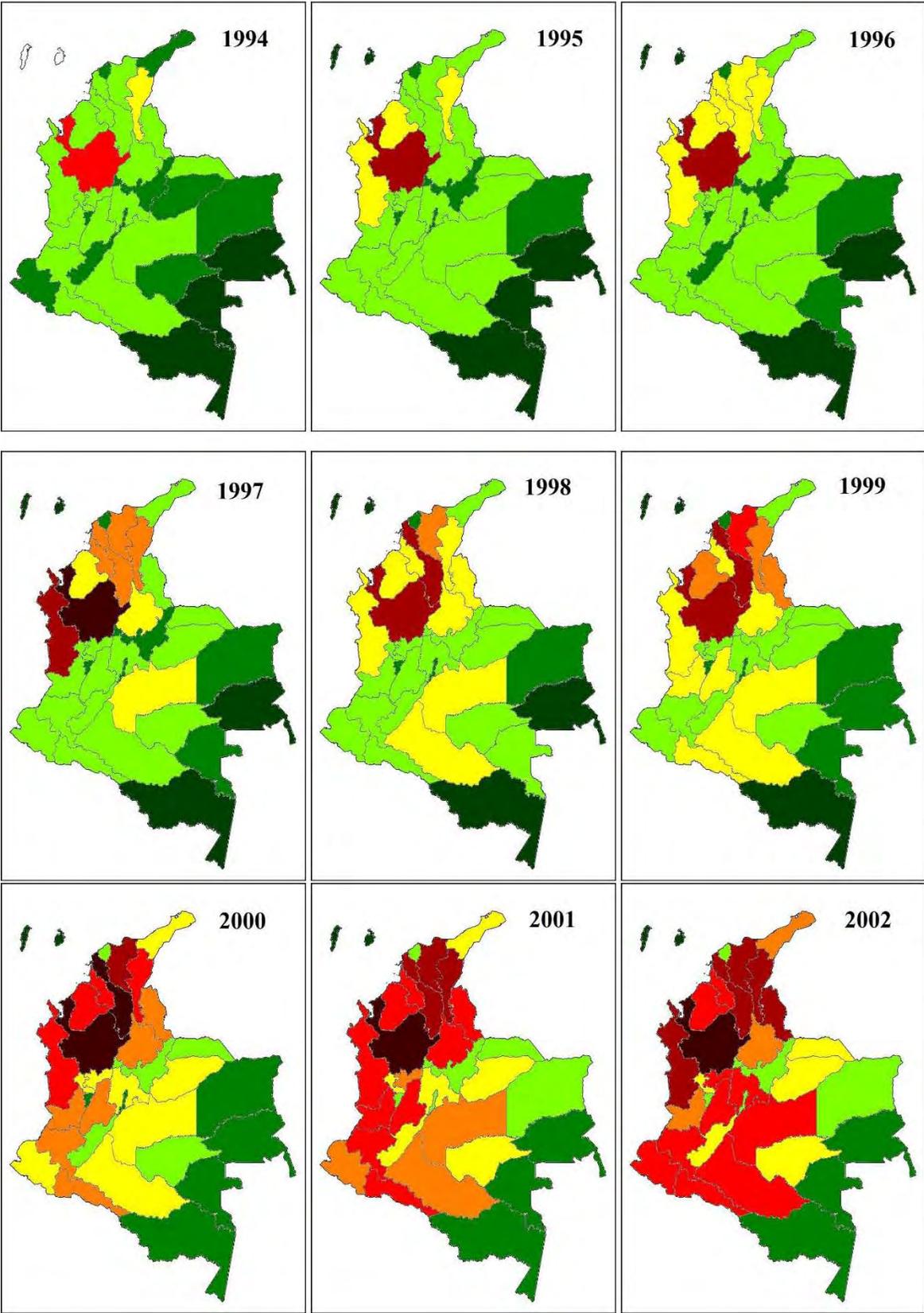
<sup>19</sup> Cabe destacar que en el caso del EPL no todos sus miembros se desmovilizaron. Algunos disidentes aún permanecen activos.

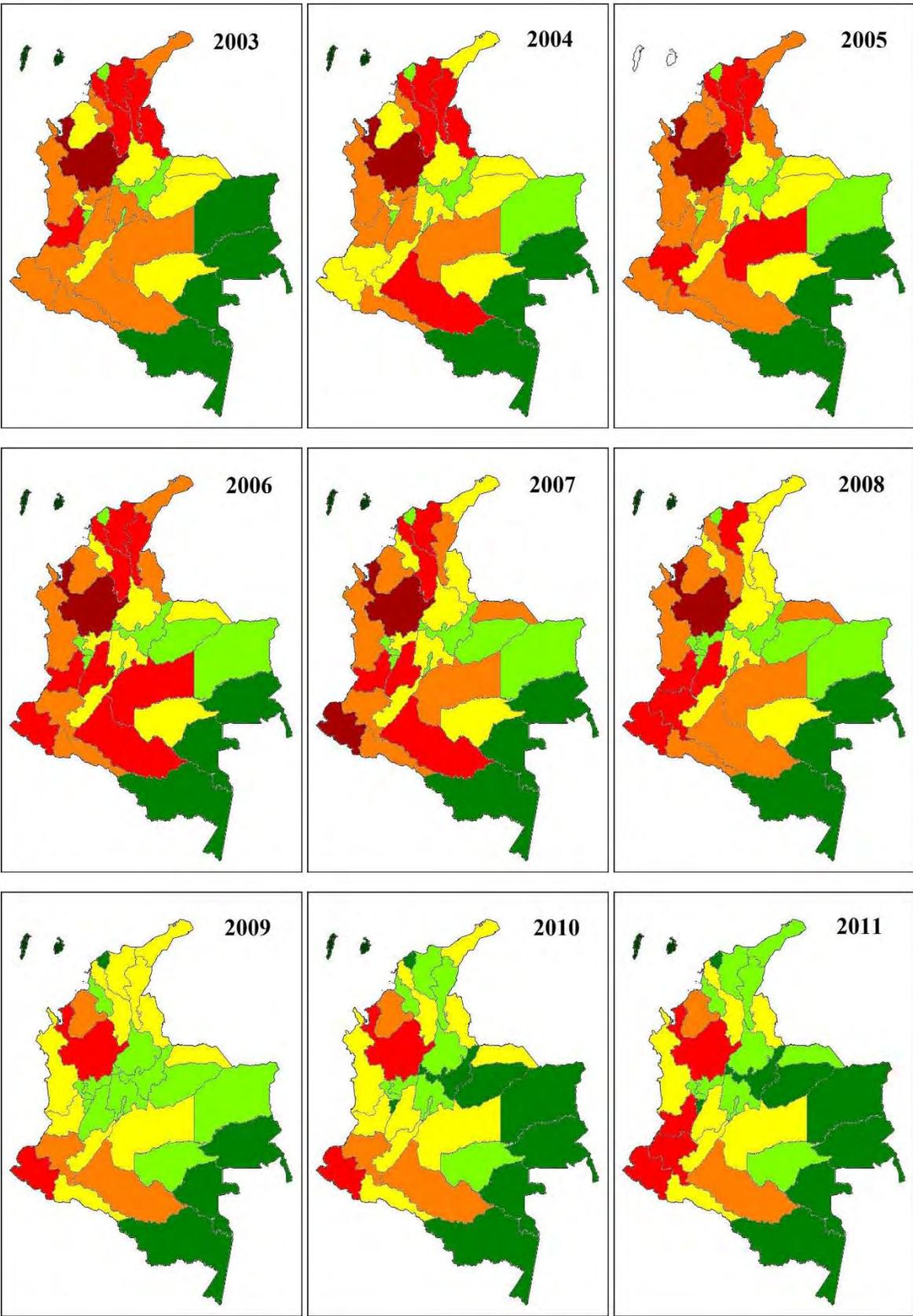
Entre 1996 y 2005 se dio el recrudecimiento del conflicto armado. Por una parte las guerrillas de las FARC y el ELN, en especial la primera, empezaron una escalada de ataques a objetivos militares y civiles. Mientras los paramilitares atacaban indiscriminadamente a todo el que a su juicio fuera colaborador de la guerrilla. Estos años fueron los que más víctimas dejaron. El Grupo de Memoria Histórica resume el periodo así:

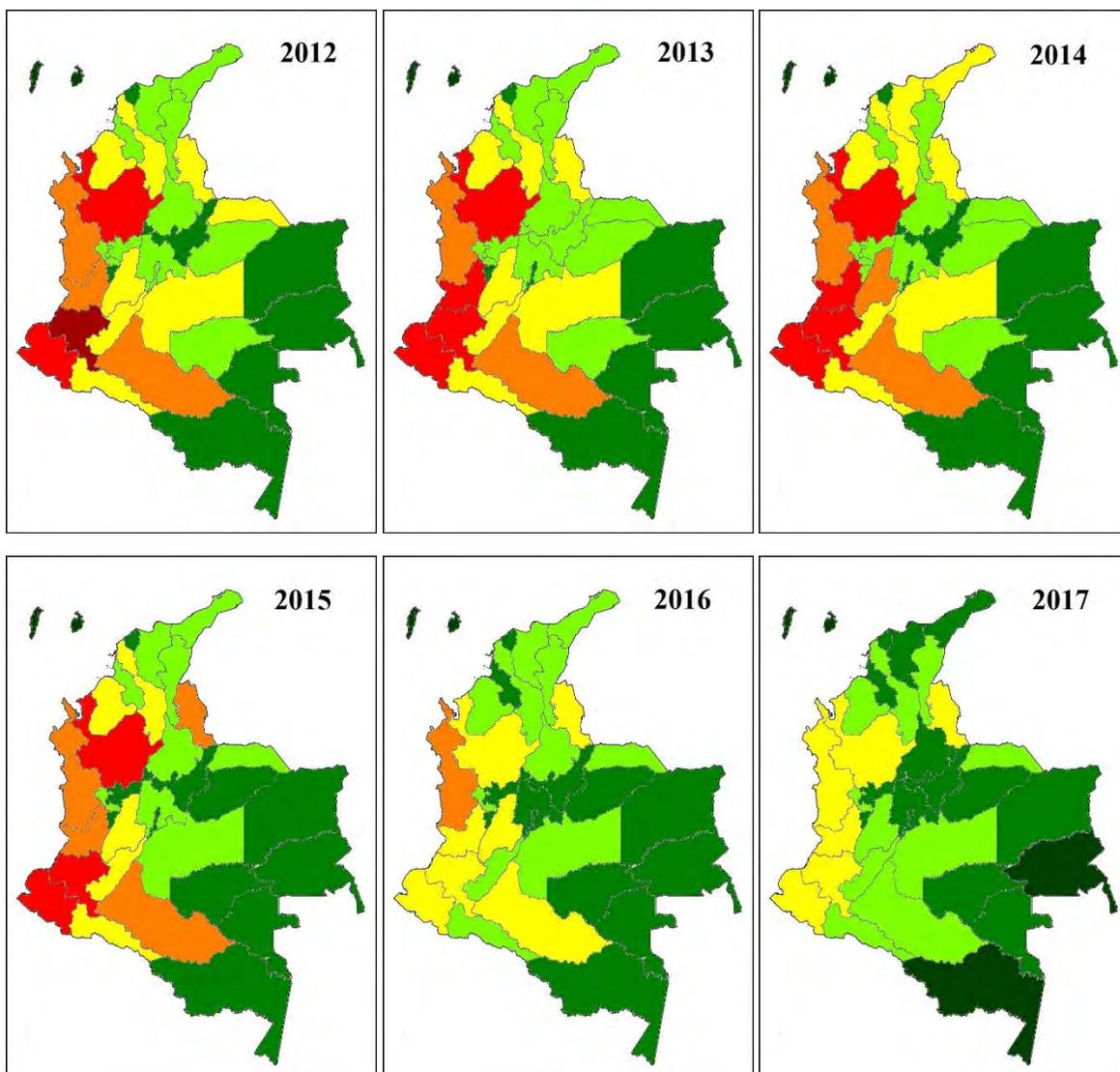
El conflicto armado alcanzó su nivel más crítico como consecuencia del fortalecimiento militar de las guerrillas, la expansión nacional de los grupos paramilitares, la crisis del Estado, la crisis económica, la reconfiguración del narcotráfico y su reacomodamiento dentro de las coordenadas del conflicto armado. Esta tendencia fue sucedida por una etapa decreciente que va desde el año 2003 hasta hoy, y ha estado marcada por la recuperación de la iniciativa militar del Estado, el repliegue de la guerrilla y la desmovilización parcial de los grupos paramilitares. Este periodo, sin embargo, plantea nuevas amenazas por el reacomodamiento militar de las guerrillas, el rearme paramilitar y el desgaste de la prolongación de la ofensiva militar del Estado, que no ha podido dar fin al conflicto, (GMH, 2013).

En los mapas que se presentan a continuación, podemos ver, año a año, desde 1994 hasta el 2017, el promedio de víctimas que provocó el conflicto armado en los treinta y dos departamentos de Colombia. En ellos se evidencian regiones críticas, como la costa del Pacífico, donde se sitúan los departamentos de Chocó, Valle, Cauca y Nariño. La costa Caribe, en departamentos como Sucre, Magdalena, Córdoba, Bolívar y Cesar. Asimismo, Antioquia, el departamento que históricamente ha presentado un mayor número de víctimas. También, se puede ver cómo hubo un aumento en el número de víctimas desde 1997 hasta el 2005 y una reducción significativa en los años 2015, 2016 y 2017, periodo en el que se consolidó el Acuerdo de paz de La Habana entre el Gobierno y el grupo guerrillero de las FARC y se realizaron los primeros acercamientos con el grupo guerrillero del ELN.

*Las víctimas del conflicto armado colombiano 1994 – 2017*







Número de víctimas	
> 100,000	Dark Red
50,000 - 99,999	Red
25,000 - 49,999	Light Red
15,000 - 24,999	Orange
5,000 - 14,999	Yellow
1,000 - 4,999	Light Green
100 - 999	Medium Green
0 - 100	Dark Green

*Nota:* Mapas elaborados por el autor con datos de la Red Nacional de Información, perteneciente a la Unidad Administrativa Especial para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas. Fecha de corte: 1 de diciembre de 2017.

### 1.6 Las víctimas del conflicto armado colombiano

En el informe *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, elaborado por el Grupo de Memoria Histórica para el Centro Nacional de Memoria Histórica, el equipo de investigadores definió doce modalidades de violencia. Dichas modalidades representan las

múltiples maneras que usaron los actores armados, legales e ilegales, contra la población civil. A continuación, retomaremos esas modalidades pues permiten enunciar de forma más ordenada los distintos tipos de victimización.

Vale la pena aclarar que si bien el informe fue un texto clave para la construcción de estas líneas, porque es sin duda uno de los estudios más meticulosos sobre el conflicto, presenta un punto débil propio de cualquier investigación que se refiere a las víctimas del conflicto armado: las cifras, pues como lo afirman los relatores del *¡Basta Ya!*, “hay una brecha muy amplia entre lo conocido y lo ocurrido” (CNMH, 2013, 33). Respecto a los homicidios, por ejemplo, hay organizaciones no gubernamentales que señalan que tres de cada cuatro casos quedaron por fuera de las estadísticas.

### **Acciones bélicas**

El Grupo de Memoria Histórica, GMH, definió una acción bélica como “aquel acto que se lleva a cabo bajo el quehacer legítimo de la guerra, teniendo en cuenta que responda a un objetivo militar y haga uso de medios y armas lícitos en el combate”. Según el GMH entre 1988 y el 2012 hubo un total de 716 acciones bélicas que dejaron por lo menos 1,344 civiles muertos (2013, 87). Entre las acciones bélicas se incluyen, por ejemplo, las tomas guerrilleras de los pueblos que se dieron con mayor intensidad entre 1996 y 2002. Casos como las tomas de Mitú, capital del departamento de Vaupés, en 1998; Nariño, en el departamento de Antioquia, en 1999; y Granada, en el departamento de Antioquia, en el 2000. Así narró el escritor Hugo de Jesús Tamayo Gómez la toma guerrillera a este último municipio ocurrida el 6 y 7 de diciembre del año 2000.

Esos eran los rumores, que para diciembre las fiestas iban a ser, pero de sangre. “Algo como el 3 de noviembre no creemos que se repita”, insistía la mayor parte de la población. Pero cuando partes de los cuerpos mutilados de unos transeúntes quedaron hasta en los techos de las casas o en los locales de frente, que quedaron totalmente destruidos con la explosión del carro bomba en La Variante, a las once y veinte minutos de la mañana, el 6 de diciembre de ese mismo año, el pueblo granadino le cambió su pensamiento, porque ya no eran chismes. La población se metió a sus casas, ya no tres o cuatro horas como aquel día de la primera toma, sino unas veinte horas, como mínimo; muchos de los que se resguardaron en ellas quedaron sepultados al

caerles paredes y techos encima, y no volvieron a salir sino unos cuantos pedazos de sus cuerpos para el cementerio (Tamayo Gómez, 2013, 35-36).

### **Asesinatos selectivos**

Por asesinatos selectivos se entienden las muertes individuales perpetradas por los actores armados. Las proyecciones sobre el número de víctimas son de ciento cincuenta mil personas y se determinó que nueve de cada diez homicidios en el marco del conflicto cumplía con las características de un asesinato selectivo. Muchos de esos casos siguen impunes pues la misma modalidad dificulta identificar al victimario. Según las estimaciones presentadas en el *¡Basta Ya!*, en un 27.7 por ciento de los casos ocurridos entre 1981 y 2012 no se identificó el actor responsable. En cuanto a la distribución geográfica de los calificados como asesinatos selectivos, el GMH señaló que el 85 por ciento de los casos se registraron en 322 de los 1,122 municipios que tiene Colombia (GMH, 2013, 43).

Dentro de esta modalidad caben algunos casos emblemáticos, como por ejemplo, los asesinatos de los políticos de izquierda Jaime Pardo Leal, Carlos Pizarro Leongómez<sup>20</sup>, Bernardo Jaramillo Ossa y Manuel Cepeda Vargas; además, el liberal Luis Carlos Galán, la periodista Silvia Duzán, los defensores de derechos humanos Héctor Abad Gómez y Jesús María Valle y el humorista Jaime Garzón, cuya muerte ocurrida en agosto de 1999 fue atribuida recientemente al Estado colombiano.

También se incluyen las ejecuciones extrajudiciales perpetradas por la fuerza pública en lo que se conoció como los “falsos positivos”. Los “falsos positivos” fue una estrategia usada por las fuerzas del Estado en la que asesinaban a civiles para luego hacerlos pasar por guerrilleros muertos en combate, esto, con el fin de ganar los incentivos que el Gobierno les daba por mostrar buenos resultados. Las ejecuciones extrajudiciales son calificadas por el GMH como una “derivación perversa de la Política de Seguridad Democrática” (GMH, 2013,

---

<sup>20</sup> Recientemente se estrenó el documental *Pizarro* (Simón Hernández, 2016), en el que María José Pizarro recuerda a su padre, Carlos Pizarro Leongómez, excomandante del M19 y candidato presidencial asesinado por la extrema derecha armada el 26 de abril de 1990.

47), que se implementó durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez entre el 2002 y el 2010. Hasta julio de 2016, la Fiscalía había registrado 4,532 víctimas de falsos positivos, por las cuales condenaron a 961 miembros de la fuerza pública, lo que equivale al 17 por ciento de los investigados totales<sup>21</sup>. Así empieza un relato de la periodista Diana Salinas sobre personas en situación de discapacidad asesinadas dentro de los llamados “falsos positivos”.

“Dijeron que era jefe de una organización narcoterrorista, pero Fair Leonardo Porras Bernal era un joven de 26 años que jugaba con carritos y canicas y dormía con su ratón de peluche, tenía discapacidad mental y física, fue asesinado por miembros de la fuerza pública en los llamados falsos positivos, en una red criminal tejida en Soacha”. Sentado en una silla, frente al computador, estaba el teniente militar que pronunció la frase. Recibía el informe de un “falso positivo”. “Eso sí pasó, doctora”, le dijo el teniente a la abogada Ana González, quien para ese entonces era contratista del Ejército. “¿Qué cosa?”, le preguntó ella. “Los falsos positivos. El problema fue cuando empezaron a matar a los bobos del pueblo. Ahí sí le dolió a la gente” (Salinas, 2017, 35).

### **Ataques a bienes civiles**

Entre 1988 y 2012 el GMH identificó 5,138 casos de ataques a bienes civiles<sup>22</sup> y, como en las otras modalidades, el incremento en el número de ataques se dio a partir del año 1996. Según estas mismas estadísticas los grupos guerrilleros fueron responsables del 84.1 (2013, 98). Como ejemplo podemos mencionar los ataques a edificios públicos que servían como sede a alcaldías, concejos, bancos, etcétera; ataques a edificios privados que servían a empresas o comercio y los atentados a la infraestructura: voladura de torres de energía, puentes y oleoductos, como el cometido por la guerrilla del ELN el 18 de octubre de 1998 contra el Oleoducto Central de Colombia, en Machuca, departamento de Antioquia, que

---

<sup>21</sup> Para entender con mayor profundidad el fenómeno de los falsos positivos sugiero revisar el informe de la ONG Human Rights Watch (HRW, 2015).

<sup>22</sup> Los ataques a bienes civiles fueron combinados en muchos casos con otras modalidades como las masacres o los asesinatos selectivos.

provocó la muerte de ochenta y cuatro personas y heridas a más de treinta. Así describió la periodista Patricia Nieto Nieto el escenario de la tragedia:

Después de que Machuca fue una bola de fuego el paisaje cambió para siempre. Lo recuerdo ahora cuando trato de dormir en esta tierra de árboles y metales preciosos y me sobresalta el olor a gas que sale de la cocina. Cierro los ojos para no ver la araña que trepa por la cortina y, entonces, llegan los recuerdos del 21 de octubre de 1998. (...) Caminé por la callecita central donde se apiñaban los sobrevivientes aterrados; percibí el olor dulzón de la carne incinerada; nadie me miraba, nadie me veía; me contraí ante los ojos desorbitados de quienes ocupaban, exhaustos, las aceras; me fui detrás de los niños hacia el río y allí, en la orilla del Pocuné, vi patos, sapos, pollos, cerdos, iguanas y pajaritos calcinados; regresé a la calle principal y fui hasta el cementerio donde una retroexcavadora perforaba la tierra para convertirla en tumba colectiva (Nieto Nieto, 2008, 106).

### **Atentados terroristas**

Entendemos por atentados terroristas los “actos criminales contra un Estado o cuya finalidad sea infundir terror a personas individuales, grupos de personas o al público en general”, haciendo uso de una violencia “indiscriminada y sin control” contra la vida humana, bienes públicos y privados (CICR, 2002).

Para el caso del conflicto armado colombiano, entre 1988 y 2012, hubo 1,566 víctimas, en 95 casos. 1,343 personas sufrieron lesiones y 223 perdieron la vida. Los grupos guerrilleros fueron responsables del 77 por ciento de los atentados, los paramilitares del 2 por ciento y el 16 por ciento restante fue provocado por grupos sin identificar (GMH, 2013, 102).

Por el grado de espectacularidad, los atentados terroristas son quizás los que más frescos permanecen en la memoria de los colombianos. Pocos olvidan, por ejemplo, el ataque con un carro bomba a El Nogal, uno de los clubes sociales más prestigiosos de Bogotá, lugar de encuentro de la élite colombiana. El atentado, que ocurrió el 7 de febrero del 2003, y que se le atribuyó a las FARC, dejó treinta y seis muertos y más de doscientos heridos. O el carro

bomba que ese mismo grupo guerrillero hizo explotar en la ciudad de Villavicencio en abril de 2002, por el que murieron catorce personas. O el carro bomba que la banda La Terraza hizo explotar en Medellín el 17 de mayo del 2001, en el que perdieron la vida ocho personas y más de doscientas quedaron heridas. La madre de una de las víctimas reconstruyó así lo que ocurrió aquella noche.

Justo a las 10:05 de la noche interrumpieron la programación para informar la noticia: “Acaba de estallar una bomba en el Parque Lleras de la ciudad de Medellín”. Quedé estática, muda, helada. Yo sabía que Clarita estaba en el Lleras porque llamó temprano para decirme dónde estaría esa noche. Le marqué al celular y sonaba ocupado. Me impresionó tanto esa noticia que me parecía ver la imagen de la niña en el televisor. La gente me cuenta que apareció en la pantalla cuando mostraron algunas víctimas, nunca la pude ver. Quisiera tener esas imágenes para ver los movimientos y oír sus últimas palabras en estado de conciencia (Nieto López, 2007).

### **Desapariciones forzadas**

Las Naciones Unidas definió la desaparición forzada como el hecho por el cual:

Se arreste, detenga o traslade contra su voluntad a las personas, o que estas resulten privadas de su libertad de alguna otra forma por agentes gubernamentales de cualquier sector o nivel, por grupos organizados o por particulares que actúan en nombre del Gobierno o con su apoyo directo o indirecto, su autorización o su asentimiento, y que luego se niegan a revelar la suerte o el paradero de esas personas o a reconocer que están privadas de la libertad, sustrayéndolas así a la protección de la ley (ONU, 1992).

La práctica de la desaparición forzada en Colombia fue empleada por todos los actores armados. Sin embargo, según las estadísticas, los paramilitares son los principales responsables de este tipo de violación a los Derechos Humanos, en algunos casos actuando de forma conjunta con la fuerza pública.

La desaparición forzada se empleó como estrategia para “invisibilizar el conflicto” y para “ocultar crímenes” dificultando la investigación de los mismos y su judicialización. En la práctica de desaparecer cuerpos los actores armados recurrieron al entierro en fosas comunes, arrojar los cuerpos a los ríos e incluso a la incineración en hornos crematorios (GMH, 2013).

La desaparición forzada es una de las modalidades en la se presenta mayor imprecisión en cuanto al número de víctimas, pues cada fuente maneja una cifra diferente. Mientras que el GMH en el informe de 2013 hablaba de 25,007 casos entre 1985 y el 2012; el Comité Internacional de la Cruz Roja, CICR, en un informe publicado en marzo de 2016 señalaba, con base en datos del Sistema de Información Red de Desaparecidos y Cadáveres, SIRDEC, que eran por lo menos 79,000 personas. Por otra parte, los datos más recientes del Registro Único de Víctimas registran 47,016 víctimas directas. Frente a la distribución geográfica de los casos, siete de cada diez ocurrieron en 140 de los 1,122 municipios. El GHM señaló en estado crítico ciudades como Medellín, Santa Marta, Valledupar, Cauca, Tibú y Villavicencio, por el elevado número de casos (2013)<sup>23</sup>. En cuanto al número de niños víctimas de este delito, según UNICEF, serían alrededor de ocho mil.

### **Desplazamiento forzado**

El desplazamiento forzado es una de las modalidades que presenta mayor dificultad para cuantificar por el enorme subregistro y porque durante décadas faltó voluntad política para registrar a las víctimas. Aunque a mediados de la década de los ochenta distintas instituciones ya habían alertado el fenómeno, sólo en 1997 el Gobierno colombiano empezó el registro de los hechos.

Para el *¡Basta Ya!* el GMH determinó, con datos de la Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento, CODHES, que entre 1985 y el 2012 hubo 5,712,506 víctimas de este delito y que la mayoría de casos correspondían al periodo comprendido entre 1996 y

---

<sup>23</sup> Sobre la desaparición forzada el Centro Nacional de Memoria Histórica publicó un informe en cuatro tomos: *Desaparición forzada Tomo I: Normas y dimensiones de la desaparición forzada en Colombia*. (CNMH, 2014a), *Desaparición forzada Tomo II: Huellas y rostros de la desaparición forzada* (CNMH, 2013), *Desaparición forzada Tomo III: Entre la incertidumbre y el dolor: impactos psicosociales de la desaparición forzada*. (CNMH, 2014b) y *Desaparición forzada Tomo IV: Balance de la acción del Estado colombiano frente a la desaparición forzada de personas* (CNMH, 2014c).

2002, el mismo periodo en que los grupos paramilitares consolidaron su expansión territorial (2013, 71).

Dos años más tarde, en el 2015, el Centro Nacional de Memoria Histórica, CNMH, presentó un nuevo libro titulado *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*. Para ese momento el número de víctimas registradas era de 6,459,501 (2015a).

Según las últimas cifras, publicadas por el Registro Único de Víctimas, RUV, al 1 de septiembre de 2016 el número de víctimas era de 6,937,205. Pero más allá del evento como tal están sus múltiples consecuencias. Palacios identificó dos efectos sociales directos relacionados con el desplazamiento forzado: el agravamiento de la pobreza y el despojo de tierras campesinas (2012, 25). En la mayoría de los casos las víctimas se movilizaron hacia las grandes ciudades, urbes que no estaban preparadas para ser receptoras de una población que necesitaba suplir todas sus necesidades básicas. Esto incidió en las tasas de desempleo y en el crecimiento de los cordones de miseria en ciudades como Bogotá, Barranquilla, Cali y Medellín<sup>24</sup>. Además, a su salida, muchos desplazados dejaron sus tierras abandonas. Oportunidad que fue aprovechada por terceros, en ocasiones en complicidad con los actores armados, para apropiarse de manera ilegal de esas tierras<sup>25</sup>. Según el RUV, al 1 de septiembre de 2016, 10,587 personas habían declarado ser víctimas de abandono o despojo forzado de tierras.

## **Masacres**

El GMH define una masacre como “el homicidio intencional de cuatro o más personas en estado de indefensión y en iguales circunstancias de modo, tiempo y lugar, y que se distingue por la exposición pública de la violencia”. Según esta misma fuente en Colombia

---

<sup>24</sup> Sobre el fenómeno del desplazamiento forzado el Centro Nacional de Memoria Histórica publicó algunos casos particulares que pueden ayudar a comprender el fenómeno. Ver, por ejemplo, *Cruzando la frontera: memorias del éxodo hacia Venezuela. El caso del río Arauca* (CNMH, 2014d); *Con licencia para desplazar. Masacres y reconfiguración territorial en Tibú, Catatumbo* (CNMH, 2015b); y *Pueblos arrasados. Memorias del desplazamiento forzado en El Castillo* (CNMH, 2015c).

<sup>25</sup> En 2011 el Gobierno colombiano creó la Unidad de Restitución de Tierras cuya principal función es la de “conducir a las víctimas de abandono y despojo, a través de la gestión administrativa para la restitución de sus tierras y territorios, a la realización de sus derechos sobre los mismos, y con esto aportar a la construcción de la paz en Colombia”.

se presentaron 1,982 masacres entre 1980 y 2012, que dejaron 11,751 muertes, de los cuales 405 eran niños. “Atacar a los niños, niñas y adolescentes en las masacres se convirtió en una acción intencionalmente infligida para devastar a los sobrevivientes y comunicar a los enemigos el colapso de cualquier límite moral en el conflicto armado” (2013, 54).

Al igual que en los asesinatos selectivos, todos los actores armados, legales e ilegales, cometieron masacres. Sin embargo, hay una clara tendencia en el uso de esta modalidad de guerra por parte de los grupos paramilitares, responsables del 58.9 por ciento los casos. Para los paramilitares las masacres fueron una estrategia efectiva que les permitió ganar el control de territorios por el nivel de terror que causaba en los civiles, no obstante, procuraban que no fueran grandes masacres para que fueran inadvertidas por la opinión pública.

Aunque el setenta por ciento de las masacres registradas ocurrieron entre 1996 y 2004, periodo en el que se expandieron los paramilitares por todo el territorio nacional, fue una modalidad que usaron desde finales de la década de los ochenta (GMH, 2013, 61). Prueba de ello son las masacres ocurridas en los municipios de Remedios, en 1983 y 1997; y Segovia, en 1988 y 1996. En estos casos la mayoría de las víctimas fueron identificadas como miembros de sindicatos, organizaciones cívicas y movimientos políticos de izquierda. Y los victimarios, grupos paramilitares que estuvieron apoyados, en algunos casos, por miembros activos de la fuerza pública<sup>26</sup>. El número de masacres se redujo considerablemente a partir del 2003, en coincidencia con los acercamientos entre el gobierno del entonces presidente Álvaro Uribe Vélez y los grupos paramilitares, con quienes negociaron su desmovilización.

En cuanto a las características de las víctimas se logró establecer que en el 88 por ciento de los casos se trató de hombres y en el 96 por ciento de personas adultas. Sobre la ubicación geográfica de los hechos se determinó que en 526 de los 1,122 municipios de Colombia ocurrió por lo menos una masacre entre los años 1980 y 2012; y 38 municipios fueron el escenario de una tercera parte de las masacres. Algunas de las ciudades más afectadas fueron Medellín, Buenaventura, Cúcuta, Valledupar y Barrancabermeja (GMH, 2013, 170).

---

<sup>26</sup> Las masacres de Remedios y Segovia fueron catalogadas por el Centro Nacional de Memoria Histórica como casos emblemáticos. Al respecto fue publicado el informe titulado *Silenciar la democracia. Las Masacres de Remedios y Segovia* (CNMH, 2014e).

## **Minas antipersonal**

En este apartado nos referiremos tanto a las minas antipersonal, MAP, como a la munición sin explotar, MUSE.

Por mina antipersonal se entiende toda mina concebida para que explote por la presencia, la proximidad o el contacto de una persona, y que incapacite, hiera o mate a una o más personas (ONU, 1997).

Mientras que las municiones sin explotar, MUSE, son

Municiones explosivas que, una vez disparadas, arrojadas, soltadas o lanzadas, no detonaron como se preveía. Entre las MUSE se encuentran la munición de artillería y tanque, la munición de mortero, las espoletas, las granadas y las bombas de pequeño o gran tamaño, incluidas las municiones en racimo, las submuniciones, los cohetes y los misiles (ONU, 2015).

Colombia, como resultado del conflicto armado, se convirtió en el segundo país con mayor número de víctimas de MAP y MUSE, solo superado por Afganistán. Según la Dirección para la Acción Integral contra Minas Antipersonal, del Gobierno de Colombia, entre 1990 y el 31 de agosto de 2016 se registraron 11,458 víctimas, de las cuales 4,433 eran civiles y 7,025 miembros de la fuerza pública. Una de las últimas publicaciones del CNMH aborda precisamente el caso de los miembros de la fuerza pública víctimas de minas antipersonal, se trata del libro de crónicas titulado *Esa mina llevaba mi nombre*, escrito por la periodista Diana Durán Núñez. Reproducimos un fragmento del testimonio titulado *Fue mi culpa, fue mi culpa*:

Fue a las once y treinta de la mañana del primero de mayo de 2008. Tenía veinticuatro años. El día anterior, un compañero había pisado una mina al atravesar un puente sobre un río caudaloso, que quedó destruido. Mi accidente fue en la vereda la Cristalina, en Puerto Rico, Caquetá. Hacía frío. Después de unos combates hacíamos registros y vi a un guerrillero. Mis compañeros y yo nos fuimos a perseguirlo y resultamos en una trocha de paso obligado. Iba con toda mi escuadra, éramos doce.

Vi unos pedazos de papel higiénico. ¡Guerrilleros cochinos!, pensé. El papel era una guía para ellos, siempre usan cualquier cosa para marcar las zonas minadas: que una rama, que un palo. Ese día no se me cruzó por la mente. Vi a un guerrillero muerto, me fui a quitarle el fusil y ahí pisé la mina. Era una de esas que llaman tipo candonga o araña, se pisa una y se activan todas. Y yo, el puntero de una escuadra de doce, fui quien las activó. Con la explosión, la tierra tembló. Sólo dos sobrevivimos (CNMH, 2016, 33-34).

Según las estadísticas, los departamentos más afectados por las MAP y MUSE son Antioquia, Meta y Caquetá. En cuanto a los niños, el reporte del Gobierno Nacional da cuenta de 1,156 casos y en 243 de ellos los niños víctimas perdieron la vida. Sobre los responsables de esta práctica hay que decir que el grupo armado ilegal que más la ha empleado es la guerrilla del ELN. Aunque también fue usada por las FARC como táctica militar para dificultar el avance de la fuerza pública, ocasionado de paso cientos de víctimas civiles<sup>27</sup> (GMH, 2013, 92-96).

Una de las principales preocupaciones del Estado colombiano es que la desmovilización de los grupos armados ilegales o su sometimiento a la justicia no garantizan el fin de las MAP y MUSE, pues se trata de artefactos que pueden tener una vida útil superior a los cincuenta años. Entonces, la única solución es el desminado, que es costoso y riesgoso. Pese a todo, la tarea ya se está haciendo. Desde el 2005, en cumplimiento con el Tratado Internacional de Ottawa, la Dirección para la Acción Integral contra Minas Antipersonal adelanta procesos de desminado humanitario que se hacen de forma manual, con ayuda de caninos y desminado mecánico, este último desde el 2009 con tecnología de Japón, Alemania, Estados Unidos y Austria.

### **Reclutamiento ilícito**

El reclutamiento ilícito se da cuando “reclutan civiles menores de dieciocho años obligándolos a participar de forma directa o indirecta en las hostilidades o en acciones

---

<sup>27</sup> Para conocer más de cerca el drama de las víctimas de MAP y MUSE sugiero consultar el libro de relatos autobiográficos titulado *Dónde pisé aún crece la hierba* (Nieto Nieto, 2010).

armadas”. De este fenómeno son responsable todos los grupos armados ilegales, de izquierda y de derecha, aunque en distintas proporciones. Sólo la guerrilla de las FARC es responsable del sesenta por ciento de los casos, seguidos por los grupos paramilitares con el 20 por ciento y el ELN con el 15 por ciento (GMH, 2013, 84).

En *Una guerra sin edad* (CNMH, 2017), el informe nacional sobre reclutamiento y utilización de niños, niñas y adolescentes por parte de grupos armados en el marco del conflicto armado colombiano, registraron 16,879 casos hasta marzo del 2017. De ese total, el 71 por ciento corresponde a niños, el 26 por ciento a niñas. A continuación, reproducimos apartes del testimonio de una joven desmovilizada, cuyo reclutamiento se dio a los quince años, sobre el entrenamiento que recibió en sus primeros días en el grupo armado:

Pues a mí me dio mucho nervio porque yo desde muy china le tengo nervio a las armas, yo lo miré y le dije, no, yo no. “Mija toca que aprenda mamita porque si no usted de aquí a mañana le aparece el enemigo y pues la mata por no saber usted”. Yo decía no, pero es que yo no quiero y me decían: “No, es que le toca”. Entonces pues me enseñaron ahí, ya después me enseñaron fue a disparar. Uno cuando ingresa allá uno entra, a uno lo primero que le dan es un curso básico, donde le enseñan a uno a ser resistente en todo, por ejemplo, a cargar, caminar cuando se tiene que caminar pesado, hace mucho ejercicio uno entonces lo ponían a hacer harto ejercicio (CNMH, 2017, 374).

## **Secuestro**

Con los secuestros, como con la desaparición forzada, las cifras varían según la fuente que se consulte. Para su informe general el GMH se basó en datos proporcionados por la firma consultora Cifras & Conceptos. Según esto, entre 1970 y 2010 se registraron en Colombia 27,023 secuestros asociados con el conflicto armado, siendo el periodo comprendido entre 1996 y el 2002 en el que más casos se produjeron.

El GMH señala a los grupos guerrilleros como los principales victimarios con el 90.6 por ciento de los casos, y recuerda que, precisamente uno de esos grupos, el M19, fue el que

comenzó con la práctica de los secuestros extorsivos a finales de la década de los setenta, como medio de financiación. Las estadísticas mostraron un descenso a principios de los noventa con la desmovilización de cuatro grupos guerrilleros, entre ellos el M19, pero volvió a repuntar en 1996 (GMH, 2013). La diferencia es que a partir de 1996 y hasta el 2002, además de los secuestros extorsivos, se empezaron a dar con mayor frecuencia secuestros con fines políticos. En este caso fue la guerrilla de las FARC la principal victimaria. La estrategia fue clara: secuestrar a militares y políticos para forzar al Gobierno a hacer un canje humanitario por guerrilleros presos en las cárceles. Un plan que en cierta medida funcionó porque tanto el gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002), como el de Álvaro Uribe (2002-2008) se vieron presionados por fuerzas políticas y sociales dentro y fuera del país.

Pero precisamente el secuestro una de las prácticas que más deslegitimó a las guerrillas colombianas en el mundo entero. Al secuestrar a figuras públicas sus actos recibieron mayor atención y en el imaginario se reforzó la idea de una guerrilla sanguinaria. Según el GMH entre 1970 y 2010 fueron secuestrados 318 alcaldes, 332 concejales, 52 diputados y 54 congresistas (2013, 68). En todo el mundo se conoció la historia de Ingrid Betancourt, la exsenadora y candidata presidencial que fue secuestrada en el 2002 junto a su fórmula de campaña, Clara Rojas, y que permaneció retenida en la selva durante más de seis años hasta ser rescatada por las fuerzas del Estado. Así relata Betancourt al inicio de su libro uno de los tantos intentos de escape que emprendió durante su cautiverio.

Noté que una de las tablas en una esquina de nuestro cuartucho empezaba a podrirse. Empujando la tabla con el pie logré rajarla lo suficiente para crear una abertura (...) ¿Podríamos pasar por esa quebradura? En principio, si cabía la cabeza, cabría el cuerpo también (...) Aunque Clara y yo estábamos bastante flacas, me inquietaba un fenómeno que había comenzado a notar algunas semanas atrás. A causa de nuestra inmovilidad forzada, nuestros cuerpos habían comenzado a retener líquidos. Era muy visible en el caso de mi compañera. En cuanto a mí misma, me costaba más trabajo juzgar, pues no teníamos espejo. Se lo había mencionado a ella, y esto la había fastidiado profundamente. Ya habíamos intentado escaparnos otras veces y el tema se había convertido en motivo de fricción entre nosotras. Nos hablábamos poco. Ella estaba irritable y yo andaba presa de mi obsesión. No podía pensar en nada que no

fuera la libertad, en nada diferente de cómo huir de las garras de las FARC (Betancourt, 2010).

Como Betancourt hubo decenas de personas de la escena política que fueron secuestradas y que llevaría muchas líneas enumerar. Y ni hablar de los ciudadanos anónimos, esos que no gozaban de fama o reconocimiento, pero que de igual manera fueron forzados a pasar por el mismo tormento<sup>28</sup>. Respecto a los niños, ellos representan, según el CNMH, el 15 por ciento del total de secuestro ocurridos en el marco del conflicto armado.

### **Sevicia y tortura**

Determinar el número de víctimas es complejo pues requiere un mayor nivel de detalles que permitan determinar si un cuerpo, víctima, por ejemplo, de asesinato selectivo o que haga parte de las víctimas de una masacre, presentó huellas o marcas que permitan concluir que hubo sevicia o tortura. La estrategia del GMH fue contar sólo aquellos casos en los que los cuerpos de las víctimas fueron exhibidos públicamente. Teniendo en cuenta esta característica, el Grupo registró 588 casos entre 1981 y 2012, con un total de 1,530 víctimas. Los paramilitares son el grupo armado ilegal al que se le atribuyen el mayor número de víctimas, al punto de que se puede calificar la sevicia y la tortura como un “una práctica de violencia con sello paramilitar”. Esa misma fuente señala que en al menos 271 municipios que registraron casos de este tipo (GMH, 2013, 55).

### **Violencia sexual**

El CICR definió la violencia sexual como “actos de naturaleza sexual impuestos por la fuerza o mediante coerción, como la causada por el temor a la violencia, la coacción, la detención, la opresión psicológica o el abuso de poder contra cualquier víctima, ya sea hombre, mujer, niño o niña” (2014) y la Corte Penal Internacional lo catalogó como un crimen de guerra.

---

<sup>28</sup> La lista de relatos autobiográficos escritos por víctimas de secuestro en Colombia es larga, pero vale la pena acercarse a ellos para conocer en voz de quienes lo padecieron, este tipo de flagelo. Ver por ejemplo, *Secuestrada* (Kalli, 2000), *7 años secuestrado por las FARC* (Pérez, 2008), *Mi fuga hacia la libertad* (Pinchao, 2008).

El CNMH reportó en sus estadísticas un total de 1,754 casos entre 1985 y 2012. Las principales víctimas fueron las mujeres a quienes, en muchas ocasiones, los grupos armados ilegales las usaron como ‘botín de guerra’. Se cree que el subregistro en este tipo de victimización es alto, porque las víctimas por miedo o vergüenza prefieren no denunciar (GMH, 2013, 77-78). En el caso de los menores de edad, la Unicef reportó un total de 870 víctimas desde 1985 hasta marzo de 2016 (UNICEF, 2016).

Marta vivía en un puerto ubicado al suroeste del país. Su vida transcurría normalmente hasta que, el 11 de noviembre de 2008 por la tarde, dio un vuelco radical. Dos hombres armados derribaron la puerta y entraron en su casa, abusaron sexualmente de ella, la drogaron y marcaron su cuerpo con cortes y quemaduras. Desde ese momento, cada minuto que pasaba era un infierno. El miedo le impidió denunciar el hecho a las autoridades locales. Prefirió huir a la ciudad más cercana y encerrarse en un angustioso silencio (CICR, 2010).

### **En términos globales**

Si bien en un principio aclaramos lo difícil que es determinar el número de víctimas, haremos el ejercicio de presentar unas estimaciones globales. El GMH en el *¡Basta Ya!* calculó que el conflicto armado les costó la vida a 220,000 personas entre 1958 y 2012. De los cuales el 19 por ciento eran combatientes y el 81 por ciento civiles. Pero además hubo por lo menos 4,814,440 víctimas no letales, es decir, que padecieron otras modalidades como el desplazamiento, el secuestro, la violencia sexual o el reclutamiento forzado.

Las últimas del RUV, con fecha de corte del 1 de febrero del 2018, reportaban un total de 9,203,205 víctimas<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> El RUV registra a las víctimas en quince modalidades, diferentes a las establecidas por el GMH en el *¡Basta Ya!*. Esas modalidades son: Abandono o despojo forzado de tierras; acto terrorista, atentados, combates y hostigamientos; amenazas, confinamiento, delitos contra la libertad y la integridad sexual, desaparición forzada, desplazamiento forzado, homicidio, lesiones personales físicas, lesiones personales psicológicas minas antipersonal y munición sin explotar; pérdida de bienes muebles o inmuebles; secuestro, tortura, vinculación de niños, niñas y adolescentes.

## Capítulo 2. Breve acercamiento a la historia del cine colombiano

Este segundo capítulo resume el desarrollo del cine en Colombia desde que se produjo el primer largometraje en la década de 1920, hasta el año 2015. Si bien es casi un siglo de historia, solo abordaremos aquellos hechos verdaderamente relevantes para la evolución de la industria en el país. Hablaremos, por ejemplo, de cómo la Compañía para el Fomento Cinematográfico, FOCINE, muy criticada en su momento, evolucionó y dio pie, más tarde, a la creación de la Dirección de Cinematografía y de Proimágenes. Fueron estas dos instituciones, en alianza con otros estamentos, quienes impulsaron la llamada Ley del Cine de 2003, una propuesta legislativa que, sin duda, marcó un antes y un después en la forma de hacer cine en Colombia. En el transcurso de la narración, se mostrarán algunas gráficas que ayudarán a ilustrar la evolución de la industria y las opiniones de algunos directores de cine sobre diversos temas.

### 2.1 De *María* a *María llena eres de gracia*

El cine llegó a Colombia por Panamá. En 1897 un vapor procedente de Jamaica atracó en el istmo, que para entonces era territorio colombiano, con el primer vitascopio, un proyector de cine que había sido presentado dos años antes en Estados Unidos. Un par de meses después, también por Panamá, arribó el primer cinematógrafo (Hellriegel & Vallejo, 1997). Aunque el hecho causó gran entusiasmo, la exhibición cinematográfica se vio interrumpida por la Guerra de los Mil Días<sup>30</sup>, que entorpeció las posibilidades de presentar lo que para entonces había disponible (Puerta Domínguez, 2015, 67).

La exhibición frecuente de películas empezó en 1909, cuando los hermanos Francisco y Vicente Di Domènico, de origen italiano, organizaron las primeras funciones en el Teatro Bosque del Parque de la Independencia, en Bogotá. Más tarde, en 1912, inauguraron el Salón Olympia [sic], un teatro exclusivo para la proyección de películas que tenía capacidad para cinco mil personas (Salcedo Silva, 1981).

---

<sup>30</sup> En el Capítulo 1 se explica, a grandes rasgos, en qué consistió esta confrontación.

El primer largometraje<sup>31</sup> se rodó en 1922. Pero, paradójicamente, no lo hizo un colombiano. *María*, una adaptación de la novela de Jorge Isaac, fue realizada por el camarógrafo español Máximo Calvo y estrenada en octubre de ese año (El'Gazi, 1999). Entre 1922 y 1928, se estrenaron dieciséis largometrajes (Rivera Betancur, 2017), entre los que se destacan *Bajo el cielo antioqueño* (Arturo Acevedo, 1924) y *Rafael Uribe Uribe o el fin de las guerras civiles en Colombia* (Pedro J. Vásquez, 1928). Esa locomotora, que apenas arrancaba, frenó en seco cuando los hermanos Di Domènico vendieron su empresa. Así, Di Domènico Hnos. & Cia. se convirtió en la empresa Cine Colombia, y los nuevos dueños no estaban interesados en la producción sino en la distribución y exhibición de cine extranjero. En mano de Cine Colombia quedaron los dos únicos laboratorios que había en el país para el revelado de las cintas, esto provocó un periodo casi muerto para la realización de cine. Varias empresas productoras apenas sobrevivieron con la realización de cortometrajes y noticieros (Puerta Domínguez, 2015, 89-93). Fue el caso de Arturo Acevedo Vallarino y sus hijos, fundadores del Noticiero Nacional y realizadores de cortometrajes documentales de carácter institucional. De este periodo sólo hay registro de tres largometrajes estrenados *Colombia victoriosa*, de los hermanos Álvaro y Gonzalo Acevedo, hijos de Arturo Acevedo, en 1933, *Al son de las guitarras*, de Alberto Santana en 1938, y *Flores del valle*, de Máximo Calvo, la primera película sonora en la historia del cine colombiano, estrenada en 1941 (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012).

En 1942, el gobierno del entonces presidente Alfonso López Pumarejo promulgó la primera ley para estimular y fomentar la industria cinematográfica nacional. La Ley 9 de 1942 contemplaba la reducción de aranceles a la materia prima y la supresión de impuestos a aquellos teatros que exhibieran cine nacional. Sin embargo, dicha ley solo fue reglamentada en 1977, siendo inoperante por más de treinta años (Puerta Domínguez, 2015).

Entre 1942 y 1977, si bien se realizaron cuarenta y seis largometrajes (Rivera Betancur, 2017), no hubo interés por parte del gobierno en turno por fomentar la producción.

---

<sup>31</sup> Si bien parece haber un consenso entre los investigadores del cine colombiano de que *María*, de Máximo Calvo, fue el primer largometraje nacional estrenado, algunas fuentes referencian *El drama del 15 de Octubre*, un documental de Vincenzo Di Domènico estrenado en noviembre de 1915. Cinco meses antes, en junio, Vincenzo y su hermano Francisco Di Domènico presentaron *La fiesta del Corpus*, considerado el primer cortometraje colombiano (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2006).

En los años cuarenta, se estrenaron una decena de largometrajes; en los años cincuenta sólo tres; y en la década de los sesenta, diecinueve, incluido el primer largometraje producido a color en el país, *La isla de ensueño* (Alejandro Kerk, 1963).

En 1977, con la expedición del Decreto 2288, se reglamentó, por fin, la Ley 9 de 1942. Como consecuencia, al año siguiente nació el Fondo de Fomento Cinematográfico, FOCINE, una entidad pública por medio de la cual el Estado asumió un rol protagónico dentro de la industria y se puso en la tarea de promover la creación de una cinematografía propia<sup>32</sup> (Puerta Domínguez, 2015).

Los años ochenta podemos considerarlos como una década de ensayo y error. Muchas películas tenían “un sonido ininteligible y una fotografía que solo conocía los extremos de la mala imagen. Y el eterno problema del guion seguía enfatizado por la pesada tradición literaria del país” (Osorio, 2010, 2). Algunos ejemplos de esa tendencia son las películas *El lado oscuro del Nevado* (Pascual Guerrero, 1981), basada en el libro homónimo, de Eric Leupin; *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984), basada en la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazábal; *Los elegidos* (Sergio Soloviev, 1984), adaptación de la novela de Alfonso López Michelsen; y *La mansión de Araucaima* (Carlos Mayolo, 1986) basada en la novela de Álvaro Mutis.

Pese a las dificultades y a la baja calidad de las películas que señalan algunos críticos, los años ochenta sirvieron para la formación de realizadores que más adelante se convertirían en referentes nacionales por el éxito de sus películas, como por ejemplo Jorge Alí Triana, Lisandro Duque, Luis Ospina, Sergio Cabrera y Víctor Gaviria. De esta década surgieron títulos como *Tiempo de morir* (Jorge Alí Triana, 1985) y *Visa USA* (Lisandro Duque, 1986). Además, hubo un crecimiento significativo en el número de películas producidas con respecto a la década anterior ya que los registros hablan de sesenta y nueve largometrajes (Credencial Historia, 2004), algunos de los cuales fueron realizados con apoyo de FOCINE,

---

<sup>32</sup> De los beneficios de la Ley 9 de 1942 podían gozar las empresas cinematográficas colombianas que reunieran los siguientes requisitos: que por lo menos el 80 por ciento del capital fuera exclusivamente colombiano, que por lo menos un 85 por ciento del personal, tanto directivo como técnico y artístico, fuera colombiano; y que el material producido presentara temas o argumentos únicamente nacionales (Diario Oficial, 1942).

una entidad que pese a tener tan solo unos cuantos años, recibía muchas críticas por ser “víctima de los peores vicios burocráticos y politiqueros” (Osorio, 2010, 2).

### **El siglo XXI en el cine colombiano**

Para el crítico e investigador Oswaldo Osorio, el siglo XXI del cine colombiano empezó en 1990, con el estreno de *Rodrigo D. no futuro*.

Esto de acuerdo con la lógica de los procesos históricos y no con la del calendario, que sostiene el historiador Eric Hobsbawm. Porque es más preciso pensar, según él, que son los acontecimientos los que dictan el estudio y las temporalidades de la historia, en lugar de las arbitrarias fechas. [...] Y es que la transición entre las décadas del ochenta y del noventa, en muchos sentidos, significó un punto de quiebre para la dinámica de la cinematografía nacional hasta el punto de poderse hablar de un “antes” y un “después”, incluso del “fin de una era” y, si no del inicio, al menos de la promesa de una nueva (Osorio, 2010, 1).

Aunque en los noventa se estrenaron menos películas que durante los ochenta, por primera vez empezaron a ser relevantes en el escenario internacional. Varios títulos fueron seleccionados para algunos de los mejores festivales del mundo, donde cosecharon buenas críticas y terminaron por convertirse en referentes dentro del país, tal es el caso de la cinta ya mencionada, *Rodrigo D. no futuro*, el primer largometraje de Gaviria, que en 1990 fue invitado a Cannes, convirtiéndose en la primera producción nacional en llegar a la muestra más importante de cine en el mundo. Otros dos títulos igual de relevantes fueron *La estrategia del caracol*, de Sergio Cabrera, estrenada en 1993, que recibió Mención de Honor en el Festival de Berlín, en 1994; y *La vendedora de rosas*, también de Gaviria, que hizo parte de la Selección Oficial de Cannes y fue nominada a la Palma de Oro, en 1998.

Una diferencia entre las películas de los ochenta y las de los noventa es el espacio en el que se desarrollan las historias. Mientras en los ochenta el escenario, por lo general, era el campo, la Colombia rural, en los noventa la acción se traslada a la ciudad (Osorio, 2010). Esto coincide con las dinámicas del conflicto armado colombiano que hasta los ochenta se

hacia más evidente en la violencia rural, mientras que a partir de los noventa empezó a sentirse con fuerza en el terreno urbano. Ese cambio en el escenario de las confrontaciones se dio en el periodo del boom del narcotráfico y del recrudecimiento del conflicto. En el ámbito cinematográfico la década de los noventa se caracterizó también por la profesionalización de quienes trabajaban haciendo cine. Cada vez se veían más realizadores formados en universidades y escuelas<sup>33</sup>, a quienes, además, les tocó la llegada del video digital que revolucionó la forma de hacer cine (Osorio, 2010).

Con los noventa llegó el final de FOCINE. La entidad se vio “endeudada y debilitada por las continuas malas administraciones que se reflejó en la baja cantidad y calidad de producciones financiadas”. El país pudo ver el contraste entre las películas realizadas con fondos propios y con dineros estatales. El mejor ejemplo fue *Rodrigo D. no futuro*, que no contó con dinero públicos y triunfó en taquilla y en el exterior; en contraste con *María Cano*, de Camila Loboguerrero, considerada el “peor descalabro financiero” de FOCINE (Rivera Betancur & Ruiz Moreno 2010). En ese entonces los medios de comunicación calificaban a FOCINE de ineficiente y su trayectoria como una cadena de fracasos. Incluso, las auditorías hechas por el mismo Gobierno evidenciaban los vicios burocráticos. El Ministerio de Comunicaciones, por ejemplo, concluyó en un estudio que sobran 38 de los 51 empleados (El Tiempo, 1993b). Finalmente, a mediados de 1993, FOCINE fue liquidada. En los quince años que estuvo en funcionamiento financió 31 largometrajes y 139 cortometrajes (El Tiempo, 1993c).

### **Una nueva etapa**

Cinco años después de la desaparición de FOCINE nació su remplazo. El 7 de agosto de 1998 el Congreso de la República expidió la Ley 397, o Ley General de Cultura, con la que se creó el Ministerio de Cultura. Como parte de la estructura de dicho ministerio se establecieron tres despachos y ocho direcciones, una de ellas la Dirección de Cinematografía, desde la cual se empezaron a trazar políticas para otorgar estímulos e incentivos a

---

<sup>33</sup> Las primeras escuelas para la profesionalización de los cineastas en Colombia abrieron sus puertas en la década de los ochenta. La Corporación Universitaria Unitec creó la carrera en Cine y fotografía, que más adelante pasó a llamarse Cine y televisión y la Universidad Nacional de Colombia inauguró en 1988 la escuela de Cine y Televisión, en su sede de Bogotá. Algunos realizadores se formaron en el exterior, por ejemplo los directores Sergio Cabrera y Felipe Aljure estudiaron en Londres, mientras que la guionista Juana Uribe, se formó en Italia.

productores, realizadores, exhibidores y distribuidores. La diferencia de ésta, con su antecesora, es que mientras que FOCINE era una empresa industrial y comercial del Estado, la Dirección de Cinematografía solo se creó con el objetivo de formular políticas para el desarrollo de la industria (Puerta Domínguez, 2015). Bajo la misma ley nació el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica - Proimágenes Colombia, una asociación público-privada que complementaría las tareas del Ministerio, y más específicamente de la Dirección de Cinematografía, en el desarrollo de una cinematografía propia.

En el periodo comprendido entre 1998 y 2004 se estrenaron películas como *Golpe de estadio* (Sergio Cabrera, 1998), *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998), *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2002) y *María llena eres de gracia*, (Joshua Marston, 2004). Esta última cinta marcó otro hito porque por primera vez, en el 2005, una película colombiana compitió en los premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, con Catalina Sandino, en la categoría de Mejor actriz. *María llena eres de gracia* también fue galardonada en Sundance, en 2004, con el Premio del Público y Sandino recibió ese mismo año el premio a la Mejor actriz en el Festival de Cine de Berlín.

## 2.2 La Ley del Cine

El proyecto legislativo se diseñó con el objetivo de fomentar la actividad cinematográfica en Colombia, en armonía con la Ley 397 de 1997, que definió al cine como un generador de memoria colectiva y que propició la creación del Ministerio de Cultura y la Dirección de Cinematografía. La Ley del Cine, sin duda alguna, permitió que la actual industria cinematográfica evolucionara (Puerta Domínguez, 2015), a continuación veremos por qué.

En primer lugar, la Ley del Cine<sup>34</sup> articuló incentivos económicos para mejorar los indicadores en todos los eslabones de la cadena de la industria, producción, distribución, el

---

<sup>34</sup> Aunque fue aprobada en el 2003, la Ley 814, o Ley del cine, solo entró a operar hasta un año después, entre otras cosas, por zancadillas jurídicas contra la iniciativa. A principios del 2004, por ejemplo, la Secretaría de Hacienda de Bogotá demandó la Ley por considerarla inconstitucional, pues, según los demandantes, favorecía a “un sector específico de la población (los cineastas) aprovechando los capitales recaudados originalmente para favorecer a la comunidad en general” (El Tiempo, 2004).

intercambio comercial, la infraestructura, la oferta de cine y el acceso del público. Además, se creó el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, FDC<sup>35</sup>, bajo la premisa de que el Estado debía devolverle al cine al menos una parte de lo que el cine le aportaba al Producto Interno Bruto, PIB, de la nación (Castellanos, 2014). Estos recursos se convirtieron en un mecanismo de financiación a los que sumaron contribuciones de la misma industria por concepto de explotación de obras y servicios.

Uno de esos impuestos a la industria estuvo dirigido a los exhibidores y distribuidores de películas extranjeras. Sin importar el género o la duración de las películas, se les impuso un impuesto asociado a la venta de boletería. Por obvias razones, no incluyeron aquellas exhibiciones gratuitas o que se dieran en el ámbito privado. Otros que empezaron a pagar un impuesto adicional fueron los productores de largometrajes colombianos exhibidos dentro del país. Una vez que se repartieran las ganancias de acuerdo a lo pactado entre exhibidor, distribuidor y productor, este último debía pagar un cinco por ciento de sus ingresos netos (Castellanos, 2014).

Este tipo de medidas ayudaron a proteger al cine para que no dependiera de los avatares del presupuesto público, sino de la propia dinámica de ingresos de la industria cinematográfica. Cabe señalar que con el nacimiento del FDC se sustituyó también un impuesto que fue creado en 1932 y que gravaba, con un diez por ciento las boletas de cine y demás espectáculos públicos (Castellanos, 2014). En la actualidad, los recaudos del FDC se destinan de acuerdo a las prioridades económicas determinadas al final de cada año por el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía, CNACC. Este órgano está conformado por el Ministro de Cultura o su delegado, el Director de Cinematografía del Ministerio de Cultura, dos representantes del sector cinematográfico designados por el Ministro de Cultura, un representante de los Consejos Departamentales de la Cinematografía, un representante de los Productores de Largometrajes, uno de los Distribuidores, uno de los Exhibidores y un representante de los Directores de cine.

El CNACC selecciona a los beneficiarios de los estímulos mediante concursos públicos para los que conforma comités de expertos independientes nacionales y extranjeros.

---

<sup>35</sup> El FDC es dirigido por el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía, CNACC y administrado por el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, Proimágenes Colombia.

Asimismo, tiene la autonomía para la distribución del presupuesto de acuerdo a las necesidades o a la coyuntura. Sin embargo, al menos el setenta por ciento de los recursos del FDC debe adjudicarse a la creación, producción, coproducción, promoción y, en general, a la realización de largos y cortometrajes colombianos<sup>36</sup>. Los proyectos pueden participar de las convocatorias sin importar la etapa de desarrollo en la que se encuentren: escritura de guiones, adaptaciones, preproducción, producción, procesos de posproducción, promoción y divulgación (Castellanos, 2014).

### 2.2.1 Otros medios de financiación

Adicional a los recursos a los que pueden acceder los realizadores, provenientes del FDC, en las últimas dos décadas surgieron nuevos mecanismos para financiar las películas. Quizás el más importante y conocido sea Ibermedia, un programa de estímulo para la coproducción entre los países de América Latina y la península Ibérica, España y Portugal. Ibermedia nació en 1996 como uno de los resultados de la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, que se celebró en la isla Margarita, en Venezuela. Posiblemente no exista, a nivel internacional, nada comparable, y las cifras lo demuestran. En los 15 años anteriores a su creación se cofinanciaron entre las mismas partes 59 películas; en los 16 años posteriores la cifra iba en 636 coproducciones<sup>37</sup>.

Cintas que fueron éxitos internacionales, como la chilena *No* (Pablo Larraín, 2012), la mexicana *La jaula de oro* (Diego Quemada-Díez, 2013), la argentina *Relatos salvajes* (Damián Szifrón, 2014), contaron con financiación de Ibermedia. Respecto al cine colombiano, según los registros del Programa, 36 largometrajes fueron coproducidos con estos fondos. Entre ellos, *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, 2011), *La Sirga* (2012); *La tierra y la sombra* (César Augusto Acevedo, 2015) y *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015), primera película colombiana nominada a los premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood en la categoría de Mejor película en

---

<sup>36</sup> En el 2015, por ejemplo, veintinueve proyectos de largometrajes de ficción recibieron estímulos económicos del FDC. En ese mismo año fueron premiados ocho proyectos de cortometrajes de ficción (Proimágenes Colombia, 2015).

<sup>37</sup> Estas cifras fueron publicadas por el Programa Ibermedia en su portal de Internet, en el que, además, se puede consultar un catálogo con todas las producciones que han financiado desde su fundación.

lengua extranjera. El último reporte de Ibermedia daba cuenta de 85 millones de dólares invertidos en cine iberoamericano. En total, 1,975 proyectos se han beneficiado del Programa, incluyendo más de 500 películas estrenadas y la ayuda indirecta a 1,200 empresas y más de 6,000 profesionales de la producción y la gestión empresarial.

Otros fondos internacionales que cofinanciaron en años recientes la realización de cine en el país son: la Fundación Carolina, el Fonds Suisse d'aide à la Production, el Torino Film Lab, el Fonds Sud Cinéma, el World Cinema Fund, asociado al Festival de Berlín; el Fondo Hubert Bals, asociado al Festival de Rotterdam; el Premio Cine en Construcción, asociado al Festival de Cine de San Sebastián; el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, de Argentina y el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, de Venezuela.

Lo anterior nos lleva a reflexionar en el peso que tiene la cofinanciación internacional en la producción de cine colombiano. En la Tabla 1 podemos ver cómo tres de las diez películas más taquilleras<sup>38</sup> en la historia del cine nacional fueron coproducidas por fondos de otros países. Aunque parecen pocas, si la lista sólo incluyera películas del último lustro, las proporciones se invertirían.

**Tabla 1.** *Las 10 películas más taquilleras en la historia del cine colombiano y el origen de los recursos para su producción*

<b>Película</b>	<b>Año</b>	<b>Taquilla nacional</b>	<b>Producción</b>
<i>Colombia Magia Salvaje</i>	2015	1.654.929 asistentes	Colombia.
<i>Uno al año no hace daño</i>	2014	1.634.763 asistentes	Colombia.

<sup>38</sup> Cabe aclarar que las películas más taquilleras no necesariamente son las más relevantes. Por ejemplo, *Uno al año no hace daño* (Juan Camilo Pinzón, 2014) o *El paseo* (Harold Trompetero, 2010) y sus secuelas, son comedias que por el tipo de gags que utilizan, están pensadas para los espectadores nacionales. De ahí que su repercusión internacional fuera casi nula. Por su parte, *Colombia Magia Salvaje* (Mike Slee, 2015), la cinta nacional más vista en la historia, fue un documental coproducido por un hipermercado que llegó a un acuerdo con los principales exhibidores para cobrar las entradas a un precio especial, aproximadamente un cincuenta por ciento menos que un boleto convencional. Esta estrategia fue decisiva para asegurar el éxito de la cinta en un país en el que pocos documentales llegan a la gran pantalla.

<i>La estrategia del caracol</i>	1996	1.600.000 asistentes	Colombia, Italia, Francia.
<i>El paseo</i>	2010	1.501.806 asistentes	Colombia.
<i>El paseo 2</i>	2012	1.431.818 asistentes	Colombia.
<i>Rosario Tijeras</i>	2015	1.053.030 asistentes	Colombia, México, España, Brasil.
<i>Paraíso Travel</i>	2008	931.245 asistentes	Colombia, Estados Unidos.
<i>El paseo 3</i>	2013	825.353 asistentes	Colombia.
<i>La vendedora de rosas</i>	1998	700.000 asistentes	Colombia.
<i>Muertos del susto</i>	2007	667.640 asistentes	Colombia.

Nota: Tabla elaborada por el autor con datos de El Colombiano y Proimágenes Colombia.

Finalmente, a nivel nacional, además de los apoyos del FDC, los realizadores pueden acceder a recursos públicos por medio de la Convocatoria de Estímulos del Ministerio de Cultura; mientras que en el orden territorial podemos destacar dos casos, el Programa Distrital de Estímulos, en Bogotá; y las Becas de Creación Artística y Cultural, en Medellín. Por su parte, en el sector privado, algunas de las empresas que han cofinanciado películas en los últimos años, son: Cine Colombia, Caracol Televisión y RCN Cine.

### **2.3 La adolescencia del cine colombiano**

El periodo comprendido entre los años 2005 y 2015, se caracterizó por la irrupción de nuevos realizadores y la ebullición de propuestas. Este fenómeno se debió, en buena medida, a la entrada en vigencia de la Ley del Cine y los estímulos que empezaron a entregar por medio del FDC. El director José Luis Rugeles definió de forma coloquial este periodo de la industria como una “adolescencia cinematográfica”<sup>39</sup>, (J. L. Rugeles, entrevista personal, 13 de julio de 2016), un periodo lleno de altibajos, con algunos éxitos pero también con algunos fracasos. Lo que no se pone en duda es el desarrollo de la industria. En la Tabla 2,

<sup>39</sup> La entrevista completa a José Luis Rugeles está disponible en el Anexo II.

se evidencia cómo Colombia pasó de producir 4.8 películas anuales entre 1996 y 2005 a un promedio de 16.6 entre 2006 y 2015, es decir que hubo un crecimiento superior al 300 por ciento.

**Tabla 2.** *Películas colombianas estrenadas en el periodo 1996 – 2015*

Año de estreno	Número de películas*	Número de espectadores**
1996	3	987.000
1997	1	100.000
1998	4	1.422.000
1999	3	130.000
2000	4	595.000
2001	7	592.000
2002	5	351.541
2003	5	576.304
2004	9	1.008.311
2005	7	1.979.106
2006	8	2.806.892
2007	12	2.373.658
2008	13	2.273.284
2009	11	1.231.758
2010	10	1.527.757
2011	18	3.006.190
2012	23	3.400.445
2013	17	2.140.968
2014	28	2.205.769
2015	36	3.446.585
<b>TOTAL</b>	<b>224</b>	

\*Incluye largometrajes de ficción y documental.

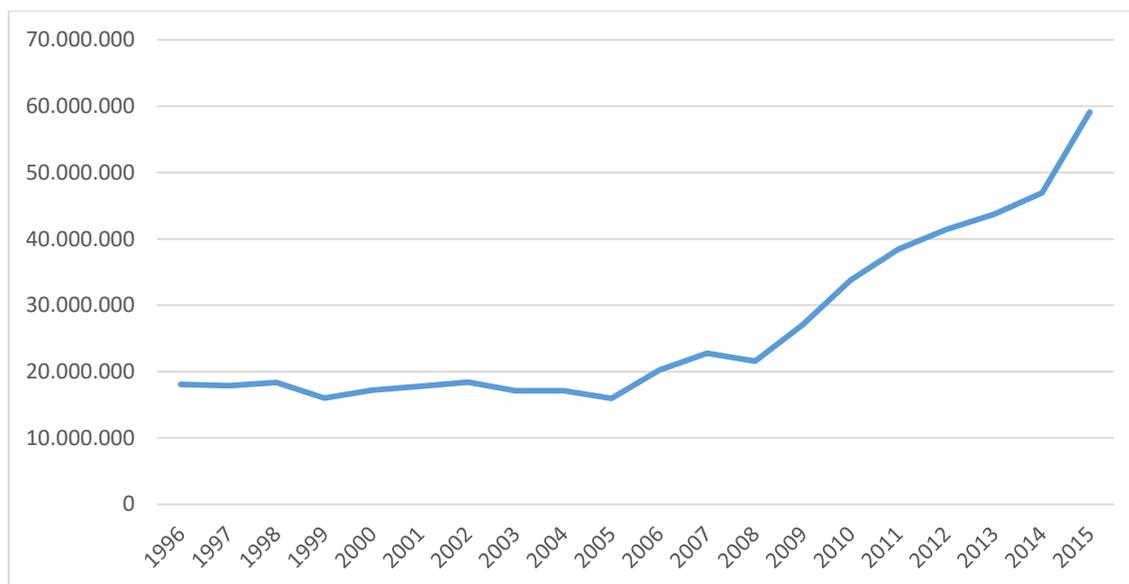
\*\*La estadística refleja sólo el número de espectadores a películas colombianas.

Nota: Tabla elaborada por el autor con datos del Sistema de Información y Registro Cinematográfico, SIREC, Ministerio de Cultura de Colombia.

En este periodo también hubo un crecimiento paulatino en el número de personas que asistieron a cine. El aumento se entiende, en parte, por la apertura de nuevas salas en muchas ciudades del país y por el precio de las entradas, el cual no sufrió mayores alzas en la última década. Es más, entre el año 2007 y el 2012 el costo promedio bajó alrededor del 7 por ciento (Castellanos, 2014). Para el 2016 el precio promedio de un boleto en Colombia era de 4.2 dólares, uno de los más bajos de América Latina, después de México y Perú (Salgado, 2016).

El aumento en la taquilla repercutió positivamente porque, como mencionamos en un apartado anterior, entre más recursos genere la industria más dinero tendrá para reinvertir y para que nuevos realizadores puedan hacer cine con apoyo del FDC. El crecimiento en el número de espectadores puede evidenciarse con detalle en el Gráfico 1. En él vemos cómo la taquilla colombiana pasó de reportar 18 millones de espectadores en 1996 a 59 millones en el 2015, siendo el último lustro el periodo de mayor crecimiento. El único año en que hubo un leve descenso fue en el 2008, y esto se entiende por el contexto mundial y la recesión económica de ese año.

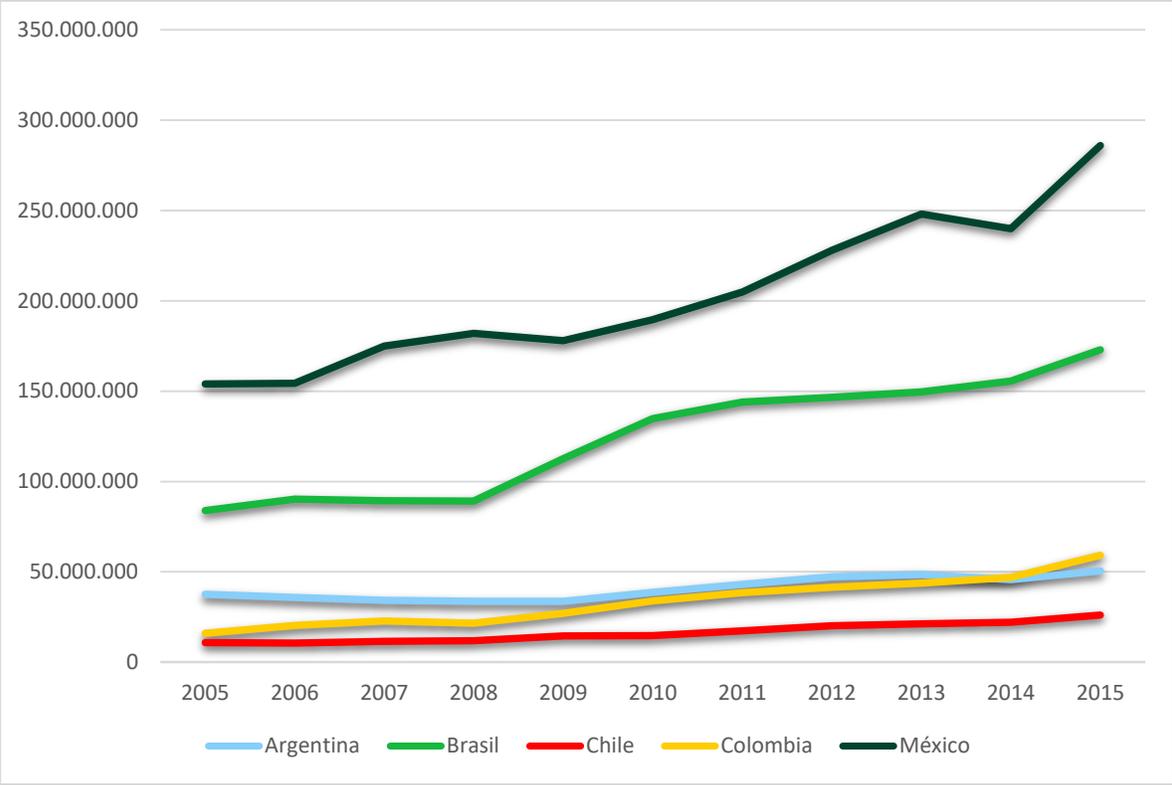
**Gráfico 1.** Total de espectadores a salas de cine en Colombia en el periodo 1996 – 2015



Nota: Gráfico elaborado por el autor con datos del Sistema de Información y Registro Cinematográfico, SIREC, Ministerio de Cultura de Colombia.

En el Gráfico 2 podemos comparar los resultados de la taquilla colombiana con la de otros países de la región. Si bien a la hora de evaluar este tipo de estadísticas es necesario considerar, por ejemplo, el número de habitantes de cada país, o el PIB anual, el gráfico permite ver cómo mientras en el 2005 en Argentina se vendían más entradas de cine que en Colombia; desde el 2014 esa tendencia cambió, esto pese a que el PIB argentino es muy superior al colombiano. En el 2014 Colombia vendió 1,2 millones de entradas más que Argentina; en el 2015 la diferencia fue de 8,6 millones de entradas.

**Gráfico 2.** *Número de asistentes a las salas de cine en Latinoamérica*



Nota: Gráfico elaborado por el autor. Fuentes consultadas: Argentina: DEISICA, Departamento de Estudio e Investigación del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina; a partir de 2009 INCAA, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales; y Diario El Clarín. Colombia: Sistema de Información y Registro Cinematográfico, SIREC, Ministerio de Cultura de Colombia. Chile: El cine en Chile en el 2015. Informe elaborado por la Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G. Brasil y México: Unesco Institute for Statistics.

## Fortalezas y debilidades

El balance de la última década es positivo en muchos frentes. Por ejemplo, se descentralizó la producción de películas que antes estaba ligada a las grandes ciudades: Bogotá y Medellín. Asimismo, se diversificaron las historias. Hoy se hacen todo tipo de géneros: dramas, comedias, thrillers y hasta películas de terror. Además, muchas películas están saliendo del país, compitiendo en festivales de cine de todo el mundo y ganando reconocimientos.

Por otra parte, el desarrollo constante de las tecnologías ha facilitado el trabajo y abaratado los costos de producción. “Antes en Colombia sólo había tres cámaras de 16 milímetros para rodar películas y todas estaban en Bogotá, eran muy viejas y costosas porque no había más. Y rodar en celuloide era carísimo<sup>40</sup>” (C.C. Arbeláez, entrevista personal, 9 de julio de 2016). Ahora, el precio de las cámaras digitales, que ofrecen la posibilidad de grabar video en alta resolución, es más accesibles. Algunos, incluso, están experimentando con sus teléfonos celulares<sup>41</sup>. “Hay quienes se van al extremo y dicen que dentro de poco cualquiera podrá hacer una película con una cámara pequeña. Yo no creo eso. Papel y lápiz siempre han existido y no todos son escritores<sup>42</sup>” (J.C. Melo, entrevista personal, 16 de julio de 2016).

Pero también hay muchas dificultades. La financiación, pese a la reducción de costos, sigue siendo un problema. Ni los recursos del FDC ni todas las otras fuentes ya mencionadas, son suficientes. Si bien hoy hay más recursos que hace diez años, también es mayor la competencia. Además, pocas empresas privadas están dispuestas a financiar proyectos cinematográficos y hacer cine independiente, entonces, sin los recursos del Estado, es imposible<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> La entrevista completa al director Carlos César Arbeláez está disponible en el Anexo II.

<sup>41</sup> Por ejemplo en 2015, en el Festival de Cine de Sundance, presentaron *Tangerine* (Sean Baker, 2015), una película que fue grabada en su totalidad con un teléfonos iPhone S5.

<sup>42</sup> La entrevista completa al director Juan Carlos Melo está disponible en el Anexo II.

<sup>43</sup> En Colombia el costo de las películas difícilmente se recupera en la taquilla, porque la gran mayoría de cintas, siendo muy optimistas, no llegarán ni a cincuenta mil espectadores. Entonces surge una discusión en torno a las prioridades: Que en un país como Colombia, con un 27 por ciento de su población en situación de pobreza e innumerables dificultades de todo tipo, se destinen millones de dólares al año para hacer películas, no deja de parecerle un desperdicio de dinero a muchos colombianos, porque con lo que le dan a un director para una película se puede hacer una casa. Hay quienes critican que al cine se le destinen más recursos que a otras

Pero para muchos, los eslabones más débiles la industria nacional son la distribución y la exhibición. La inmensa mayoría de películas colombianas no llegan a todas las ciudades, y en donde las proyectan, condicionan su permanencia a los resultados de taquilla, entonces, si la película no funciona en la primera semana, sale de cartelera. En consecuencia, se están haciendo películas que pocos ven. Hay títulos que cosecharon buenas críticas, premios dentro y fuera del país, pero por las lógicas de la industria los exhibidores prefieran proyectar las grandes producciones de Hollywood que las cintas nacionales. Un buen ejemplo es *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015). La cinta llegó a las salas del país en mayo del 2015, después de ganar el premio Art Cinema Award a Mejor Película de la Quincena de Realizadores, en el marco del Festival de Cannes, pero fue proyectada apenas en 33<sup>44</sup> de las 906 salas que para la fecha había en el país. Tras la nominación a los Premios Óscar, en enero del 2016, la película estuvo en 108 salas, aproximadamente un 12 por ciento del total de pantallas instaladas en el país para la fecha.

Ante las dificultades relacionadas con la exhibición, hay quienes sugieren que se debería crear una ley que obligue a los exhibidores a programar las películas colombianas durante un mínimo de tiempo que les permita generar un voz a voz entre los espectadores. Esto con el fin de suplir la falta de presupuesto para competir contra la maquinaria de Hollywood. Adicional a eso, el cineasta José Luis Rugeles piensa que se deberían abrir más salas alternativas, incluso auspiciadas por el mismo Estado, para que allí se puedan proyectar las películas nacionales durante un tiempo justo. Mientras que el cineasta Carlos César Arbeláez es más radical y propone olvidarse de las salas de cine para mudarse a la web: “Ya, de hecho, muchos están haciendo películas para eso. Hay que buscar otras maneras de mostrar el cine porque no creo que los teatros sean el lugar para estrenar nuestras películas (C.C. Arbeláez, entrevista personal, 9 de julio de 2016). El director y guionista William Vega coincide con Arbeláez: “Nos falta más creatividad porque tenemos una idea del cine muy vieja. Todavía tenemos una dependencia de la sala de cine, y pensamos que una película

---

expresiones artísticas. No ahondaremos en esta polémica, porque no es el objetivo de este estudio, pero merece la pena enunciarla en este punto del relato.

<sup>44</sup> Los datos del número de salas en las que fue proyectada la película corresponden al informe semanal entregado por Cadbox, propiedad de la Asociación Colombiana de Distribuidores de Películas Cinematográficas, publicados en redes sociales.

es una película si se llega a mostrar en la sala comercial. Eso es algo que podemos ir replanteando<sup>45</sup>” (W. Vega, entrevista personal, 17 de julio de 2016).

Si ahondamos en el asunto quizás descubriremos que el problema no son los exhibidores sino los espectadores, porque si una película colombiana vende boletos permanece en la cartelera. Falta entonces educar al público para que consuma más películas nacionales. Rugeles pone como ejemplo al cine europeo:

Hace 15 años empezó el Festival Eurocine y era la única manera de ver cine europeo. Pero cuando se dieron cuenta que las salas de Eurocine se estaban llenando, empezaron a dejar las películas varias semanas. Y así surgieron distribuidoras de cine alternativas y esas distribuidoras empezaron a coger películas de festivales y a ponerlas aquí, porque se dieron cuenta que tenían un público increíble y que era un gran negocio. Hace años no veíamos cine europeo y ahora estamos llenos de cine europeo. Entonces, yo aspiro a que esto sea una evolución tanto de los exhibidores como del público (J.L. Rugeles, entrevista personal, 13 de julio de 2016).

Vega propone que la promoción debe hacerse no solo con el cine colombiano sino con las producciones latinoamericanas en general, porque pocas veces se ven en Colombia películas bolivianas, uruguayas o chilenas, por poner ejemplos. “Si en algún punto el cine ha sido posible por coproducciones, hace falta ahora la codistribución. Hacer alianzas entre productoras Latinoamérica y empezar a distribuir” (W. Vega, entrevista personal, 17 de julio de 2016).

## **2.4 El conflicto armado en el cine colombiano**

El proyecto Narrativas del conflicto armado en el cine colombiano, de los investigadores Sandra Ruiz Moreno y Jerónimo Rivera Betancur, financiado por la Universidad de La Sabana entre 2007 y 2009, indagó sobre la forma como se representó el conflicto armado en largometrajes colombianos de ficción entre 1964 y 2006. La

---

<sup>45</sup> La entrevista completa al director William Vega está disponible en el Anexo II.

investigación identificó catorce largometrajes que de alguna manera abordaron el conflicto armado interno en ese periodo de tiempo. Doce eran películas de ficción.

Oswaldo Osorio, por su parte, contabilizó una treintena de películas estrenadas entre 1990 y 2009, que de distintas formas se aproximan a esa realidad. El número es más elevado porque el autor tuvo en cuenta películas que hacen alusión al conflicto sin mencionarlo y/o en el que solo aparece como un “sonido de fondo” (Osorio, 2010, 17).

Como parte de esta investigación, del periodo comprendido entre el 2005 y el 2015, se identificaron veinticinco largometrajes de ficción<sup>46</sup> que abordaron de forma directa o indirecta dicha temática. Esto representa apenas un quince por ciento del total de películas<sup>47</sup>. La cifra es baja si tenemos en cuenta que el conflicto armado colombiano está activo desde hace más de cincuenta años y que a todos los colombianos, en mayor o menor medida, los ha afectado. Además, contradice el “falso imaginario” de que “el cine colombiano es solo sobre el conflicto, sobre putas y sobre narcotraficantes” (C.C. Arbeláez, entrevista personal, 13 de julio de 2016). ¿A qué se debe esa creencia? Una hipótesis es que los colombianos están saturados de información relacionada con el conflicto armado. Entonces, cuando se estrena una cinta que aborda dicha temática, consideran que ya han tenido suficiente. En Colombia “la gente desayuna, almuerza y come viendo el noticiero y oyendo la representación de la guerra que le quieren vender; el sábado que van al cine es muy poco probable que quieran ver una película que la aborde de alguna manera” (W. Vega, entrevista personal, 17 de julio de 2016).

También juega en contra de este tipo de películas la molestia que manifiesta un sector de la crítica y muchos colombianos, quienes consideran que no se debería mostrar esa cara del país en el cine, “como si Colombia fuera cuestión de imagen. Es absurdo. Es como decir que si mi padre golpea a mi madre no debo denunciar por conservar las apariencias. Me parece grosero y mezquino” (J. C. Melo, entrevista personal, 16 de julio de 2016). Otro problema es la dificultad de enunciación, por tratarse de un conflicto tan duradero y con tantos actores involucrados, es muy difícil explicarlo en una película sin parecer superficial,

---

<sup>46</sup> Ver en el Capítulo 4 la lista completa de largometrajes de ficción identificados y aquellos títulos relacionados con la temática estudiada.

<sup>47</sup> En esta investigación se identificaron 170 largometrajes de ficción estrenados entre el año 2005 y el 2015.

poco riguroso y sin herir susceptibilidades. Hay películas que, por ejemplo, prefieren no identificar víctimas y victimarios. Es el caso de *El río de las tumbas* (Julio Luzardo, 1964) en la que no se sabe quiénes son los muertos, ni quién los mata; y *Pisingaña* (Leopoldo Pinzón, 1986) donde no queda claro quién viola y agrede a una niña. En las películas posteriores al 2000 los actores armados son aún “más difusos” y hay una “asepsia” frente al tema por parte de los directores que evitan a toda costa comprometerse con uno u otro bando (Rivera Betancur & Ruiz Moreno, 2010).

Para Osorio, los cineastas han tratado de “transcender los hechos escuetos, el sensacionalismo de las acciones y los personajes arquetípicos” y han planteado sus propias tesis y reflexiones de la guerra. Aquellos que lo han logrado dicen “algo honesto y verdadero sobre ella” (Osorio, 2010, 20). Según el autor, ésta ha sido la temática más vistosa, promocionada y polémica. Pero esto no es del todo cierto. Tampoco es cierto que quienes le apuesten a estas temáticas lo hagan “buscando el beneplácito de la taquilla fácil” (Osorio, 2010, 22), porque si algo está claro es la dificultad que tienen este tipo de películas para atraer a las masas. Como dice Rugeles, “somos una generación que nació en la guerra, creció en la guerra, pero que ve comedias” (J.L. Rugeles, entrevista personal, 13 de julio de 2016). No nos detendremos a calificar si los acercamientos a la temática han sido o no adecuados. Más bien revisaremos, brevemente, el tipo de películas que se hicieron.

Referentes a la época de La Violencia<sup>48</sup> bipartidista de los años 50, quizá la película más conocida sea *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984). La cinta obtuvo múltiples reconocimientos nacionales y participó en muestras como el Chicago International Film Festival y el Festival Internacional de Cine de Portugal, en una época en la que era muy difícil que una producción nacional traspasara las fronteras. Antes del largometraje de Norden, otros dieron cuenta de La Violencia, por ejemplo, *El hermano Caín* (Mario López, 1962), una película que sólo pudo ser vista en proyecciones privadas ya que la censuraron, “por motivos de orden público, pues se juzgó que los recuerdos de La Violencia estaban todavía muy frescos en la memoria de la gente de muchas zonas del país” (Martínez Pardo, 1978, 278). También, *Bajo la tierra* (Santiago García, 1968) la historia de

---

<sup>48</sup> Como explicamos en el Capítulo 1, en Colombia se define como La Violencia a un periodo de tiempo en el que se imperó el enfrentamiento entre liberales y conservadores.

un joven que huye desplazado del departamento del Tolima. Y de años más recientes podemos destacar *Roa* (Andrés Baiz, 2013) una historia ficticia basada en hechos reales en la que el protagonista es Juan Roa Sierra, el presunto asesino de Jorge Eliecer Gaitán.

Paralelo al surgimiento del conflicto del Estado con grupos guerrilleros, se estrenó una cinta que daba cuenta de la violencia que pululaba en buena parte del país. *El río de tumbas* (Julio Luzardo, 1965) reflejaba la indiferencia de un pueblo, ubicado en la ribera del río Magdalena, frente a la violencia social y política. Ni siquiera la aparición del cuerpo de un hombre en la orilla del río parece sacar de su letargo a los habitantes del pequeño poblado. Después del largometraje de Luzardo, muchos otros han abordado en el cine el impacto de la violencia en la sociedad colombiana, los actores involucrados en el conflicto y las víctimas que se han multiplicado como consecuencia de éste.

Una de las formas de victimización más representadas en el cine colombiano de ficción es el desplazamiento forzado. Aunque el mayor número de víctimas de este flagelo corresponden a la década comprendida entre 1996 y 2006, ya en los ochenta se hacía referencia a éste. Por ejemplo, *Ayer me echaron del pueblo* (Jorge Gaitán Gómez, 1982), narraba la historia de una familia que se vio obligada a abandonar el campo y huir a la ciudad. Un argumento que más adelante retomaron otras películas como *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003) y *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, 2011). Otras cintas que tienen como protagonistas a víctima del desplazamiento forzado son *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2005), *La Sirga* (William Vega, 2012) y *Retratos de un mar de mentiras* (Carlos Gaviria, 2010), película en la que dos primos deciden viajar de la ciudad al campo para tratar de recuperar la tierra de la que fueron desplazados años atrás. Pero en el intento, terminan revictimizados por los paramilitares que tienen el control de la zona.

Otra forma de victimización representada en múltiples ocasiones es el secuestro. Por ejemplo, en *El lado oscuro del nevado* (Pascual Guerrero, 1980) el cónsul holandés es retenido contra su voluntad por un grupo guerrillero. En *Karma* (Orlando Pardo, 2006), Santiago Valbuena, el hijo de un rico hacendado, se alía con guerrilleros que después lo traicionan y secuestran a su padre. Mientras que en *La milagrosa* (Rafa Lara, 2008) la víctima es Eduardo, un joven de clase alta secuestrado por la guerrilla. Y en *García* (José Luis

Rugeles, 2010) el protagonista es presionado para que cometa un asesinato a cambio de la libertad de su esposa secuestrada.

Menos abordadas son otras modalidades como por ejemplo las ejecuciones extrajudiciales de las que da cuenta *Silencio en el paraíso* (Colbert García, 2011); y el reclutamiento de menores por grupos armados ilegales, representado por los protagonistas de *Mateo* (María Gamboa, 2014) y *Alias María* (José Luis Rugeles, 2015).

Algunos hechos reales también han sido ficcionados para la gran pantalla. Es el caso de *La toma de la embajada* (Ciro Durán, 2000), en la que se recrea el asalto que un comando del grupo guerrillero M-19 a la Embajada de la República Dominicana, en Bogotá, en 1980. Mientras que *Soñar no cuesta nada* (Rodrigo Triana, 2006), está basada en la historia de un grupo de soldados del Ejército de Colombia que, en el año 2003, descubrieron una caleta con más de 46 millones de dólares de las FARC. En *Esto huele mal* (Jorge Alí Triana, 2007), el punto de giro en la vida del protagonista es el atentado al Club El Nogal, de Bogotá, ocurrido en 2003. Y *Antes del fuego* (Laura Mora, 2015), y *Siempre viva* (Klych López, 2015) hacen referencia a la toma del Palacio de Justicia, en 1985.

Otros fenómenos paralelos y asociados al conflicto armado, como el narcotráfico y el sicariato, también han sido retratados en el cine de ficción. Algunos ejemplos: *Ajuste de cuentas* (Dunav Kuzmanich, 1984), *Mujer de fuego* (Mario Mitriotti, 1988) *Nieve tropical* (Ciro Durán, 1993) y *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000), basada en la novela del escritor Fernando Vallejo. En la última década algunas de las cintas que abordaron esta temática fueron *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, 2005), basada en la novela homónima del escritor Jorge Franco, que más tarde fue adaptada para televisión. También, *Perro come perro* (Carlos Moreno, 2008), película en la que los protagonistas son dos expolicías que terminan trabajando como sicarios en la ciudad de Cali. *En coma* (Henry Rivero & Juan David Restrepo, 2011) cuya trama tiene como escenario principal la ciudad de Medellín y como protagonista a Omar, el líder de una banda de sicarios que decide alejarse del mundo delincriminal cuando se enamora. Y *El cartel de los sapos* (Carlos Moreno, 2012), película que llevó a la gran pantalla una historia contada cuatro años antes en televisión, en la que se representaba a una poderosa organización de narcotraficantes y su guerra por el poder.

## **2.5 El cine colombiano en la actualidad y su prospectiva**

El futuro de la industria del cine colombiano es confuso. El 2016 fue calificado como “el mejor año en la historia del cine en Colombia” (Revista Arcadia, 2017), pues creció el número de salas, la cantidad de espectadores y la venta de boletos. Hubo un total de 61,438,550 espectadores, un 4.4 por ciento más que en el 2015. Se abrieron once nuevos teatros, pasando de ciento setenta y ocho a ciento ochenta y nueve en cincuenta ciudades, lo que representa un crecimiento del 6.2 por ciento. En cuanto al número de salas, Colombia pasó de novecientas seis a novecientos setenta y ocho, es decir, 7.9 por ciento más, aumentando también el nivel de penetración. Ahora, en el país, hay una sala por cada cincuenta mil habitantes. Respecto a la taquilla el recaudo fue de ciento setenta y cuatro millones de dólares, ubicándose en el cuarto lugar en Latinoamérica después de México, Brasil y Argentina (Cine Colombia, 2017).

Si bien las cifras exponen el crecimiento de una industria, no obstante, las estadísticas no son tan favorables para la producción cinematográfica colombiana. En el 2016 se estrenaron treinta y siete largometrajes, el mismo número de 2015. Frente al total de títulos estrenados, esto es apenas el 11.8 por ciento. De los sesenta y un millones de espectadores sólo el 7.8 por ciento vieron películas colombianas, y ninguna estuvo entre las diez más vistas del año, ranking que acapararon producciones de Disney, Warner y FOX. De las treinta y siete cintas nacionales únicamente nueve superaron los cincuenta mil espectadores; y veintiuno ni si quiera llegaron a diez mil (Cine Colombia, 2017). Esto evidencia los problemas de la industria que mencionamos a lo largo del capítulo. En conclusión, si bien hoy hay más dinero para la producción, por el aumento en la recaudación, el consumo del cine colombiano sigue siendo bajo y para que crezca se necesita, por lo menos, cambiar las estrategias en la distribución y exhibición de las películas y formar al público para que vea el cine nacional como lo que pretende ser, un generador de memoria colectiva y una representación de lo que es Colombia.

## Capítulo 3. Marco conceptual

### 3.1 El concepto de víctima

No existe una definición única de víctima. Dependiendo el campo de estudio desde donde se mire, la interpretación del sujeto al que denominamos como víctima puede variar. A continuación, repasaremos las que consideramos más importantes según nuestro caso de estudio.

Empezaremos con una aclaración sobre el concepto propuesta por Manuel Reyes Mate, para quien es indispensable diferenciar entre las víctimas causadas por actos humanos y las víctimas, por ejemplo, de un fenómeno natural (Mate, 2003). Nuestro interés en este capítulo se centra las primeras, en aquellas que son provocadas por el comportamiento humano.

Desde la victimología<sup>49</sup>, una de las definiciones más aceptadas y compartidas es la del criminólogo Beniamin Mendelsohn, para quien la víctima “es la personalidad del individuo o de la colectividad en la medida en que está afectada por las consecuencias sociales de sufrimiento<sup>50</sup>, determinando por factores de origen muy diverso, físico, psíquico, económico, político o social, así como el ambiente natural o técnico” (Mendelsohn, 1981). Uno de los mayores aportes de Mendelsohn en el estudio de la víctima fue la creación de una tipología, una clasificación para determinar su rol en el hecho punitivo. Según Mendelsohn hay un tipo de víctima enteramente inocente o víctima ideal; una víctima de culpabilidad menor o por ignorancia; una víctima que es tan culpable como el victimario, a la que también llama víctima voluntaria; una víctima que es más culpable que el victimario y cuya responsabilidad se puede dar por imprudencia o como consecuencia de provocar al criminal; y finalmente una víctima que es la única culpable, por ejemplo, “el sujeto que, cometiendo

---

<sup>49</sup> La victimología es la ciencia sobre las víctimas (Mendelsohn, 1958) que empezó a desarrollarse en Europa en los años cuarenta. El término victimología fue utilizado por primera vez por Mendelsohn “en una intervención en un congreso de psiquiatría, en 1947, titulada *Nuevos horizontes biopsicosociales: la victimología*” (Eliacheff & Soulez, 2009, 45).

<sup>50</sup> No puede asociarse a la víctima sólo con el sufrimiento ni todo aquel que experimenta el sufrimiento puede considerarse una víctima. Manuel Reyes Mate pone como ejemplo el caso de los líderes nazis condenados a muerte; ellos padecieron un sufrimiento, pero eso no los convierte en víctimas.

la infracción, resulta finalmente víctima, como los culpables de homicidio en legítima defensa” (Neuman, 2001, 49-51).

Para Hans Von Hentig, quien junto a Mendelsohn es considerado como precursor de la victimología, la víctima suele ser un individuo “débil”, como los ancianos, los niños, las mujeres y los “débiles de espíritu” (1960). Un primer esbozo de su construcción del concepto está plasmado en *The Criminal and his Victims*, libro que publicó en 1948 desde la Universidad de Yale. Más adelante retomó la discusión en *La estafa*, donde habla de que hay víctimas resistentes y víctimas cooperadoras (Von Hentig, 1960), y al igual que Mendelsohn propone una clasificación de las víctimas con base en distintas características como son el sexo, la edad y las condiciones mentales que pueden contribuir o facilitar el trabajo del victimario (Neuman, 2001).

En América Latina, el criminólogo y académico Elías Neuman retomó para su obra, *Victimología. El rol de la víctima en los delitos convencionales y no convencionales*, el trabajo de Mendelsohn y Von Hentig, y propuso su propia clasificación. En ella habla de víctimas individuales, familiares, colectivas y sociales. Para el caso específico de esta investigación, vale la pena darle un vistazo a lo que Neuman cataloga como víctimas colectivas. Según el autor, éstas se dividen en tres grupos: víctimas de la comunidad como nación, víctimas de la comunidad social y víctimas del sistema penal. En el primer grupo se incluye a las víctimas de alta traición, rebelión, sedición, levantamientos y conspiraciones para derrocar gobiernos legítimamente establecidos. En el caso de las víctimas de la comunidad social, incluye, entre otras, a las de terrorismo, genocidio, etnocidio, terrorismo de estado, persecuciones políticas y abuso de poder. Y finalmente, en las del sistema penal menciona las víctimas de vejaciones, tratamiento cruel y tortura que pueden padecer individuos detenidos en sedes policiales (Neuman, 2001, 59-60).

Cuando abordamos el caso concreto del conflicto armado colombiano, debemos ser cuidadosos al determinar el rol de la víctima en el hecho punitivo, como lo hicieron Mendelsohn y Von Hentig en sus propuestas tipológicas, pues podemos caer en la revictimización del sujeto. La revictimización, también llamada doble victimización o victimización secundaria, es aquella que se produce cuando “de manera inicial se le han afectado unos derechos a una persona y como consecuencia de la exposición o experiencia

derivada del delito inicial, la persona vuelve a sufrir la afectación de sus derechos” (Sánchez, 2014). En otras palabras, dividir responsabilidades entre lo que Mendelsohn llama la “pareja penal” y Von Hentig la “pareja criminal”, es decir, la víctima y el victimario, es revictimizar a quien padeció la violación de sus derechos. En el caso colombiano, ese tipo de revictimización<sup>51</sup> ha sido muy usual. En muchas ocasiones la misma sociedad, e incluso el Estado<sup>52</sup>, justifican lo que les pasó a las víctimas y hasta las culpan por lo ocurrido. Sugerir, por ejemplo, que hay víctimas con una “culpabilidad menor”, porque en un “acto poco reflexivo” causaron su propia victimización, es moralmente reprochable. Si bien las propuestas conceptuales de Mendelsohn y Von Hentig coinciden y, de esta manera, apoyan nuestra comprensión de lo que es una víctima, es preferible no establecer relaciones con sus tipologías pues el conflicto armado colombiano y sus dinámicas, son bastante más complejas que una simple ecuación entre víctima, victimario y hecho victimizante.

### **3.1.1 El concepto en la legislación internacional y colombiana**

En el Derecho Internacional la primera definición de la Organización de la Naciones Unidas (ONU) corresponde a una resolución del 29 de noviembre de 1985, en la que se refiere por víctimas a aquellas personas que: “individual o colectivamente han sufrido daños, inclusive lesiones físicas o mentales, sufrimiento emocional, pérdida financiera o menoscabo sustancial de los derechos fundamentales, como consecuencia de acciones u omisiones que violen la legislación penal vigente en los Estados Miembros, incluida la que proscribe el abuso de poder”. Como víctima, “se incluye además a los familiares o personas a cargo que tengan relación inmediata con la víctima directa y a las personas que hayan sufrido daños al intervenir para asistir a la víctima en peligro o para prevenir la victimización” (ONU, 1985). Vale la pena hacer hincapié en la aclaración de la ONU puesto que, en muchas ocasiones, investigaciones, informes y artículos de prensa se refieren por víctima sólo a quien padece el

---

<sup>51</sup> Otro ejemplo de revictimización en Colombia se da cuando a las víctimas se les impide el acceso a la justicia, a la verdad y/o a la reparación moral y administrativa. En el caso particular de la restitución de tierras a las víctimas, se ha identificado que la burocracia entorpece el proceso y dificulta que las víctimas sean reparadas de forma eficiente.

<sup>52</sup> En 2016 el Consejo de Estado calificó como “indignante” el argumento del Ministerio de Defensa de Colombia sobre la responsabilidad de las víctimas durante la toma guerrillera en la ciudad de Mitú, en 1998. Según el Ministerio “las personas que resultaron afectadas por el ataque no debieron abrir ese día los negocios, porque era una zona de conflicto” (El Colombiano, 2016).

daño de forma directa. En el caso concreto del conflicto armado colombiano, el Registro Único de Víctimas (RUV), del Gobierno Nacional, sí diferencia entre víctimas directas e indirectas en algunas modalidades de victimización, como por ejemplo en cuanto a las desapariciones forzadas, donde las víctimas directas son los individuos desaparecidos y las indirectas son su círculo familiar en primer grado de consanguinidad, cónyuge, padres e hijos. El RUV también diferencia el tipo de víctimas para el caso de los homicidios y el secuestro. Sin embargo, en otras modalidades, como por ejemplo los afectados por minas antipersonal y munición sin explotar, sólo lleva el registro de las víctimas directas, pese a que todo el círculo familiar de la víctima de una mina se ve afectado cuando uno de sus individuos pierde, por ejemplo, una extremidad o incluso la vida.

Pero en el ámbito internacional, el interés por ese sujeto al que denominamos como víctima surgió mucho antes, tras la Segunda Guerra Mundial, para tratar de entender el sufrimiento de quienes habían padecido el enfrentamiento bélico. Fue precisamente en el lustro posterior cuando Mendelsohn y Von Hentig, considerados como padres de la victimología, empezaron a desarrollar, cada uno por su cuenta, el concepto de víctima. En 1948, la recién creada Organización de las Naciones Unidas adoptó la Declaración Universal de Derechos Humanos<sup>53</sup>, que fue complementada con los protocolos adicionales del Convenio de Ginebra, en 1949. La Declaración se convirtió en la piedra angular de lo que hoy conocemos como los Derechos Humanos (DDHH), mientras que el Convenio, que fue complementado con los Protocolos adicionales de 1977, es la base del Derecho Internacional Humanitario (DIH) y el Derecho Penal Internacional (DPI) (CICR, 2004).

Colombia, por ser un país miembro de la ONU, suscribió automáticamente la Declaración de los Derechos Humanos. Por lo tanto, todos los derechos consagrados en la Constitución Política de Colombia de 1991 se interpretan en conformidad con esa declaración y con todos los demás tratados ratificados por el Estado. La Constitución es enfática en la obligación del Estado de proporcionar a las víctimas de cualquier delito las garantías necesarias para el restablecimiento de sus derechos y la reparación integral de los daños provocados.

---

<sup>53</sup> Si bien en la Declaración Universal de los Derechos Humanos no se utiliza el concepto de víctima, se enumeran aquellos derechos que al vulnerarse convierten a un sujeto en víctima.

Para el caso particular del conflicto armado, la definición de víctima es el resultado de una construcción jurídica que se dio a lo largo de los años, aun estando activo el conflicto. La Ley 418 de 1997, definió como víctima a “aquellas personas de la población civil que sufren perjuicios en su vida, grave deterioro en su integridad personal y/o bienes, por razón de actos que se susciten en el marco del conflicto armado interno, tales como atentados terroristas, combates, ataques y masacres entre otros” (Congreso de Colombia, 1997). Esta ley tenía una vigencia de dos años, pero en 1999 fue prorrogada por tres años más mediante la Ley 548 de 1999. Luego, se modificó parcialmente con la Ley 782 de 2002, cuya definición de víctima era igual a la que se dio en 1997, salvo que dejaba explícita la inclusión de quienes padecieran secuestros en el marco del conflicto armado interno y a los menores de edad que tomaran parte en las hostilidades (Congreso de Colombia, 2002).

En los años posteriores, otras dos leyes se sumaron para la construcción del concepto jurídico de la víctima en el marco del conflicto armado, la Ley 975, del 25 de julio de 2005, o Ley de Justicia y Paz y la Ley 1448, del 10 de junio del 2011, conocida como la Ley de víctimas y restitución de tierras. A continuación, a partir de la cita textual podemos comparar lo que ambas leyes definen como víctima:

**Tabla 3.** *Definición de víctima en la legislación colombiana*

<b>Ley 975 de 2005</b>	<b>Ley 1448 de 2011</b>
Persona que individual o colectivamente haya sufrido daños directos tales como lesiones transitorias o permanentes que ocasionen algún tipo de discapacidad física, psíquica y/o sensorial (visual y/o auditiva), sufrimiento emocional, pérdida financiera o menoscabo de sus derechos fundamentales. Los daños deberán ser consecuencia de acciones que hayan transgredido la legislación penal, realizadas por grupos armados organizados al margen de la ley. También se tendrá por víctima al cónyuge, compañero o compañera	Se consideran víctimas, para los efectos de esta ley, aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1º de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno. También son víctimas el cónyuge, compañero o compañera permanente, parejas del mismo sexo y familiar en primer grado de

<p>permanente, y familiar en primer grado de consanguinidad, primero civil de la víctima directa, cuando a esta se le hubiere dado muerte o estuviere desaparecida. La condición de víctima se adquiere con independencia de que se identifique, aprehenda procese o condene al autor de la conducta punible y sin consideración a la relación familiar existente entre el autor y la víctima. Igualmente se considerarán como víctimas a los miembros de la Fuerza Pública que hayan sufrido lesiones transitorias o permanentes que ocasionen algún tipo de discapacidad física, psíquica y/o sensorial (visual o auditiva), o menoscabo de sus derechos fundamentales, como consecuencia de las acciones de algún integrante o miembros de los grupos armados organizados al margen de la ley. Asimismo, se tendrán como víctimas al cónyuge, compañero o compañera permanente y familiares en primer grado de consanguinidad, de los miembros de la fuerza pública que hayan perdido la vida en desarrollo de actos del servicio, en relación con el mismo, o fuera de él, como consecuencia de los actos ejecutados por algún integrante o miembros de los grupos organizados al margen de la ley (Congreso de la Colombia, 2005).</p>	<p>consanguinidad, primero civil de la víctima directa, cuando a esta se le hubiere dado muerte o estuviere desaparecida. A falta de estas, lo serán los que se encuentren en el segundo grado de consanguinidad ascendente. De la misma forma, se consideran víctimas las personas que hayan sufrido un daño al intervenir para asistir a la víctima en peligro o para prevenir la victimización. La condición de víctima se adquiere con independencia de que se individualice, aprehenda, procese o condene al autor de la conducta punible y de la relación familiar que pueda existir entre el autor y la víctima (Congreso de la Colombia, 2011).</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

## **Ley 975 de 2005**

La Ley 975 de 2005 fue impulsada por el gobierno de Álvaro Uribe Vélez para establecer un marco jurídico alternativo que facilitara la desmovilización de estructuras de autodefensas y paramilitares. Buscaba la “reincorporación de miembros de grupos armados organizados al margen de la ley” (Congreso de Colombia, 2005), mientras que prometía a las víctimas de esos actores armados verdad, justicia y reparación. Durante la discusión de la ley en el Congreso de la República hubo fuertes críticas a la misma por parte de los partidos de oposición al Gobierno, organizaciones no gubernamentales y veedores internacionales. Human Rights Watch, por ejemplo, pidió a los gobiernos de Holanda y Suecia que retiraran su apoyo a la misión de la Organización de Estados Americanos (OEA) encargada de la verificación del proceso, por considerar que la ley les otorgaba “beneficios extremadamente generosos a los miembros de los grupos armados a costa de la justicia para las víctimas de abusos serios a los derechos” (El Tiempo, 2005). La Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos, consideró que la Ley no lograba “reunir los elementos esenciales aconsejables para establecer una justicia transicional” (OACDH, 2005), en aras de una paz sostenible. Por su parte, Patrick J. Leahy, entonces senador de Estados Unidos y miembro del subcomité de operaciones extranjeras, calificó la ley como una “recompensa” a unos “terroristas y narcotraficantes” sin ninguna garantía de que dismantelarían sus estructuras delictivas (Forero, 2005). Mientras que el entonces senador colombiano Rafael Pardo afirmó que la ley no cumplía ninguno de los criterios del Tratado de Roma y de la Corte Penal Internacional, para ofrecerle a las víctimas verdad, justicia y reparación (Pardo, 2005).

Tras la sanción presidencial, el 22 de julio de 2005, la ley entró en vigencia y fue demandada ante la Corte Constitucional que intervino corrigiendo artículos, llenando vacíos e imprecisiones. Por ejemplo, la ley proponía penas alternativas a la suspensión de la libertad a cambio de que los desmovilizados de los grupos armados contribuyeran “a la consecución de la paz nacional, la colaboración con la justicia, la reparación a las víctimas y su adecuada resocialización”. La Corte declaró inconstitucional<sup>54</sup> el artículo al considerar que la

---

<sup>54</sup> La Sentencia C-370/06 de la Corte Constitucional sobre la Ley 975 de 2005 se dio a conocer el 18 de mayo del 2006.

colaboración de los desmovilizados con la justicia debía estar encaminada a “lograr el goce efectivo de los derechos de las víctimas a la verdad, la justicia, la reparación y la no repetición”. Otro vacío en la ley es que no contemplaba a las víctimas de las fuerzas del Estado en el marco del conflicto armado, pese a que el proyecto se redactó pensando en la desmovilización de grupos de autodefensas y paramilitares, y a que existe evidencia histórica de la complicidad y del trabajo conjunto, en muchos casos, de éstos con la fuerza pública. Asimismo, la ley mencionaba el derecho de las víctimas a la verdad, a la justicia y a la reparación, pero “no contemplaba mecanismos efectivos para su cumplimiento y peor aún, no se había llegado a un acuerdo respecto a la restitución de tierras a las que tienen derecho las víctimas” (García & Ríos, 2013, 152). Este vacío sería corregido más adelante con la 1448 de 2011.

Un estudio del Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado, publicado cinco años después de la entrada en vigencia de la Ley 975 de 2005, cuestionó, entre otras cosas, la falta de “verdades plenas” por la dilatación del proceso que condujo a que el reconocimiento de los crímenes fuera “sustancialmente reducido”. Además, el estudio fue enfático en afirmar que la ley tuvo una “clara orientación al desconocimiento y desprecio de los derechos de las víctimas” (Movice, 2009, 17) siendo insuficientes las medidas adoptadas para obtener la verdad, la justicia y la reparación<sup>55</sup>. Pese a las deficiencias mencionadas, según el informe del Grupo de Memoria Histórica, la ley permitió tímidos avances en algunos sentidos, como por ejemplo:

Develar muchas verdades sobre lo que aconteció con las víctimas, los perpetradores y las alianzas criminales. Así mismo, se han conocido atroces métodos empleados por los actores armados y miles de familias han podido hallar los cuerpos de seres amados buscados hasta el cansancio. Las versiones de los victimarios —recogidas por los investigadores en los expedientes judiciales de procesos ordinarios e incluso en entrevistas realizadas en las cárceles— permitieron ratificar algunas denuncias de las víctimas, pero sobre todo han hecho posible que se demuestre todo el horror que venían denunciado, que se compruebe, como se registra en este informe, la existencias

---

<sup>55</sup> Para un análisis detallado sobre la Ley 975 de 2005, ver por ejemplo, Gallón Giraldo, G., Reed Hurtado, M., & Lleras Cruz, C. (2007). También, CIDH (2006).

de hornos crematorios, de cementerios clandestinos, de escuelas de tortura y descuartizamiento, y que las historias inverosímiles contadas por las víctimas por fin sean creídas. Es a través de las voces de los victimarios que algunos jueces y en parte la sociedad está reconociendo la brutalidad de la guerra que las víctimas han padecido. (GMH, 2012, 24)

### **Ley 1448 de 2011**

Mientras que la Ley 975 de 2005, como ya lo dijimos, tuvo como fin crear un escenario jurídico ideal para la desmovilización de grupos paramilitares y de autodefensas<sup>56</sup>, la Ley 1448 de 2011<sup>57</sup>, también conocida como la Ley de víctimas y restitución de tierras, se creó bajo el Gobierno de Juan Manuel Santos con el objetivo de dar continuidad institucional a la reparación administrativa de las víctimas del conflicto armado y devolver las tierras, ocupadas de forma ilegítima durante los años del conflicto, a sus dueños originales. Además, se redactó pensando en que cumpliera “los cinco enfoques de restablecimiento de derechos que pide la ONU: restitución, compensación, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición” (Segura Álvarez, 2014).

La Ley de Víctimas inauguró un nuevo modo de abordar el conflicto en el Estado colombiano. Durante décadas, las víctimas fueron ignoradas tras los discursos legitimadores de la guerra, fueron vagamente reconocidas bajo el rótulo genérico de la población civil o, peor aún, bajo el descriptor peyorativo de ‘daños colaterales’. Desde esta perspectiva, fueron consideradas como un efecto residual de la guerra y no como el núcleo de las regulaciones de esta. (GMH, 2012, 14)

---

<sup>56</sup> Vale la pena aclarar que los miembros de grupos guerrilleros también podían acogerse a la Ley 975 de 2005 si se desmovilizaban.

<sup>57</sup> Dos años antes de su aprobación, en 2009, cuando aún era presidente Álvaro Uribe, se hundió en el Congreso de la República una Ley de Víctimas muy similar. En ese momento el gobierno de Uribe se opuso al proyecto legislativo por considerar que “igualaba las acciones de los agentes del Estado y de los miembros de los grupos alzados en armas, porque los costos de reparación desbordaban la capacidad presupuestal del Estado y porque no existía coherencia entre las medidas de reparación y los mecánicos de restitución de tierras” (Plata Pineda, 2012).

La ley reconoce como víctima<sup>58</sup> a todas “aquellas personas que individual o colectivamente han sufrido un daño” en el marco del conflicto armado. Pero para los propósitos de la reparación administrativa, se definió como punto de partida el 1 de enero de 1985. Durante la discusión en el Congreso de la República, ésta delimitación temporal fue uno de los asuntos más controversiales. En principio, la Cámara de Representantes determinó que sólo se repararía a las víctimas de hechos ocurridos a partir del 1 de enero de 1991; pero posteriormente, cuando la discusión pasó al Senado de la República, los partidos políticos acordaron fijar como fecha inicial el 1 de enero de 1985, incluyendo así algunos casos emblemáticos del conflicto colombiano, como por ejemplo, la Toma del Palacio de Justicia por parte del grupo guerrillero M-19 en 1985, el exterminio de la Unión Patriótica, el magnicidio de tres candidatos presidenciales y las víctimas que dejó la primera ola de violencia provocada por el paramilitarismo a finales de la década de los ochenta (Revista Semana, 2011). Entonces, para ser reconocido como víctima no importa la fecha, pero para acceder a la reparación el acontecimiento victimizante debió ocurrir en el periodo propuesto por la ley. Aunque la delimitación del universo de las víctimas es comprensible por la necesidad de hacer viable la norma, la decisión fue inequitativa pues todas aquellas personas que sufrieron hechos victimizantes anteriores al 1 de enero de 1985, no pudieron acceder a la reparación económica del Estado. Para ellos la ley contempló “derecho a la verdad, medidas de reparación simbólica y las garantías de no repetición” (Congreso de la República, 2011, 2).

Otro avance de la Ley 1448 de 2011, es que reconoció como víctimas a quienes sufrieron la violación de alguno de sus derechos fundamentales por parte de las fuerzas del Estado, por ejemplo, los hechos en los que conjuntamente actuaron paramilitares y miembros de la fuerza pública o los asesinatos extrajudiciales que se mencionan en el Capítulo 1. De esta forma se superó otro de los vacíos que tuvo la Ley 975 del 2005.

Un estudio sobre la implementación de la Ley 1448 de 2011<sup>59</sup>, elaborado por el Carr Center for Human Rights Policy del Harvard Kennedy School, adscrito a la Universidad de Harvard, comparó la ley con otros programas de reparación de víctimas en distintos países

---

<sup>58</sup> La definición completa de víctima según la Ley puede consultarse en el Cuadro 1.

<sup>59</sup> Un resumen ejecutivo del estudio puede encontrarse en Sikkink, et al., 2015.

del mundo. Según algunas de las conclusiones que se desprenden de la investigación, el número de víctimas que pretende reparar el Estado colombiano al año 2021 — aproximadamente el 12.7 por ciento de la población— es mucho más amplio que el de otros programas implementados en el pasado, “lo único que se le acerca en tamaño es la reparación a los desplazados de la Segunda Guerra Mundial en Europa” (Revista Semana, 2014). Esto, en parte, es posible gracias a que el proceso de registro y sistematización de las personas que se declaran como víctimas ha sido eficaz, “superando una de las brechas clásicas en el monitoreo de las políticas humanitarias” (Rettberg, 2015). En este sentido, también fue clave el principio de buena fe, consignado en el Artículo 5 de la ley, que establece que la víctima puede acreditar de manera sumaria, es decir, sin ser discutido o contrastado por la parte contraria, el daño sufrido ante la autoridad. En otras palabras, la víctima no necesita que el victimario reconozca el hecho victimizante para poder acceder al registro y a la reparación.

### **3.1.2 Más allá de lo jurídico**

A las víctimas podemos identificarlas a lo largo de toda la historia de la humanidad. El auge y caída del Imperio Romano, Las Cruzadas, los procesos de colonización, las guerras de independencia, las revoluciones y las guerras mundiales, son apenas algunos ejemplos. El hombre hace la historia, la padece y por ser susceptible de convertirse en víctima es que debe adquirir la responsabilidad para evitar la repetición del mal (Tafalla, 2003, 150). No se puede normalizar la victimización de ningún individuo ni justificarla con la búsqueda de un “bien mayor”. La invasión de Estados Unidos en Afganistán, Pakistán e Irak, que empezó en el 2002, dejó por lo menos 370 mil muertos y más de un diez millones de víctimas, entre refugiados y desplazados internos<sup>60</sup>. No hay ningún bien supremo con que se pueda justificar eso, ni siquiera la paz. Mencionamos este caso sólo por poner un ejemplo reciente, porque referencias similares a lo largo de la historia hay tantas como guerras.

La víctima, como dice Mate<sup>61</sup>, en un sentido moral, es alguien que ve vulnerados sus derechos y que no tiene ningún grado de culpa, a diferencia de los teóricos de la victimología,

---

<sup>60</sup> Cifras actualizadas a agosto del 2016 y presentadas en por el proyecto Costs of War, desarrollado por el Watson Institute For International And Public Affairs, perteneciente a la Universidad de Brown.

<sup>61</sup> Reyes Mate hace hincapié en la dificultad para definir algo tan “polisémico” como la víctima.

mencionados previamente, quienes distribuyen la responsabilidad entre la víctima y el victimario. Mate, y otros tantos, han reflexionado sobre lo que él mismo define como la “ética ante las víctimas” y la importancia de hacer valer sus derechos, haciendo especial hincapié en la necesidad de reconocer las injusticias del pasado, sin importar el tiempo transcurrido desde el hecho mismo, porque sólo así, dicen, se puede conseguir una justicia verdadera. “Hablamos de víctimas y pensamos en el daño hecho a seres inocentes, entendiendo consecuentemente que hay atentados a unos derechos que no han prescrito, sino que les reconocemos vigentes” (Mate, 2003, 100). De ahí la importancia de que una iniciativa como la Ley de víctimas, del 2011, reconociera a quienes sufrieron violaciones a los Derechos Humanos en los veinticinco años anteriores a la propuesta legislativa. Si bien no incluía al universo de las víctimas, sí a una amplia mayoría.

Pero los derechos de las víctimas van más allá de proporcionarles justicia por los hechos victimizantes que padecieron en el pasado, o la reparación económica que puedan recibir por parte del Estado o de sus victimarios. La sociedad, en su conjunto, debe darles voz, escucharlas para poder “identificar el núcleo de la barbarie” (Sucasas, 2003). No fue sino hasta que surgieron los testimonios de las víctimas de los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial, que el mundo pudo entender la magnitud de lo que había ocurrido. Por lo general, de cada guerra o conflicto hay versiones oficiales que se adoptan como definitivas, por ejemplo, lo que dicen los gobiernos, los expertos, los académicos, los vencedores. Pero las víctimas tienen una interpretación propia de los acontecimientos, que en muchos casos, no coincide plenamente con la versión generalizada. “La mirada de la víctima no es la guinda de la tarta, ni la decoración externa de una realidad que nosotros ya conocemos bien. Nada de eso. Esa mirada es única y sólo ella permite una determinada visión de la realidad” (Mate, 2003, 112). Este tema lo ampliaremos más adelante cuando hablamos de la memoria de las víctimas. Por ahora, es importante recalcar su rol protagónico en los procesos de curación de la sociedad.

En el caso particular de Colombia, las víctimas del conflicto armado ganaron relevancia con el pasar de los años. Pero no fue fácil, en parte, por la inoperancia de un Estado que tardó demasiado en reconocerlas y por los prejuicios de una sociedad que las trató durante mucho tiempo como ciudadanos de segunda categoría. La inoperancia del Estado se puede

entender por las mismas dinámicas del conflicto, pues durante décadas el Estado no hizo presencia en todo el territorio nacional. Aún hoy, existen lugares vedados en los que son particulares o grupos armados ilegales quienes imparten la ley. Por lo tanto, no había un registro de las víctimas, de quiénes eran, dónde estaban y qué les había ocurrido. También influyeron las posiciones políticas de los gobernantes al mando del Estado. Todavía en el 2005, Álvaro Uribe, quien para entonces era presidente de Colombia, negaba que en el país hubiera un conflicto armado. Para él se trataba de una amenaza terrorista, idea que compartía su círculo de asesores más cercanos. Con esto devaluaban políticamente el accionar de los grupos guerrilleros activos en aquel entonces y las causas que defendían y los reducía a un puñado de terroristas que no respetaban las normas humanitarias. (Revista Semana, 2005). Mientras que a las víctimas, que para entonces ya eran millones, esta postura política las convertía en la consecuencia de terroristas y no de un conflicto en el que el Estado también es parte. Sin embargo, aún con el conflicto activo, poco a poco las víctimas fueron conformando organizaciones y asociaciones para reclamar sus derechos de forma conjunta.

En la actualidad, por todo el país, podemos identificar tanto acciones colectivas como individuales de las víctimas. Estas acciones se hicieron más evidentes desde finales de la década de los noventa, años en la que se recrudeció el conflicto armado<sup>62</sup>. Es el caso de las Madres de las Candelaria, una organización que surgió en marzo de 1999 conformada por mujeres que buscaban a sus seres queridos desaparecidos. Desde entonces, emulando al movimiento de las Madres de la Plaza de Mayo, en Argentina, las Madres de la Candelaria realizan un plantón semanal en el centro de la ciudad de Medellín, a las afueras de la iglesia de la Candelaria. Allí, durante un par de horas, ponen las fotos de sus familiares desaparecidos y gritan consignas por la paz, la verdad y la justicia. Hoy, dieciséis años después, de la organización hacen parte casi 900 mujeres que juntas han denunciado la desaparición de 1,790 personas (Pareja, 2016). Y como ésta, hay organizaciones por todo el territorio nacional. Algunas agrupan a víctimas, en general, del conflicto armado, otras de acuerdo al hecho victimizante, como por ejemplo, la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, Asfaddes, enfocada en el trabajo con las familias de desaparecidos; mientras que otras agrupan a víctimas de uno u otro actor armado, por ejemplo el Movimiento de

---

<sup>62</sup> En el Capítulo 1 se explica a grandes rasgos el periodo del recrudecimiento del conflicto armado entre 1996 y 2005.

Víctimas de Crímenes de Estado, Movice, o la Federación Colombiana de Víctimas de las Farc. En cuando a las acciones individuales, podemos mencionar la realizada por el profesor Gustavo Moncayo, padre del militar secuestrado por las Farc, Pablo Emilio Moncayo, quien decidió atravesar caminando medio país entre el 17 de junio y el 2 de agosto del 2007. Fueron 1,200 kilómetros en 46 días en los que pidió la liberación de su hijo secuestrado (Buitrago Orjuela, 2012).

La ebullición de organizaciones sociales en el país fue constante durante los tres primeros lustros del siglo XXI, gracias, en parte, al reconocimiento por parte del Estado a partir de las leyes del 2005 y 2011, previamente mencionadas, y al leve apaciguamiento del conflicto después del año 2006. Para el 2015, había en Colombia más de tres mil organizaciones de víctimas, sin embargo, cabe aclarar que no todas las víctimas del conflicto están afiliadas a alguna organización (Rettberg, 2015). Adicional a la respuesta de las víctimas, tras la expedición de ley del 2011, el Gobierno Nacional creó la Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas, una institución que empezó a funcionar en enero del 2012 con la misión de atender, asistir y reparar integralmente a las víctimas. Para diciembre del 2016 la Unidad contaba con 31 oficinas de atención en 29 de los 32 departamentos del país.

En suma, la organización de las víctimas, sus acciones individuales y colectivas, y la creación de una legislación que las reconoce y las atiende, permitió el empoderamiento de quienes padecieron de forma más directa el conflicto armado. Y pese a todas las deficiencias que se puedan identificar, debemos reconocer que hoy las víctimas tienen una visibilidad con la que no contaron por más de cuarenta años. El país, poco a poco, está comprendiendo que, como dice Sucasas, no podemos determinar lo bueno y lo justo dando la espalda a las víctimas (2003). Debemos verlas como protagonistas, “como agentes sociales que desafían el poder, que reclaman y reivindican, que no solo sobreviven y se rescatan a sí mismas, sino que transforman y construyen una nueva sociedad” (GMH, 2012, 28). Quizá el mayor logro en este sentido fue la inclusión de las víctimas en la mesa de negociación entre el Gobierno y el grupo guerrillero de las Farc, en La Habana, Cuba. Si bien una parte de las víctimas se opuso duramente al proceso, —principalmente las víctimas de los grupos guerrilleros— el grueso de las organizaciones manifestaron su apoyo al proceso de paz. En el 2014, sesenta víctimas

viajaron a Cuba para ser escuchadas en la mesa de negociaciones. Allí, más que representarse a sí mismas, cumplieron la labor de vocería de los millones de víctimas que por razones obvias no podían viajar. En 2016, después de la votación del plebiscito del 2 de octubre, en el que el “No” a los acuerdos ganó en las urnas, otras 40 víctimas enviaron sus propuestas para ser discutidas por las partes que se reunieron de nuevo para modificar los acuerdos (El Espectador, 2016). En el mediano plazo el reto nacional es implementar lo que se firmó con las Farc, llevar a buen puerto el acuerdo de paz con el ELN, y atacar los grupos de paramilitares que operan en muchas zonas del país. Sólo así, se evitará el la victimización de más colombianos y quienes padecieron el conflicto tendrán una oportunidad para recuperar y ejercer sus derechos de ciudadanos.

### **3.2 El concepto de memoria**

En las siguientes líneas expondremos el concepto de memoria partiendo principalmente de los aportes teóricos de la sociología y la filosofía. En nuestro caso particular de estudio la memoria está directamente relacionada con el concepto de víctima, pues, como lo veremos más adelante, la víctima es uno de los sujetos principales en los procesos de construcción de las memorias del conflicto armado colombiano, de la misma forma que fueron indispensables para las memorias de otros conflictos y guerras en distintas latitudes de la Tierra.

En esta investigación nos referimos por memoria al proceso de selección de recuerdos del pasado que hace un individuo, entendiendo que esa selección es subjetiva porque un mismo acontecimiento es recordado por sus testigos de forma distinta y cada uno recuerda desde un lugar particular, basados en experiencias personales y afectados por el contexto social e individual. La memoria es “una reconstrucción más que un recuerdo” (Jelin, 2002, 21), pues los acontecimientos suceden de determinada forma, pero las experiencias basadas en ellas se pueden modificar con el paso del tiempo. Incluso, en el momento mismo en el que un sujeto recuerda un hecho ya lo está reescribiendo y en muchos casos, sin percibirlo, lo modifica.

La memoria individual consiste en un proceso propio de cada sujeto en el que se construye el pasado de forma creativa y no necesariamente exacta a la realidad, porque una cosa es lo que el individuo cree que pasó y otra cosa es lo que recuerda. En *Uncle Tungsten* (2001), el escritor y neurólogo Oliver Sacks narró algunos episodios relacionados con su infancia en Londres, mientras la ciudad era bombardeada por los nazis entre 1940 y 1941. Cuenta cómo una bomba de mil libras cayó en el jardín contiguo al de su casa, pero afortunadamente no llegó a explotar. En otra ocasión, una bomba incendiaria, cayó detrás de la casa y él, junto con su padre y sus hermanos trataron de apagarla con cubos de agua. Meses después de publicar el libro, Sacks habló con su hermano, cinco años mayor, sobre esos sucesos. “Mi hermano confirmó inmediatamente el primer incidente del bombardeo, diciendo: “Lo recuerdo exactamente como lo describiste”. Pero con respecto a la segunda bomba, dijo, “Nunca la viste. No estabas allí” (Sacks, 2013). Este es un ejemplo de cómo nuestra memoria reconstruye un pasado que no necesariamente coincide con lo que ocurrió en realidad. Después de analizar con su hermano el suceso, Sacks descubrió que ese recuerdo que tenía tan fresco en su mente, en realidad era la vivencia de su otro hermano, quien en una carta les había contado con detalles toda la historia de la bomba incendiaria, pero su memoria, con los años, se había apropiado de ese acontecimiento como suyo<sup>63</sup>.

Directamente relacionado con la memoria individual está el concepto de marco social desarrollado por Maurice Halbwachs. Para el sociólogo francés, las memorias individuales están “enmarcadas socialmente”, esto quiere decir que se ven afectadas por los valores y la visión del mundo que tiene un grupo social determinado. “Solo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva” (Halbwachs, 1992, 172). En Halbwachs, aun cuando se trata de recuerdos personales, no recordamos solos sino con ayuda de otros sujetos o de códigos culturales compartidos.

No alcanza con reconstruir pieza por pieza la imagen de un acontecimiento del pasado para obtener un recuerdo. Es necesario que esta reconstrucción se opere a partir de datos o nociones comunes que se encuentren en nuestro espíritu así como en el de los

---

<sup>63</sup> Sobre las distorsiones y confusiones de la memoria ver, por ejemplo, *En busca de la memoria: el cerebro, la mente y el pasado* (Schacter, 1999).

otros, puesto que pasan sin cesar de éstos a aquél y a la inversa, lo que sólo es posible si formaron y siguen formando parte de una misma sociedad. Sólo así es posible comprender que un recuerdo pueda ser, a la vez, reconocido y reconstruido (Halbwachs, 2005, 171).

Ahora, cuando hablamos de memorias colectivas, en plural porque no hay una única memoria colectiva, nos referimos a memorias compartidas que son el resultado de procesos de construcción, o de lo que Jelin llama el “entretejido de tradiciones y memorias individuales” (Jelin, 2002, 22). La memoria colectiva es pues “el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado el curso de la historia de los grupos implicados, que ponen en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas” (Ricoeur 1999, 19). La memoria colectiva, entonces, incluye nuestra memoria y la de otros que comparten nuestros mismos campos. Cuando recordamos, lo hacemos desde el punto de vista de un grupo, y nosotros, como individuos, estamos inmersos en varios grupos.

En nuestro día a día, apelamos a las memorias colectivas que, partiendo de lo que expresa Jelin “se organizan en torno a acontecimientos, personas o personajes, lugares, y que pueden estar ligados a experiencias vividas por el individuo o transmitidas por otros”, (2002, 25). Por ejemplo, las celebraciones del calendario, los nombres de las calles, las placas conmemorativas, las estatuas, museos, películas<sup>64</sup>, monumentos, edificios, los espacios de las ciudades que habitamos, todo eso nos recuerda qué ocurrió, cuándo ocurrió y a quiénes les ocurrió. Incluso la práctica misma de la religión está marcada por rituales de memoria. La teología católica, por ejemplo, denomina a la eucaristía como el “memorial” de la muerte y resurrección de Jesucristo.

Por otro lado, la memoria literal y la memoria ejemplar, ambas ideas desarrolladas por Todorov en función de diferenciar los usos “buenos” y “malos” de la memoria. Según el filósofo e historiador francés, cuando un sujeto hace memoria, el hecho que recuerda puede ser leído de manera literal o ejemplar. Para explicar las diferencias entre ambos, en *Los*

---

<sup>64</sup> Jelin define a los productos culturales como “vehículos de memoria” que intentan materializar y transmitir el pasado (2002, 37).

*abusos de la memoria* Todorov pone como ejemplo un acontecimiento traumático. Cuando el individuo recupera ese acontecimiento de manera literal “subraya las causas y las consecuencias de ese acto, descubre a todas las personas que pueden estar vinculadas al autor inicial de su sufrimiento y las acosa a su vez, estableciendo además una continuidad entre el ser que fue y el que es ahora” (Todorov, 2008, 49-50). En cambio, la memoria ejemplar es tener la capacidad de recuperar ese mismo acontecimiento traumático, pero entenderlo en un contexto general y utilizarlo como “modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes”. (Todorov, 2008, 50). Jelin, Mate y otros, coinciden con Todorov en que en de nada sirve recuperar el pasado si no sabemos qué hacer con él. La memoria ejemplar es precisamente comprender el deber de la memoria. Los mismos criterios con los que decidimos qué recuperar del pasado nos deben servir para saber qué hacer con esos recuerdos. Ese proceso de rememoración nos debe conducir de la memoria a la consciencia y de la consciencia a la experiencia: “La experiencia humana incorpora vivencias propias, pero también las de otros que le han sido transmitidas. El pasado, entonces, puede condensarse o expandirse, según cómo esas experiencias pasadas sean incorporadas” (Jelin, 2002, 13). De eso se trata la memoria ejemplar, de tomar esas experiencias del pasado y traerlas de vuelta para evitar que circunstancias similares se repitan.

Finalmente, por memoria histórica “se entiende la lista de los acontecimientos cuyo recuerdo conserva la historia nacional” (Halbwachs, 2005, 212). Sin embargo, el mismo Halbwachs reconoce que la expresión “memoria histórica” no tiene mucho sentido ya que asocia términos que en parte se oponen, pues según él, la historia empieza donde termina la memoria:

La historia es, sin duda, la colección de los hechos que más espacio han ocupado en la memoria de los hombres. Pero leídos en los libros, enseñados y aprendidos en las escuelas, los acontecimientos pasados son elegidos, cotejados y clasificados siguiendo necesidades y reglas que no eran las de los grupos de hombres que han conservado largo tiempo su depósito vivo. En general, la historia sólo comienza en el punto en que acaba la tradición, momento en que se apaga o se descompone la memoria social. Mientras un recuerdo subsiste es inútil fijarlo por escrito, ni siquiera fijarlo pura y simplemente (1995, 212).

Mate retoma a Halbwachs y es aún más claro al expresar que, si bien memoria e historia son dos conceptos diferentes, no se pueden deslindar porque ambos tienen como material de trabajo al pasado<sup>65</sup>.

Dejando de lado esa discusión, es necesario que entendamos el vínculo que existe entre la memoria histórica y la memoria colectiva, puesto que la primera toma de la segunda los recuerdos “y los nutre con información de otras fuentes, utilizando herramientas propias de la historia y de las ciencias sociales para inscribir y articular los recuentos comunales en una historia nacional” (CNMH, 2015d, 34). Entonces, memoria histórica y memoria colectiva se cruzan, dialogan, pero también se disputan porque cada una representa una versión particular de los hechos. Para explicar la tensión entre memoria histórica y memoria colectiva retomaremos un ejemplo del Centro Nacional de Memoria Histórica, de Colombia, en relación con el conflicto armado:

Desde la memoria colectiva, por ejemplo, las víctimas pueden perfectamente sobreestimar el número de perpetradores. Esto ocurre porque el recuento personal de lo vivido o de lo colectivo se hace a la luz de los impactos emocionales y la significación de los eventos en la vida de cada uno. Leídos en clave de memoria personal y de memorias colectivas, estas narrativas nos permiten ponernos en el lugar del otro, pues suscitan preguntas de empatía emocional. Escucharlas desde el lugar de la empatía en lugar de cuestionar su veracidad nos permite emprender un viaje hacia el corazón de los testigos y comprender lo que ellos sintieron frente a la indefensión, la humillación y la deshumanización, que en muchas ocasiones acompaña el ejercicio violento del poder en el marco de la guerra. [...] La memoria histórica, por otro lado, reconoce esos saberes y conocimientos albergados en las memorias colectivas, y los entreteje con otras fuentes y debates para ponerlos en un diálogo cada vez más multivocal. Gracias a ellos, la historia local puede, a su vez, brindar luces sobre la historia del país. Además, las distintas interpretaciones sobre la historia nacional pueden pluralizar las memorias colectivas locales e interrogarlas

---

<sup>65</sup> Para ahondar en el debate ver también *La memoria, la historia y el olvido*, de Ricoeur. Según el autor, la historia tiene como objetivo la verdad, mientras que la memoria está encaminada a la fidelidad.

para que no se fosilicen a la manera de una historia oficial local. Los dos registros pueden relacionarse de diferentes maneras y democratizarse mutuamente (CNMH, 2015d, 34).

En conclusión, la principal diferencia entre memoria colectiva y memoria histórica, dos conceptos que como ya hemos dicho se entrecruzan y se complementan, es que la primera está permeada por la emoción y la subjetividad, mientras que la construcción de memoria histórica requiere de un proceso más reposado en el que se ponen bajo la lupa las memorias colectivas y se nutren para tener una visión más global de los hechos. Es importante aclarar que lo anterior no le resta méritos a las memorias colectivas que construyen las comunidades, pues reconocemos su importancia y sabemos que sin ellas la memoria histórica carecería de humanidad<sup>66</sup>. Además, cuando la memoria histórica la escribe, reescribe o imponen los tiranos, la memoria colectiva se vuelve un refugio para que las comunidades resguarden su versión de la historia. La perduración de esas memorias son una responsabilidad ciudadana, porque sin memorias no hay democracia posible (Sosnovski, 1997).

### **3.2.1 Los olvidos y los silencios**

Hablar de memoria es también hablar del olvido y del silencio porque “toda narrativa del pasado implica una selección, ya que la memoria total es imposible” (Jelin, 2003, 29). Olvidar parcialmente no es malo, al contrario, es necesario para la supervivencia del individuo. En este sentido, Todorov explica que “la memoria no se opone en absoluto al olvido” (2008, 23), pues es precisamente la combinación de la conservación y la supresión.

Al igual que con la memoria, no hay un único tipo de olvido, “sino una multiplicidad de situaciones en las cuales se manifiestan olvidos y silencios, con diversos usos y sentidos”

---

<sup>66</sup> Cada vez es más común, en los conflictos que vive el mundo, ver a los intelectuales “construyendo” memoria. Sin embargo, como lo explica Mate, sus testimonios no tiene el mismo poder que el de las víctimas. Para sustentar su argumento pone por ejemplo cómo después de los atentados del 11 de septiembre, en Estados Unidos, hubo un crecimiento exponencial de expertos que cuestionaban la intervención de Estados Unidos en Afganistán y más tarde en Irak. Pero sus críticas no lograban “cuajar en indignación”, precisamente por no tratarse de la voz de las víctimas sino de alguien que vivió el acontecimiento desde fuera, en muchas ocasiones sólo a través de la televisión. “Si tu testimonio no remite al silencio de los que más saben pero no hablan – esos testigos directos que no vivieron para contarlo– será un fiasco” (Mate, 2003, 120).

(Jelin, 2002, 29). En primer lugar, el olvido definitivo<sup>67</sup> es cuando se presenta una supresión total de los hechos del pasado. Este tipo de olvido se da, en ocasiones, con relación a acontecimientos traumáticos, pues el individuo involucrado, como mecanismo de defensa, bloquea esos recuerdos. Sin embargo, vale la pena aclarar que el olvido definitivo también se puede producir por otras circunstancias, de hecho, todos tenemos momentos de nuestras vidas que no podemos recordar. Por otra parte, el olvido provocado, tiene que ver con la voluntad o la política de olvidar y de callar. Este tipo de olvido se da cuando se destruyen las pruebas o los rastros que impiden recuperar la memoria de un acontecimiento o de un individuo. Por ejemplo, el último dictador militar de Argentina, Reynaldo Bignone, ordenó “la destrucción de todos los documentos del régimen, en un intento por ocultar los crímenes ante el regreso de la democracia y ante el temor a juicios”, (Rebossio, 2013) dificultando además la posibilidad de recuperar la memoria de las víctimas. El problema que para los victimarios representan los olvidos provocados es que no se puede garantizar que los testigos olviden, salvo que sean exterminados. Pero además de los olvidos provocados, cada individuo, en el acto de hacer memoria está provocando olvidos voluntarios, pues en el momento en que seleccionamos qué preservar, conmemorar o recordar, estamos dejando implícitamente información en el olvido. Es así como funciona el trabajo del historiador, que hace una selección a la hora de reconstruir un acontecimiento; o el trabajo del periodista, que de acuerdo a ciertos criterios elige qué contar y qué no.

Por otro lado, el olvido evasivo<sup>68</sup> se produce cuando no se quiere recordar aquello que duele. Este tipo de olvido es muy frecuente en las víctimas de acontecimientos traumáticos como las guerras y los conflictos armados, pues en muchos casos encuentran en el olvido la única forma de seguir viviendo. Mientras que el olvido social, se da cuando por alguna

---

<sup>67</sup> Ricoeur establece su propia tipología en *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (1999). En ella divide los olvidos en dos niveles. A un primer nivel lo llama el “olvido profundo”, que puede ser “inexorable”, cuando borramos recuerdos aprendidos o “inmemorial”, es decir “aquellos que nunca podremos conocer realmente y que, sin embargo, nos hace ser lo que somos: la fuerza de la vida, las fuerzas creadoras de la historia”. Mientras que el segundo nivel, denominado el “olvido manifiesto”, está relacionado con la evocación o rememoración. El olvido manifiesto puede clasificarse en activo y pasivo, y de él forman parte el “olvido evasivo”, que básicamente se refiere a la voluntad del individuo de no querer saber; y el “olvido selectivo” que se manifiesta en la elaboración de una trama coherente, desde el punto de vista narrativo, por parte del sujeto (1999, 53-60).

<sup>68</sup> El término “olvido evasivo” fue acuñado por Ricoeur en *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (1999), y retomado por Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002).

catástrofe histórica es imposible transmitir de una generación a otra las memorias del pasado. Finalmente, el olvido liberador es aquel “que libera de la carga del pasado para así poder mirar hacia el futuro. Es el olvido necesario en la vida individual” (Jelin, 2002, 32), porque como coinciden los autores consultados para este apartado, sería imposible la existencia del sujeto si recordara absolutamente todo lo que ha vivido.

Ahora, como contraparte al olvido está el silencio. No hay un solo tipo de silencio. Jelin identifica, en *Los trabajos de la memoria*, dos tipos, los impuestos y los voluntarios. Los silencios impuestos son los que se dan por temor a la represión. Por ejemplo, el silencio que se dio en países golpeados por las dictaduras, o el silencio que guardaron muchos testigos de los abusos de los nazis durante la Segunda Guerra Mundial, por miedo a ser perseguidos o a sufrir el mismo trato que padecieron las víctimas. Mientras que los silencios voluntarios se producen cuando no se quiere mencionar algo para evitar herir a otros, por temor a ser incomprendidos o para evitar “transmitir el sufrimiento”. Por ejemplo, las víctimas que no comparten con sus seres queridos el hecho que padecieron para no generar en ellos un profundo dolor. A veces, este silencio también se da cuando un individuo quiere contar eso que le pasó, pero no ve en su receptor la voluntad de escuchar, entonces prefiere callar.

### **3.2.2 El auge de la memoria**

En Occidente el auge de los discursos y debates sobre la memoria, o lo que Jelin define como la “explosión de la memoria” (2005, 17), se dio tras la Segunda Guerra Mundial, intensificándose en la década de los ochenta. No quiere decir que antes no hubiese sido materia de discusión, pero definitivamente podemos identificar un incremento en su estudio y promoción en el periodo de posguerra, en parte, por la necesidad misma de los sobrevivientes del conflicto bélico en recordar aquello de lo que fueron víctimas. Es el caso de los testigos de los campos de concentración. No todos, pero sí muchos, dedicaron su vida a contar lo que vivieron como un acto de justicia, aún sin saber la importancia que tendrían sus testimonios en el futuro.

Una diferencia entre el auge de la memoria en Colombia, respecto a otros países golpeados por dictaduras militares en la segunda mitad del siglo XX, es que en Colombia, el

proceso de construcción de memoria y la discusión sobre el papel que debería jugar ésta en el futuro se dio cuando el acontecimiento recordado o recordado — el conflicto armado— aún estaba activo, es decir, simultáneamente avanzaba el conflicto y la construcción de la memoria del mismo. Este fenómeno no es habitual pues, por lo general, hay un periodo de “silencio” entre el acontecimiento traumático y la rememoración. Por ejemplo, no fue hasta la década de los sesenta que se dio la ebullición de las memorias entorno a lo ocurrido durante la Segunda Guerra Mundial. Muchos judíos, sobrevivientes del Holocausto, no volvieron a mencionar eso de lo que fueron víctimas sino hasta que empezó el juicio contra Adolf Eichmann, en Jerusalén, en 1961. Testimonios como los de Primo Levi<sup>69</sup> en la *Trilogía de Auschwitz*<sup>70</sup> o Elie Wiesel en *Trilogía de la noche*<sup>71</sup>, cobraron relevancia tras el proceso y dieron pie al surgimiento de decenas de relatos, como por ejemplo *Los límites del perdón*, de Simon Wiesenthal, publicado originalmente en 1969; y *Sin destino*, del nobel de literatura, Imre Kertész, en 1975. Espacios museísticos en memoria de las víctimas también debieron esperar a que pasara el “silencio” antes de convertirse en realidad, como la Sala del Recuerdo, inaugurada en 1961, o la Sala de los nombres, inaugurada en 1977, que hoy hacen parte del complejo museístico Yad Vashem, en Jerusalén.

De igual forma ocurrió en países como Argentina y Chile donde, salvo contadas excepciones, hubo un silencio generalizado por un periodo de tiempo antes de que empezaran a recuperar las memorias de las dictaduras. Esa recuperación de memorias se evidenció en la publicación de libros, películas, la conmemoración de fechas y la creación de lugares de memoria. Por ejemplo, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, que visibiliza a las víctimas de la dictadura de Augusto Pinochet entre 1973 y 1990, abrió sus puertas en

---

<sup>69</sup> Marta Tafalla, doctora en filosofía y catedrática española, al analizar la obra de Levi concluyó que la esperanza de las víctimas de los campos de exterminio durante la guerra era salir con vida para narrar lo que les había ocurrido, con la ilusión de que así el dolor dejaría de existir y que eso que vivieron no se volviera a repetir. Por eso, su mayor temor era que nadie creyera sus testimonios o peor aún, que nadie estuviera siquiera dispuesto a escucharlos (Tafalla, 2003). La recuperación de la memoria, cuando se trata de individuos o grupos de individuos que han pasado por un acontecimiento traumático, es un deber. Las víctimas son portavoces de una experiencia y a través de la memoria la dejan como aprendizaje para las futuras generaciones. Para Mate “la memoria implica la salvación de la víctima” (2003, 115), es la que mantiene vivo lo ausente, lo destruido y evita su desaparición.

<sup>70</sup> La *Trilogía de Auschwitz*, de Primo Levi, la componen tres obras, *Si esto es un hombre*, publicada originalmente en italiano apenas dos años después del fin de la guerra; *La tregua*, de 1963, y *Los hundidos y los salvados*, de 1986.

<sup>71</sup> *Trilogía de la noche* es una compilación con tres obras escritas por Elie Wiesel, estas son: *La noche*, publicada originalmente en 1958; y dos historias de ficción, *El alba*, de 1960 y *El día*, de 1961.

Santiago de Chile en el 2010. Ese mismo año inauguraron en Rosario, Argentina, el Museo de la Memoria para recordar a las víctimas de la dictadura en ese país.

Que en Colombia la construcción de la memoria haya empezado con el conflicto aún activo puede entenderse si tenemos en cuenta que hablamos de un enfrentamiento de más de medio siglo. Es imposible que un país guarde silencio sobre sus desgracias por tanto tiempo. A eso debemos sumarle el auge en los discursos de la memoria que estaban surgiendo en países como Argentina y Chile, que terminó permeando los estudios y las prácticas sociales en Colombia.

Ese proceso de recuperación de las memorias del conflicto colombiano se ha dado de muchas formas, en especial en las últimas dos décadas. Por una parte están los lugares y espacios de memoria donde se materializan, en muchas ocasiones, las memorias colectivas de las comunidades. En la actualidad, existe una Red Colombiana de Lugares de Memoria que agrupa dieciséis lugares. De la red hacen parte, por ejemplo, el Parque Monumento de Trujillo, que empezó a construirse en 1998 en homenaje a las más de 342 personas víctimas de asesinatos selectivos en el municipio de Trujillo, departamento del Valle, entre 1986 y 1994. El Salón del Nunca Más, abierto desde el 2009 en el municipio de Granada, departamento de Antioquia, en homenaje a las víctimas del conflicto armado en ese pequeño poblado en el que se registraron víctimas de todos los actores armados, guerrillas, paramilitares y hasta las fuerzas del Estado. Y el Bosque de la Memoria, un parque ecológico en el municipio de Cartagena del Chairá, departamento de Caquetá, en el que cada árbol y planta identificada está dedicada a una víctima de esa zona del país.

En cuando a los relatos de memoria, éstos los podemos dividir en cuatro tipos, los autobiográficos, los académicos, los periodísticos y los literarios. Relatos autobiográficos, como su nombre lo indica, son aquellos narrados en primera persona en el que el autor describe su acontecimiento personal —memoria individual— enmarcado en ese acontecimiento general —memoria colectiva — que es el conflicto armado. En el Capítulo 1, mencionamos algunos a los que podemos agregar, por ejemplo, *El olvido que seremos* (Abad Faciolince, 2006) y *Mi viaje al infierno* (Duzán, 2015). En los académicos encontramos libros, incluidos los citados en este proyecto, ensayos e investigaciones, sobre el conflicto armado en general o sobre situaciones concretas. De estos hay centenares, sólo

el Centro Nacional de Memoria Histórica ha publicado desde el 2008 más de setenta informes. De igual manera hay decenas de libros periodísticos y literarios. Entre los periodísticos podemos destacar, por ejemplo, *Armas y urnas: historia de un genocidio político* (Dudley, 2008), *A lomo de mula* (Molano, 2015) y *Los escogidos* (Nieto Nieto, 2015). Mientras que en los literarios están, por ejemplo, *La siempreviva* (Torres, 1995) y *Abraham entre bandidos* (González, 2010). Adicionalmente, la memoria del conflicto armado colombiano también se ha construido en otros soportes como fotografías, producciones musicales y producciones audiovisuales, tal y como las mencionadas en el Capítulo 2.

### **3.2.3 La lucha por las memorias**

Hay memorias dominantes, hegemónicas u oficiales. Son las versiones de la historia que aprendemos en las escuelas y universidades, que evocan en la prensa y las enciclopedias. Pero también hay otras memorias, que circulan entre pequeñas comunidades y que dan cuenta de una versión, en ocasiones, muy diferente a la oficial.

Las memorias están condicionadas a la capacidad de los individuos que las promocionan, pues “algunas voces son más potentes porque cuentan con mayor acceso a recursos y escenarios” (Jelin, 2002, 22). Para ilustrar esta afirmación ponemos como ejemplo el caso del pueblo judío. Que hoy, por lo general, se recuerde a los judíos como las principales víctimas de la Segunda Guerra Mundial evidencia la capacidad que tuvieron para posicionar sus memorias como dominantes. Pocos recuerdan, por ejemplo, que los gitanos fueron exterminados en las mismas proporciones. De ellos la literatura es casi nula, nadie hace películas ni series de televisión. Tampoco se recuerda con la misma insistencia el genocidio de Ruanda en 1994, en el que fueron asesinados a machetazos y en pocos días más de medio millón de habitantes de la etnia tutsi. Ni el genocidio de los bosnios en los años noventa, ni el de los camboyanos en los setenta, ni el genocidio del pueblo armenio provocado por los turcos a principios del siglo XX. Estas comparaciones, valga la aclaración, no pretenden restarle importancia al exterminio sistemático de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial, sólo intentamos demostrar la capacidad que tienen algunos para posicionar sus memorias.

Las memorias son objeto de disputas, conflictos y luchas (Jelin, 2002, 2) sin importar qué tanto tiempo haya pasado desde el hecho que se rememora. Por ejemplo, el llamado “descubrimiento de América” es aún hoy, más de quinientos años después, motivo de controversia entre quienes consideran que los españoles provocaron un genocidio de los pueblos prehispánicos y quienes alegan que no<sup>72</sup>. Y volviendo al ejemplo anterior, aún más polémico es el debate entre los negacionistas del holocausto del pueblo judío y quienes apelan a la verdad histórica<sup>73</sup>.

Esa lucha constante pone a las memorias en riesgo de ser destruidas, ocultadas o tergiversadas. Los gobiernos, por ejemplo, pueden cumplir el papel de protectores y promotores o por el contrario recurrir al poder de las memorias para poner en circulación un pasado más acorde a sus intereses (Mate, 2011, 16). En este sentido iba la crítica de Todorov a los regímenes estalinista y nazi que controlaban la selección de elementos conservados. Por ejemplo, cuando Adolfo Hitler en sus discursos apelaba a la grandeza del antiguo Imperio Alemán para promover un espíritu nacionalista y de paso imponer su proyecto ideológico.

Un ejemplo más reciente de cómo el poder político puede influir en las memorias lo encontramos en Argentina. Allí, desde el fin de la última dictadura en 1983, cada gobierno tuvo un enfoque distinto, unos en pro de la memoria y la justicia, otros apelando al olvido y a la impunidad. Durante el mandato de Raúl Alfonsín, en 1983, el gobierno impulsó lo que se conoció como los Juicios a las Juntas, en los que juzgó a las cabezas de la dictadura por las violaciones cometidas a los Derechos Humanos. Tres años más tarde, en 1986, ese mismo gobierno promulgó la ley de Punto Final, con la que concluyó el procesamiento de los acusados. Un año más tarde, en 1987, el congreso aprobó la ley de Obediencia Debida que libró de toda responsabilidad a los mandos medios y de rango inferior de las fuerzas armadas argumentando que simplemente cumplieron instrucciones de sus jefes. Luego, el sucesor de

---

<sup>72</sup> Uno de los últimos libros en sumarse a la discusión es *Imperiofobia y leyenda negra* (Siruela, 2016) de María Elvira Roca Barea, una española doctora en el literatura medieval cuyo argumento es que si bien hubo muchas muertes por epidemias, no se puede hablar de “genocidio” cuando ni siquiera había un censo sobre la población indígena de la época.

<sup>73</sup> Como la famosa disputa a finales de la década de los noventa entre el autor David Irving, negacionista del holocausto, y Deborah Lipstadt, historiadora estadounidense de origen judío. El enfrentamiento terminó resolviéndose en una corte británica donde, a partir de evidencias históricas como fotografías y archivos, pudieron concluir, como era de esperarse, que la razón la tenía Lipstadt. Este caso fue recientemente llevado al cine por Mick Jackson en la película *Denial* (2016).

Alfonsín, Carlos Menem, indultó en 1989 a 277 personas que se encontraban detenidas por violaciones a los Derechos Humanos durante la dictadura. Un año más tarde, en 1990, salieron libres, también por orden de Menem, los mandos superiores, entre los que se encontraban los ex dictadores Jorge Videla y Roberto Viola. Una década después, en el gobierno de Fernando de la Rúa, se declararon como inconstitucionales las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. Y en agosto del 2003, apenas tres meses después de la llegada al poder de Néstor Kirchner, el parlamento declaró como nulas dichas leyes provocando la reapertura de los casos por violaciones a los Derechos Humanos (El Cronista, 2005). A la par de las decisiones judiciales cada gobierno tuvo una postura diferente frente a promover la construcción de una memoria histórica de la dictadura. Hay tres momentos clave que podemos identificar en este caso, en primer lugar, la movilización de las denominadas Abuelas de la Plaza de Mayo<sup>74</sup> que empezó durante la dictadura, en 1977, y que se convirtió en un referente mundial de la lucha por la verdad, la justicia y la construcción de memorias. En segundo lugar, la publicación del *Nunca Más*, un informe de cincuenta mil páginas elaborado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, CONADEP, en 1984. Y en tercer lugar, la expedición la ley 25,633 de 2002, que instituyó el 24 de marzo como el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia (Congreso de la Nación Argentina, 2002). En contraste con la postura de los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner, a Mauricio Macri, quien asumió la presidencia en diciembre del 2015, le han tildado de tener una actitud reticente frente a la promoción de la memoria histórica. Macri, incluso, pretendió modificar sin éxito la ya tradicional celebración del Día de la Memoria, que desde su institución se considera como un día festivo. “Analistas de este país indican que el mandatario no sólo elude referirse públicamente a la dictadura y a los desaparecidos, sino que en ningún momento ha condenado de manera explícita los delitos de lesa humanidad perpetrados durante aquel periodo” (Olaso, 2016). Esas políticas que parecen promover el olvido, no son exclusivas del caso argentino. Situaciones similares han ocurrido en otros países golpeados por las dictaduras.

---

<sup>74</sup> Para ampliar la historia sobre las Madres de la Plaza de Mayo revisar, por ejemplo, *Laura. Vida y militancia de Laura Carlotta* (Ludueña, 2013) y *Las viejas. Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora cuentan una historia* (Giannoni & Giannoni, 2014).

En el caso de España, que también nos resulta cercano, el doctor en derecho Rafael Escudero Alday, catedrático de algunas de las principales universidades de ese país, afirma que el proceso de recuperación de memoria es sin duda “el fenómeno político más relevante en los últimos tiempos” (2011, 7), que empezó como una reivindicación de carácter casi individual por parte de las víctimas de la represión franquista, hasta convertirse en un tema central de la agenda política española. España, que estuvo bajo la dictadura de Francisco Franco desde el fin de la Guerra Civil, en 1939, hasta el año 1975, tampoco ha sido ajeno a las disputas por las memorias desde el periodo de transición democrática hasta la actualidad. En especial por la profunda división social que vive el país y que podemos entender a la luz de lo que ya hemos discutido sobre la memoria. Cada quién tiene una interpretación diferente del pasado, en especial aquellos a quienes les tocó vivir en la dictadura y posteriormente en la democracia.

En España el trabajo ha sido lento y muchos de los avances significativos corresponden a las últimas dos décadas. Fue apenas en el 2004 que se creó una comisión para reparar y restituir la memoria de las víctimas de la Guerra Civil (Aizpeolea, 2004). Mientras que en el 2005<sup>75</sup>, el Parlamento Español declaró el 2006 como el Año de la Memoria y se aprobó la llamada Ley de Memoria Histórica, que fue vista con recelo por la derecha, por considerarla un intento de “reescritura partidista a favor de los republicanos” (Macé, 2012), el bando vencido durante la Guerra Civil. Adicionalmente, a los largo de los años, símbolos alusivos al franquismo han sido destruidos y muchas calles con nombres de franquistas fueron rebautizadas. Ahora, pese a que han pasado más de 40 años desde el final de la dictadura, el tema sigue causando álgidos debates sociales, políticos y académicos, y quizás deba pasar mucho tiempo antes de que haya un consenso respecto a las memorias de ese acontecimiento.

El caso colombiano no es menos complejo. Como lo mencionamos en el Capítulo 1, el país lleva décadas fragmentado y cada grupo tiene su propia versión, sus propias memorias

---

<sup>75</sup> En el 2005, el presidente de entonces, José Luis Rodríguez Zapatero, dio un discurso catalogado como “sin precedentes en la historia de la democracia española: «Tenemos que reconocer a las víctimas del régimen franquista porque han sido víctimas de crímenes de una dictadura militar que ha silenciado las libertades durante 40 años». Esta declaración constituye una verdadera ruptura en el mundo social y político de este país, porque desde la muerte del ‘Caudillo’ en 1975, ningún ejecutivo se atrevió a tocar el tema de los ‘vencidos’ de la Guerra Civil” (Macé, 2012).

sobre el conflicto armado, tienen sus héroes y sus villanos. La lucha por posicionar las memorias se dan en todos los campos de la sociedad, desde el terreno político hasta los medios de comunicación. Ejemplos hay muchísimos, por eso sólo mencionaremos algunos recientes cercanos a nuestro caso de estudio y relacionados con los medios masivos de comunicación, por el papel fundamental que juegan estos en nuestra forma de entender el pasado.

En el 2013, Cine Colombia, la empresa de distribución y exhibición de cine más grande del país, censuró el tráiler del documental *No hubo tiempo para la tristeza* (Betancur, 2013) por considerar que “las imágenes eran muy fuertes y no estaban dispuestos a pasarlas en las salas de cine” (La W Radio, 2013). El documental, que describe lo que fue el conflicto armado durante 54 años y surgió a partir del informe general *Basta Ya! Colombia, Memorias de Guerra y Dignidad* (CNMH, 2012), fue realizado con recursos públicos aportados por el Centro Nacional de Memoria Histórica, CNMH, y previo al estreno ya existía un acuerdo financiero entre las partes para proyectar dicho tráiler en algunas salas. La decisión de la empresa de cine fue interpretada por muchos como censura, pues no tenía sentido que les pareciera demasiado cruda la realidad cuando en las pantallas proyectan películas mucho más violentas. La televisión tampoco ha sido ajena a la polémica. Algunas producciones han generado serios debates por la memoria que se construye de los acontecimientos y de la vida de personas relacionadas con el conflicto armado. Un ejemplo que esto fue la serie *Tres Caínes*<sup>76</sup> (Mauricio Cruz, Carlos Gaviria, 2013), que narra la historia de los hermanos Carlos, Fidel y Vicente Castaño, tres de los paramilitares más sanguinarios en la historia del país. Para muchas víctimas la serie victimizaba a los victimarios y hacía apología al paramilitarismo y al crimen (La W Radio, 2013).

Este tipo de controversias, que en ocasiones se agudizan, debe coexistir con la construcción de una memoria ejemplar. Si bien es posible encontrar momentos o periodos históricos frente a los que haya un consenso mayor, debemos tener claro que la memoria es por naturaleza “un espacio de lucha política” (Jelin, 2002, 5-6) y que por encima de las

---

<sup>76</sup> *Tres Caínes* surgió en una época en que las historias de antihéroes tenían una gran acogida en la televisión nacional e internacional. A la par, por ejemplo, se emitía en otro canal privado colombiano *Escobar. El patrón del mal* (). Mientras a nivel internacional series como *Dexter* (James Manos Jr, 2006), *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008), *Boardwalk Empire* (Terence Winter, 2010) *House of Cards* (Beau Willimon, 2013), todas ellas heredadas de la *Los Soprano* (David Chase, 1999).

diferencias el principal objetivo debe ser, como dice Jelin, velar por unas memorias que eviten las repeticiones, superen los olvidos y los abusos políticos “y al mismo tiempo promover el debate y la reflexión activa sobre ese pasado y su sentido para el presente futuro” (Jelin, 2002, 16).

### 3.3 La representación como concepto

Después de profundizar en los conceptos de víctima y memoria abordaremos la última de nuestras categorías centrales, la representación. Para esto empezaremos por las definiciones básicas antes de centrar nuestra atención en la construcción del concepto desde la perspectiva de los estudios culturales.

El *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* define a la representación<sup>77</sup> como “el resultado de un acto cognitivo por medio del cual se produce un signo o símbolo que se instaura como el doble de una presunta realidad o de un original” (Victoriano & Darrigrandi, 2009). La representación es un proceso por medio del cual nuestro cerebro descodifica los signos — palabras, sonidos o imágenes— y les da sentido a través del lenguaje. En consecuencia, toda representación es portadora de significado, pero ese significado depende de nuestros sistemas conceptuales, por tanto, cada sujeto interpreta el mundo de una manera única. No obstante, cuando dos o más individuos comparten un mismo lenguaje, pueden ser capaces de representar, intercambiar conceptos e interpretar las cosas en un sentido similar.

La representación, como concepto, se ha trabajado en diversas disciplinas y en cada una “tiene ciertas especificaciones de lo que se considera o no una representación válida en su campo” (Victoriano & Darrigrandi, 2009, 250). Algunas de esas disciplinas son la literatura, el teatro, la política y la historia. En este último campo, por ejemplo, su función es

---

<sup>77</sup> En el *Shorter Oxford English Dictionary*, el diccionario más completo de la lengua inglesa, “representar algo es describirlo o dibujarlo, llamarlo a la mente mediante una descripción, o retrato, o imaginación; poner una semejanza de ello delante de nuestra mente o de los sentidos, significa también simbolizar, estar por, ser un espécimen de, o sustituir a” (Hall, 1997, 3). Mientras que en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* el concepto tiene al menos diez acepciones, algunas de las cuales coinciden con el *Shorter Oxford English Dictionary*. La primera definición describe el acto de representar como “hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene”. Asimismo, en la DRAE representar es “ser imagen o símbolo de algo, o imitarlo perfectamente” (2014).

representar la realidad del pasado, mientras que en la política la representación se refiere al proceso por medio del cual los ciudadanos delegan en un sujeto su voluntad.

Para los estudios culturales la representación es “la consecuencia de una serie de prácticas mediadas a través de las cuales se produce un significado o múltiples significados que no necesariamente son ciertos o falsos, lo cual sugiere una condición de construcción en la que se encuentran implicados los sujetos” (Victoriano & Darrigrandi, 2009, 250). Desde la perspectiva de los estudios culturales uno de los autores que desarrollaron el concepto fue el teórico cultural Stuart Hall. Para él, hay dos sistemas de representaciones<sup>78</sup> implicados en el proceso. Primero:

Está el sistema mediante el cual toda suerte de objetos, gente y eventos se correlacionan con un conjunto de conceptos o representaciones mentales que llevamos en nuestra cabeza. Sin esas representaciones mentales no podríamos de ningún modo interpretar el mundo. En primer lugar, pues, el sentido depende del sistema de conceptos e imágenes formados en nuestro pensamiento, que pueden estar en lugar del mundo o “representarlo”, capacitándonos para referirnos a cosas que están dentro o fuera de nuestra cabeza (2014, 490).

El segundo sistema de representación involucrado en la construcción de sentido es el lenguaje. Esto quiere decir que no es suficiente con que dos individuos compartan un mismo “mapa conceptual”, sino que es necesario poder intercambiar “sentidos y conceptos”, y esto sólo es posible cuando comparten un lenguaje. Esos lenguajes compartidos están compuestos por signos que traducen nuestras palabras, sonidos e imágenes, y somos nosotros quienes fijamos el sentido de ellos (2014, 493-494).

En pocas palabras, en Hall, la representación significa “la producción de sentido a través del lenguaje”. Su reflexión parte de tres diferentes enfoques de la representación, el reflectivo o mimético, el intencional, y el constructorista. El reflectivo o mimético<sup>79</sup> tiene

---

<sup>78</sup> Hall los denomina “sistema de representación” porque no son conceptos individuales sino modos de organizar, clasificar conceptos y de establecer relaciones complejas entre ellos (2014, 490).

<sup>79</sup> La mimesis, como concepto, tiene varias acepciones. “Según la filosofía griega la mimesis era el proceso por el cual el lenguaje, ya sea escrito o visual, imitaba la naturaleza. En este sentido, el lenguaje cumplía con la función de imitar una verdad ya existente en el mundo exterior”. Platón y Aristóteles, por ejemplo, apelaban a

que ver con si el lenguaje refleja “un sentido que ya existe afuera en el mundo de los objetos, la gente y los eventos”. El intencional, por su parte, se pregunta si el lenguaje sólo expresa lo que el hablante quiere decir. En otras palabras, que quien produce la representación impone su visión del mundo por medio del lenguaje. Este enfoque es cuestionable en la medida en que es difícil de entender que una representación pueda tener un único significado. Mientras que la aproximación construccionista — que en algunos apartados Hall lo denomina como constructivista— propone “una relación compleja y mediada entre las cosas del mundo, nuestros conceptos de pensamiento y el lenguaje” (1997, 20). Según Hall, es esta perspectiva la que ha tenido un impacto más significativo en los estudios culturales. Contrario a la intencionalista, la aproximación construccionista supone que “ni las cosas o el mundo exterior, ni los que usan el lenguaje pueden otorgar o dotar de un significado único e invariable al lenguaje” (Victoriano & Darrigrandi, 2009, 251), en consecuencia, cualquier representación está sujeta a múltiples interpretaciones.

A su vez, de la aproximación construccionista se desprenden dos enfoques, el discursivo y el semiótico, el primero influenciado por el historiador francés Michel Foucault<sup>80</sup> y el segundo por el lingüista suizo Ferdinand de Saussure.

Ahora, con respecto al estudio de las representaciones, el aporte de Ferdinand de Saussure significó un punto de inflexión. Aunque su trabajo se centró en el análisis del lenguaje, para nuestro propósito su importancia radica en su “visión general de la representación y en el modo como su modelo del lenguaje perfiló el enfoque semiótico del problema de la representación, válido para una amplia gama de campos culturales” (Hall, 2014, 501).

De Saussure, como ya lo dijimos, parte del signo lingüístico que para él está compuesto por dos elementos, el significante y el significado, es decir, la expresión sensorial

---

la mimesis en sus reflexiones sobre la producción artística. Pero, mientras que para Platón “el arte se consideraba una imitación de la naturaleza y sólo podía remitirse a las formas exteriores de las cosas, las cuales estaban más relacionadas a la representación de un ideal”; para Aristóteles, la función de la mimesis en relación a las acciones del hombre, “mientras más plausible fuera la trama, la mimesis o la representación se acercaría más fielmente a dicha realidad” (Victoriano & Darrigrandi, 2009, 251).

<sup>80</sup> El enfoque de Foucault sobre la representación estuvo centrado en “la producción de conocimiento y sentido a través del discurso”. Aunque su trabajo de análisis de los textos fue similar al de los semiólogos estuvo “más inclinado a analizar toda la formación discursiva a la que pertenece un texto o una práctica determinada (Hall, 2014, 520).

de un concepto y el concepto como tal. Su gran logro, “fue forzarnos a enfocar el lenguaje mismo como un hecho social; cómo el lenguaje trabaja en realidad y el papel que juega en la producción de sentido y mostró que la representación es una práctica” (Hall, 2014, 505). Su modelo fue retomado por otros que lo aplicaron a la cultura y a la sociedad, “dando origen al estructuralismo como marco teórico dominante a mediados del siglo XX” (Victoriano & Darrigrandi, 2009, 251). Algunos de esos intelectuales que retomaron el modelo de De Saussure fueron Jacques Derrida, en la literatura; Jacques Lacan, en la psicología; y Claude Lévi-Strauss, en la antropología.

De las críticas<sup>81</sup> al estructuralismo surgió en la década de los sesenta el posestructuralismo. Desde esa perspectiva se planteó “que no es posible ninguna representación objetiva y que toda representación es una construcción subjetiva. Lo que hasta el estructuralismo se entendía como una representación de un referente objetivo, a partir del posestructuralismo se entiende como una representación de construcciones ideológicas, culturales y sociales (Victoriano & Darrigrandi, 2009, 252). En suma, comprendemos el mundo a partir de las representaciones que se hacen de éste. Productos culturales, más específicamente productos de la cultura popular, como las películas — que son las que nos interesan en esta investigación—, deben ser entendidas como representaciones. Y quienes realizan dichas representaciones lo hacen influenciados por su ideología, contexto histórico y social.

### **El enfoque semiótico**

La semiótica se desprende, como lo mencionamos anteriormente, de la teoría estructuralista. Dicho enfoque “amplió el campo de estudio de los signos a todo aquello que pudiera ser leído como un texto” (Victoriano & Darrigrandi, 2009, 252), por ejemplo, la ropa, las fotografías, obras de arte, películas, afiches publicitarios, series de televisión y otras manifestaciones de la cultura.

---

<sup>81</sup> A Saussure se le criticó que su trabajo estuviera focalizado en el significante y el significado, dejando de lado que la relación entre éstos “puede servir para el propósito de la referencia, es decir, referirnos al mundo de las cosas, gente y eventos fuera del lenguaje, en el mundo mismo” (Hall, 2014, 505). En este sentido, el trabajo de Pierce, del que hablamos previamente, prestaba más atención a ese tercer componente.

El mismo Saussure previó esta posibilidad en sus famosas notas de clase, recogidas póstumamente por sus estudiantes en el *Course in General Linguistics* (1960), en donde él aspiraba a “una ciencia que estudie la vida de los signos dentro de la sociedad [...] la llamaré semiología, del griego *semeion* ‘signos’” (1960, 16). Este enfoque general del estudio de los signos en la cultura, y de la cultura como una suerte de ‘lenguaje’, anticipado por Saussure, se llama hoy semiótica (Hall, 2014, 507).

El enfoque semiótico parte de la premisa de que todas las prácticas culturales dependen del sentido (Hall, 2014, 507) por consiguiente, hacen uso de signos que pueden ser analizados e interpretados<sup>82</sup>. Las palabras, las imágenes e incluso los objetos, pueden ser sometidos a revisión porque funcionan como significantes en la producción de sentido. Para explicar la relación, Hall pone un ejemplo relacionado con el vestuario. Cuando vemos una pieza de tela cortada y cosida de una manera determinada — significante— según nuestro concepto mental lo interpretamos, por ejemplo, como un vestido o una camisa o unos pantalones — significado—. A la unión del significante y el significado Saussure lo llamó signo. Cuando interpretamos ese signo estamos en un segundo nivel en el que lo relacionamos con “temas culturales más amplios, conceptos y sentidos” (2014, 509). Es decir, podemos interpretar ese vestido — signo— como una representación de elegancia o de informalidad<sup>83</sup>. Ahora, al primer proceso, el de describir e identificar, que llamamos un significante, y darle un significado, Barthes en la semiótica lo llamó denotación. Y a la interpretación que le dimos al signo, producto de la suma del significante y el significado, lo llamó connotación<sup>84</sup>. Este segundo nivel requiere de una interpretación de los signos menos obvia que la que explica la teoría de Saussure y están relacionados con asuntos ideológicos y culturales de quien hace la interpretación, o lo que Hall denomina como la “descodificación”.

---

<sup>82</sup> Hall menciona algunos ejemplos, como el estudio de Roland Barthes sobre el mundo de la lucha libre (1972, 15-18); o el estudio de Claude Lévi-Strauss sobre lo que intentaban decir algunos pueblos indígenas del Brasil con sus costumbre y objetos.

<sup>83</sup> Pero no olvidemos que esa interpretación de los signos es diferente en cada cultura. Por ejemplo, unos palillos de una madera y un tamaño determinado, que por los japoneses pueden ser interpretados como utensilios para comer; en otra cultura pueden tener otra lectura y un significado completamente diferente.

<sup>84</sup> Para ampliar la propuesta del semiólogo francés ver, por ejemplo, Barthes (1971) y (1980).

### 3.3.1 El cine como representación

Al principio de este apartado explicamos que cada disciplina tiene ciertas especificaciones respecto a lo que se considera como una representación. En la cinematografía una representación es “el resultado de convenciones específicas de un determinado tiempo y lugar, que están evidentemente ligadas a una ideología, en el sentido de la posición que ocupa el sujeto en la trama discursiva que organiza su presente. Como en la literatura y el teatro, la representación cinematográfica también responde a ciertos géneros o escuelas en particular, por ejemplo el melodrama, que se caracteriza por inducir la emotividad del espectador por medio del uso narrativo del primer plano” (Victoriano & Darrigrandi, 2009, 251). Pero además de esta definición general, construida desde los estudios culturales, entre los teóricos de la cinematografía hay diversas interpretaciones, o mejor, diversos matices, sobre el concepto de representación y varía dependiendo de la perspectiva desde la que se le mire.

Para Casetti y Di Chio hay dos “problemas concretos” a la hora de abordar la representación cinematográfica. Por una parte, “nos encontramos con la ambigüedad de la terminología y de los mismos conceptos generalmente utilizados; por otro lado, resulta difícil orientarnos con respecto a las distintas vías que la representación parece invocar durante su práctica”. Además, advierten que “por la naturaleza misma de la representación ‘estar en lugar de’, y especialmente en la representación cinematográfica residen las raíces de un doble y a veces contradictorio recorrido, por una lado hacia la representación fiel y la reconstrucción meticulosa del mundo y por otro hacia la construcción de un mundo en sí mismo situado a cierta distancia de su referente” (1991, 122). Cada lector saca sus propias conclusiones dependiendo de su forma de entender el cine. Entenderemos el cine como una representación de la realidad, más no como una copia, y seremos conscientes en todo momento de que dicha representación está influenciada por las vivencias de su autor y claro, de nosotros mismos, los lectores de la obra, pues, en consonancia con Hall, debemos advertir que “el sentido que captamos, como observadores o audiencias, nunca es exactamente el sentido que es ofrecido por el hablante o escritor o el captado por otros interpretadores” (2014, 503). Sin embargo, cuando analizamos las representaciones cinematográficas, tenemos una ventaja frente al lenguaje escrito y es que la relación entre los signos y los

conceptos, en el lenguaje visual, es “bastante más directo” pues guardan en su forma “cierta semejanza con el objeto, persona o evento al cual se refiere” (2014, 493). Pese a esto, en ocasiones el signo y su referente aparecerán de forma menos clara. Por ejemplo, hay películas en las que los signos y los íconos representan, además del concepto directo, otros significados. Adicionalmente, nos enfrentamos al dilema de si insistir en el análisis de lo sustituido o en el sustituyente.

El hecho de representar procede tanto en la dirección de la ‘presencia’ de la cosa, sobre la base de la evidencia y de la semejanza, como en la dirección de su ‘ausencia’, sobre la base de la ilusoriedad y del espejismo de la imagen. En el primer caso, el resultado sería el garantizar la recuperabilidad de lo ausente, hasta el punto de hacerlo parecer presente; mientras que en el segundo caso sería el de subrayar la distancia que separa al sustituyente y a lo sustituido, creando una presencia que es más válida por sí misma que por aquello que debe reemplazar (Casetti & Di Chio, 1991, 123).

Para Casetti & Di Chio, en la cinematografía hay tres niveles de la representación que funcionan de manera simultánea. Por una parte, los “contenidos representados en la imagen”, es decir ese algo o alguien que realiza una acción en un escenario; las “modalidades de representaciones de la imagen”, o sea, cómo son presentados, los planos usados, los movimientos de cámara, etcétera; y un tercer nivel al que denominan “nexos” y que se refiere a que en la representación cinematográfica una imagen está conectada con otra que la precedió y con otra que le sigue.

Por su parte, Hall, en *Codificar y Decodificar*, un artículo clásico de los estudios culturales publicado en la década de los ochenta, enfoca su análisis de la representación en el discurso televisivo, sin embargo, vale la pena mencionarlo pues sus anotaciones son replicables al cine y a otros productos culturales. Para Hall, analizar lo que un signo representa es un trabajo de decodificación, es decir, la traducción de los códigos por medio del cual inferimos lo que esos códigos nos dicen<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Para Hall “es este conjunto de significados codificados el que tiene un efecto, influye, entretiene, instruye o persuade, con consecuencias de comportamiento, perceptuales, cognitivas, emocionales, ideológicas muy complejas” (1980).

Cuando hablamos de la representación cinematográfica nos enfrentamos entonces a un proceso bastante más complejo de lo que parece, porque a veces las imágenes pueden “denotar” muchas cosas y cada sujeto, dependiendo de su ideología, cultura, o incluso desde el momento histórico en que analice la representación, puede llegar a un resultado distinto. En nuestro Capítulo 4 explicaremos el método que usaremos en esta investigación, con el que se pretende, en la medida de lo posible, que esas “brechas” que se presentan entre las distintas lecturas sean lo menos anchas posibles.

## **Capítulo 4. Representación y memoria de los niños como víctimas del conflicto armado en el cine colombiano de ficción**

### **4.1 Selección del corpus filmico y metodología de análisis**

Antes de explicar el método de análisis que se usará con las cinco películas que conforman el *corpus filmico* es necesario exponer cómo se constituyó el mismo. Para lograr que la selección de las cintas fuera lo más objetiva posible, se determinaron cuatro características que debían cumplir las mismas: a) que fueran largometrajes colombianos de ficción, b) estrenados entre el 1 de enero de 2005 y el 31 de diciembre de 2015, c) exhibidos en salas comerciales, y d) que hubiesen participado en por lo menos un festival de cine internacional.

Para hacer el rastreo de los títulos se cruzaron los datos de tres fuentes: El libro *Colombia de película: Diccionario de películas colombianas*, de Carlos Marulanda Echeverri, publicado en el 2011 por la editorial Impregón de Medellín; la base de datos del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimagenes Colombia; y el Sistema de Información y Registro Cinematográfico del Ministerio de Cultura de Colombia. El cruce de información se hizo con el fin de evitar, en la medida de lo posible, que quedara un subregistro de películas que cumplieran con las características pero que por alguna razón no estuvieran registradas en alguna de las fuentes, algo que precisamente se evidenció en un par de casos. Otra razón es que el libro de Marulanda Echeverri, que puede ser de gran utilidad para rastrear las cintas estrenadas en Colombia, termina su revisión en el 2010, y el propósito de este estudio tiene como periodo la década comprendida entre el 2005 y el 2015. Y una

tercera razón es que el cruce de la información permitió precisar el año de estreno de las películas, en especial aquellas que fueron producidas en los años 2003 y 2004 pero que se estrenaron del 2005 en adelante.

Como resultado del rastreo identificamos un total de 170 largometrajes colombianos que fueron estrenados en el periodo previamente indicado. A continuación, se presenta el listado en orden alfabético con su respectivo director y año de estreno.

**Tabla 4.** Largometrajes colombianos de ficción 2005-2015

<b>Título</b>	<b>Director</b>	<b>Estreno</b>
<i>180 segundos</i>	Alexander Giraldo	2012
<i>Al final del espectro</i>	Juan Felipe Orozco	2006
<i>Alborada carmesí</i>	Luís Hernán Reina	2008
<b><i>Alias María</i></b>	<b>José Luis Rugeles</b>	<b>2015</b>
<i>Amar a morir</i>	Fernando Lebrija	2009
<i>Amores peligrosos</i>	Antonio Dorado Zúñiga	2013
<i>Anina</i>	Alfredo Soderguit	2014
<i>Antes del fuego</i>	Laura Mora	2015
<i>Apatía, una película de carretera</i>	Arturo Ortegón	2012
<i>Apocalipsur</i>	Javier Mejía	2007
<i>Bluff</i>	Felipe Martínez	2007
<i>Bolaetrapo</i>	Guillermo Iván	2014
<i>Buscando a miguel</i>	Juan Fisher	2007
<i>Ballejón</i>	Antonio Trashorras	2014
<i>Carrusel</i>	Guillermo Iván	2012
<i>Carta al niño dios</i>	Juan Camilo Pinzón	2014
<i>Cazando luciérnagas</i>	Roberto Flores Prieto	2013
<i>Chance</i>	Abner Benaim	2010
<i>Chocó</i>	Jhonny Hendrix Hinestroza	2012
<i>Ciudad delirio</i>	Chus Gutiérrez	2014
<i>Climas</i>	Enrica Pérez	2014

<i>Con amor y sin amor</i>	David Serrano	2011
<i>Contracorriente</i>	Javier Fuentes-León	2010
<i>Crimen con vista al mar</i>	Gerardo Herrero	2013
<i>Crónica del fin del mundo</i>	Mauricio Cuervo	2013
<i>Cuando rompen las olas</i>	Riccardo Gabrielli R.	2006
<i>Cuarenta</i>	Carlos Fernández De Soto	2011
<i>De Rolling 2: por el sueño mundialista</i>	Harold Trompetero	2014
<i>De Rolling por Colombia</i>	Harold Trompetero	2013
<i>Default</i>	Simón Brand	2014
<i>Del amor y otros demonios</i>	Hilda Hidalgo	2010
<i>Demental</i>	David Bohórquez	2014
<i>Desde la oscuridad</i>	Luis Quilez	2015
<i>Deshora</i>	Bárbara Sarasola Day	2014
<i>Detective marañón</i>	Salomón Simhon	2015
<i>Días de vinilo</i>	Gabriel Nesci	2014
<i>Dios los junta y ellos se separan</i>	Jairo Eduardo Carrillo, Harold Trompetero	2006
<i>Edificio royal</i>	Iván Wild	2013
<i>El abrazo de la serpiente</i>	Ciro Guerra	2015
<i>El ángel del acordeón</i>	María Camila Lizarazo	2008
<i>El arriero</i>	Guillermo Calle	2009
<i>El cartel de la papa</i>	Jaime Escallón Buraglia	2015
<i>El cartel de los sapos</i>	Carlos Moreno	2012
<i>El cielo</i>	Alessandro Basile	2009
<i>El cielo en tu mirada</i>	Pedro Pablo Ybarra	2014
<i>El colombian dream</i>	Felipe Aljure	2006
<i>El control</i>	Felipe Dothée	2013
<i>El elefante desaparecido</i>	Javier Fuentes-León	2015
<i>El escritor de telenovelas</i>	Felipe Dothée	2011
<i>El faro</i>	Luís Fernando “Pacho” Bottía	2014

<i>El gran sadini</i>	Gonzalo Mejía	2010
<i>El jefe</i>	Jaime Escallón Buraglia	2011
<i>El man</i>	Harold Trompetero	2009
<i>El páramo</i>	Jaime Osorio Márquez	2011
<i>El paseo</i>	Harold Trompetero	2010
<i>El paseo 2</i>	Harold Trompetero	2012
<i>El paseo 3</i>	Harold Trompetero	2013
<i>El resquicio</i>	Alfonso Acosta	2012
<i>El trato</i>	Francisco Norden	2006
<i>El último aliento</i>	René Castellanos	2015
<i>El viaje del acordeón</i>	Rey Sagbini, Andrew Tucker	2015
<i>El vuelco del cangrejo</i>	Oscar Ruíz Navia	2010
<i>Ella</i>	Libia Stella Gómez	2015
<i>En coma</i>	Henry Rivero, Juan David Restrepo	2011
<i>Encerrada</i>	Víctor García	2014
<i>Entre sábanas</i>	Gustavo Nieto Roa	2008
<i>Esto huele mal</i>	Jorge Alí Triana	2007
<i>Estrella del sur</i>	Gabriel González Rodríguez	2013
<i>Estrella quiero ser</i>	Gustavo Nieto Roa	2014
<i>García</i>	José Luis Rugeles	2010
<i>Gente de bien</i>	Franco Lolli	2015
<i>Gordo, calvo y bajito</i>	Carlos Osuna	2012
<i>Güelcom tu Colombia</i>	Ricardo Coral	2015
<i>Helena</i>	Jaime César Espinosa Bonilla	2007
<i>Humo en tus ojos</i>	Mauricio Cataño Panesso	2009
<i>In fraganti</i>	Juan Camilo Pinzón	2009
<b><i>Jardín de amapolas</i></b>	<b>Juan Carlos Melo</b>	<b>2014</b>
<i>Juana tenía el pelo de oro</i>	Luís Fernando “Pacho” Bottía	2007
<i>Karen llora en un bus</i>	Gabriel Rojas Vera	2011
<i>Karmma</i>	Orlando Pardo	2006

<i>La boda del gringo</i>	Tas Salini	2007
<i>La captura</i>	Darío Armando García “Dago”, Juan Carlos Vásquez	2012
<i>La cara oculta</i>	Andrés Baiz	2012
<i>La historia del baúl rosado</i>	Libia Stella Gómez	2005
<i>La gente honrada...</i>	Bob Decout	2005
<i>La justa medida</i>	Colbert García	2013
<i>La lectora</i>	Riccardo Gabrielli R.	2012
<i>La milagrosa</i>	Rafa Lara	2008
<i>La ministra inmoral</i>	Julio Luzardo, Celmira Zuluaga A	2007
<i>La pasión de Gabriel</i>	Luís Alberto Restrepo	2009
<i>La playa D.C.</i>	Juan Andrés Arango	2012
<i>La rectora</i>	Mateo Stivelberg	2015
<i>La sangre y la lluvia</i>	Jorge Navas	2009
<b><i>La Sirga</i></b>	<b>William Vega</b>	<b>2012</b>
<i>La sociedad del semáforo</i>	Rubén Mendoza	2010
<i>La sombra del caminante</i>	Ciro Guerra	2005
<i>La tierra y la sombra</i>	César Acevedo	2015
<i>La vida era en serio</i>	Mónica Borda	2011
<i>Las cartas del gordo</i>	Darío Armando García “Dago”, Darío Armando García, Juan Carlos Vásquez	2006
<i>Las tetas de mi madre</i>	Carlos Zapata	2015
<i>Lecciones para un beso</i>	Juan Pablo Bustamante	2011
<i>Lo azul del cielo</i>	Juan Alfredo Uribe	2013
<i>Locos</i>	Harold Trompetero	2011
<i>Los actores del conflicto</i>	Lisandro Duque	2008
<b><i>Los colores de la montaña</i></b>	<b>Carlos César Arbeláez</b>	<b>2011</b>
<i>Los hongos</i>	Oscar Ruíz Navia	2014
<i>Los viajes del viento</i>	Ciro Guerra	2009
<i>Mamá tómate la sopa</i>	Mario Ribero Ferreira	2011

<i>Manos sucias</i>	Josef Kubota Wladyka	2014
<b><i>Mateo</i></b>	<b>María Gamboa Jaramillo</b>	<b>2014</b>
<i>Mi abuelo, mi papá y yo</i>	Darío Armando García, Dago García, Juan Carlos Vásquez	2005
<i>Mi gente linda mi gente bella</i>	Harold Trompetero	2012
<i>Muertos de susto</i>	Jairo Eduardo Carrillo, Harold Trompetero	2007
<i>Ni te cases ni te embarques</i>	Ricardo Coral	2008
<i>Nochebuena</i>	Camila Loboguerrero	2008
<i>Nos vamos pal mundial</i>	Fernando Ayllón, Andrés Orjuela Bustillo	2014
<i>¡Pa!</i>	Harold Trompetero	2015
<i>Paisaje indeleble</i>	Jaime Barrios Martínez	2015
<i>Paraíso travel</i>	Simón Brand	2008
<i>Pequeños vagos</i>	Carlos Zapata	2012
<i>Perder es cuestión de método</i>	Sergio Cabrera	2005
<i>Perro come perro</i>	Carlos Moreno	2008
<i>Pescador</i>	Sebastián Cordero	2013
<i>Petecuy, la película</i>	Oscar Hincapié Mahecha	2014
<i>Póker</i>	Juan Sebastián Valencia	2011
<i>Polvo de ángel</i>	Oscar Blancarte	2008
<i>¿Por qué dejaron a nacho?</i>	Fernando Ayllón	2012
<i>¿Por qué lloran las campanas</i>	Jairo Pinilla Téllez	2005
<i>Por un puñado de pelos</i>	Néstor Montalbano	2014
<b><i>Porfirio</i></b>	<b>Alejandro Landes</b>	<b>2012</b>
<i>Postales colombianas</i>	Ricardo Coral	2011
<b><i>PVC-1</i></b>	<b>Spiros Stathoulopoulos</b>	<b>2007</b>
<i>Que viva la música</i>	Carlos Moreno	2015
<i>Rabia</i>	Sebastián Cordero	2010
<i>Reguechicken</i>	Darío Armando García “Dago”	2015
<b><i>Retratos en un mar de mentiras</i></b>	<b>Carlos Gaviria</b>	<b>2010</b>
<i>Riverside</i>	Harold Trompetero	2009

<i>Roa</i>	Andrés Baiz	2013
<i>Rosario tijeras</i>	Emilio Maillé	2005
<i>Ruido rosa</i>	Roberto Flores Prieto	2015
<i>Saluda al diablo de mi parte</i>	Juan Felipe Orozco	2011
<i>Sanandresito</i>	Alessandro Angulo	2012
<i>Satanás</i>	Andrés Baiz	2007
<i>Se nos armó la gorda</i>	Fernando Ayllón	2015
<i>Se nos armó la gorda al doble</i>	Fernando Ayllón	2015
<i>Secreto de confesión</i>	Henry Rivero	2014
<i>Secretos</i>	Fernando Ayllón	2013
<i>Shakespeare</i>	Darío Armando García “Dago”	2015
<i>Siempre viva</i>	Klych López	2015
<i>Silencio en el paraíso</i>	Colbert García	2011
<i>Sin amparo</i>	Jaime Osorio Gómez	2005
<i>Sin palabras</i>	Ana Sofía Osorio Ruiz, Diego Fernando Bustamante	2012
<i>Sin tetas no hay paraíso</i>	Gustavo Bolívar Moreno	2010
<i>Sofía y el terco</i>	Andrés Burgos	2012
<i>Soñar no cuesta nada</i>	Rodrigo Triana	2006
<i>Souvenir</i>	Andrés Cuevas	2014
<i>Suave el aliento</i>	Augusto Sandino	2015
<i>Sumas y restas</i>	Victor Gaviria	2005
<i>Te amo Ana Elisa</i>	Robinson Díaz, Antonio Dorado Zúñiga	2008
<i>Tierra en la lengua</i>	Rubén Mendoza	2014
<i>Todas para uno</i>	Harold Trompetero	2014
<i>Todos se van</i>	Sergio Cabrera	2015
<i>Todos tus muertos</i>	Carlos Moreno	2011
<i>Una peli</i>	Ricardo Coral	2005
<i>Uno al año no hace daño</i>	Juan Camilo Pinzón, Chris Gude	2014
<i>Uno al año no hace daño 2</i>	Juan Camilo Pinzón	2015

<i>Violencia</i>	Jorge Forero	2015
<i>Violeta de mil colores</i>	Harold Trompetero	2005
<i>Vivo en el limbo</i>	Darío Armando García “Dago”	2015
<i>Yo soy otro</i>	Oscar Campo	2008

Largometrajes de ficción que representan el conflicto armado.	
Largometrajes de ficción que representan el conflicto armado y tienen a niños como protagonistas.	

Nota: Tabla elaborada por el autor con datos del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, el Sistema de Información y Registro Cinematográfico del Ministerio de Cultura de Colombia y FilmAffinity.

Posterior al rastreo de los títulos, procedimos con la lectura de las sinopsis de cada una de ellas con el fin de identificar aquellas en cuyas tramas se abordó el conflicto armado colombiano. Como resultado pudimos concluir que veinticinco de las ciento setenta películas tenían esa característica. Finalmente, se hizo una revisión de las veinticinco películas y determinamos en cuáles de ellas los niños eran protagonistas. Así fue como se construyó el *corpus filmico* de la investigación: *Los colores de la montaña* (Arbeláez, 2011); *La Sirga* (Vega, 2012); *Jardín de amapolas* (Melo, 2014); *Mateo*, (Gamboa Jaramillo, 2014); y *Alias María* (Rugeles, 2015).

Ahora bien, antes de explicar nuestra metodología para el análisis vale la pena destacar que existen múltiples maneras para acercarse a un film, todas ellas válidas, y debe ser el investigador el que decida con cual trabajar de acuerdo a su objeto de estudio. Libros, algunos de ellos ya clásicos, como *Análisis del film*, de Jacques Aumont y Michel Marie y *La mirada cercana: microanálisis filmico*, de Santos Zunzunegui, proponen, cada uno, métodos para acercarnos a las películas y analizarlas. Para esta investigación construiremos nuestro propio método partiendo de las perspectivas de análisis de la representación de Francesco Casetti y Federico Di Chio, en *Cómo analizar un film* (1991), cuya propuesta se sustenta en la estructura y las categorías del filme.

Representar significa también la preparación de la representación (Casetti & Di Chio, 1991, 126), debemos advertir que privilegiaremos el resultado por encima del proceso de

realización. El proceso de preparación, filmación y montaje, fases de la realización cinematográfica, las dejaremos de lado para enfocarnos en “la imagen obtenida por encima de los pasos dados para obtenerla” (1991, 122).

En el caso de las películas que se estudian en esta tesis definimos dos categorías que se interrelacionan y de las que ya hablamos ampliamente en capítulos anteriores. Esas categorías son víctimas y memoria. Con base en ellas elegiremos la o las secuencias de las que nos ocuparemos en cada una de las películas buscando que ayuden a responder nuestra pregunta de investigación.

Someteremos, entonces, nuestro objeto de estudio a un proceso de segmentación, estratificación, enumeración y reordenación (Casetti & Di Chio, 1991), que supone fragmentar las secuencias, describir minuciosamente aquellos aspectos que nos interesan e interpretarlos a la luz de los datos y de nuestras subcategorías, para así poder inferir qué nos dicen las cintas.

Las categorías las analizaremos en el nivel de la puesta en escena<sup>86</sup> de las películas. En este nivel, “el análisis debe enfrentarse al contenido de la imagen: objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, psicología, complicidad, reclamos, etcétera, son todos aquellos elementos que dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla”, un gran número de datos al que nos enfrentamos, pero que podemos agrupar para reconocer mejor su funcionamiento. Entonces, siguiendo el método de nuestros autores, organizaremos los datos en informantes, indicios y temas. Los informantes son los elementos que definen todo cuando se pone en escena, la edad, constitución física y carácter de los personajes, o en palabras de Casetti y Di Chio, el “censo de los protagonistas y quienes les rodean” (1991, 127). Los indicios, por su parte, son los presupuestos de una acción, el lado oculto de un carácter, el significado de una atmósfera, elementos que nos permiten captar la representación menos definida y que son más difíciles de identificar. Los temas, en cambio, más que definir el mundo representado o lo oculto, es el núcleo principal de la trama. En este

---

<sup>86</sup> Casetti y Di Chio identifican tres niveles de la representación sobre los que se articula la imagen fílmica y que son: el Nivel de puesta en escena, el nivel de puesta en cuadro y el nivel de puesta en serie. El nivel de puesta en cuadro se explicita las modalidades de representación. Y en el nivel de puesta en serie, a diferencia de las otros dos niveles en los que se analizan imágenes por separado, se analizan varias imágenes y lo que las une (1991, 124-136).

punto vale la pena aclarar que una sola película puede tener dos o más temas (1991, 124-131). En nuestro caso abordaremos sólo aquel o aquellos que ayuden a responder nuestra pregunta de investigación.

En contraste al análisis, en los anexos<sup>87</sup> encontraremos las transcripciones íntegras de las entrevistas realizadas a los directores de las películas, las cuales permiten inferir el punto de vista del autor frente a su obra.

---

<sup>87</sup> En el Anexo II están disponibles las *Entrevistas a los directores de las películas* que conforman el corpus filmico.

## 4.2 *Los colores de la montaña*



*Los colores de la montaña* cuenta la historia de Manuel, un niño que disfruta de su vida en el campo hasta que la presencia de grupos armados ilegales le arrebató la tranquilidad<sup>88</sup>.

### **Informantes**

El protagonista de *Los Colores de la montaña* se llama Manuel. Como personajes secundarios tenemos a sus dos amigos, Julián y Genaro; sus padres, Mirian y Ernesto; y la profesora de su escuela, Carmen.

Manuel es un niño de nueve años que vive en el campo. Aunque no se menciona en qué lugar se desarrolla la historia, el acento de los personajes y los escenarios, los paisajes andinos y la arquitectura de las casas de estilo colonial, permiten inferir que se trata de algún lugar en el departamento colombiano de Antioquia, ubicado en el noroccidente del país.

Manuel vive con sus padres, Ernesto y Mirian, y su hermano menor, Alex, un bebé de pocos meses de nacido. Estudia en la escuela rural La Pradera, donde cursa el grado tercero de primaria. A Manuel lo presentan como un niño alegre y amistoso, que le ayuda a su padre en el trabajo del campo y cuya mayor pasión es jugar al fútbol. Su afición por éste deporte se hace evidente desde el primer minuto de la película, en la que vemos una secuencia

---

<sup>88</sup> *Los colores de la montaña*, del director Carlos César Arbeláez, fue estrenada el 11 de marzo del 2011. La ficha técnica de la película está disponible en el Anexo V.

discontinua con pequeñas elipsis de Manuel corriendo por el campo con un balón entre sus brazos (1). Pero además del fútbol, le gusta dibujar, precisamente el nombre de la película, *Los colores de la montaña*, hace alusión a los dibujos que pinta inspirado en los paisajes que lo rodean (2).



1



2

La infancia de Manuel transcurre con normalidad hasta que el conflicto se vuelve como un telón de fondo en su vida. Él, a pesar de su edad, es consciente de la presencia de grupos armados, los ve merodear por su escuela, por su casa, por las montañas, y escucha las discusiones que tienen sus padres por la escalada del conflicto que poco a poco les roba la tranquilidad.



3

Los papás de Manuel se llaman Mirian y Ernesto (3). Ambos campesinos. Mirian es una mujer de unos treinta y cinco años de edad que se dedica a las labores del hogar y al cuidado de los hijos. Ernesto, por su parte, tiene unos cuarenta años y trabaja en el campo criando animales. Ambos tienen un carácter muy diferente, lo que provoca continuos roces y álgidas discusiones sobre lo que deben hacer ante el conflicto que les acecha. Cuando un grupo de guerrilleros cita a Ernesto para que asista a sus reuniones, él se niega porque no quiere verse comprometido con ningún bando de la guerra. Miriam, en cambio, piensa que lo mejor es que vaya, que no se esconda, que dé la cara. Más adelante, cuando los vecinos empiezan a desplazarse por la violencia, Miriam le propone a Ernesto que se vayan, pero él se niega porque no quiere que Manuel y Alex crezcan lejos de su hogar. Las continuas discusiones entre ambos terminan en agresión física cuando Miriam intenta huir con los niños sin avisarle a Ernesto, pero Manuel se niega a subirse al carro en el que viajarían frustrando así el plan de ella. Este provoca la ira de Ernesto que termina golpeándola.

Por otra parte, tenemos a Julián, un niño de unos doce años que vive en el campo con sus padres y una hermana menor. Es el mejor amigo de Manuel, está en quinto de primaria y también asiste a la escuela rural La Pradera. La cinta no nos revela mucha información sobre su familia. A su hermana y su madre sólo las vemos en una de las primeras escenas, la mamá en un segundo plano cortando madera, mientras su hermana menor trata de impedir que se vaya a jugar con Manuel (4).



4



5

Del padre sabemos un poco más. Es un hombre de unos cincuenta años que se dedica al trabajo en el campo y que además es el presidente de la Junta de Acción



6

Comunal. Tiene problemas con la bebida y es muy estricto en la forma de tratar a Julián, provocando que el niño sienta miedo de él. Existe un personaje adicional al que no conocemos pero que resulta determinante en el destino de Julián y su familia. Se trata de Johan, el hermano mayor que un día se fue de la casa para unirse a la guerrilla. Julián siente admiración por él, al punto de verlo casi como a un ídolo. No es gratuita la escena en la que el niño intenta ponerse los guayos de fútbol que dejó su hermano, pero como son demasiado grandes para él, los llena de papelitos picados (5, 6).



- ¿Es que Johan se fue de la casa?
- Sí. En la casa dicen que él se fue a la costa, a trabajar donde un tío, pero ese cuento yo no me lo creo. Pa' mí que él se fue pal' monte.
- ¿Pa' la guerrilla?
- ¡Sapo! ¡Chito! Cuidadito que usted es muy lenguisuelto.

Genaro, por su parte, es un niño de unos ocho años que vive en el campo con sus padres y con Elizabeth, su hermana gemela. Ambos son albinos, lo que provoca burlas entre los otros niños de la escuela, al punto de que le ponen como apodo 'Poca Luz'. Genaro, como Manuel y Julián, también es fanático del fútbol. Sus padres están en mejores condiciones económicas, por lo que Genaro es el único niño de la vereda que puede darse el lujo de lucir camisetas originales de equipos de futbol. Pero está lejos de ser como las estrellas del balompié porque se asfixia con facilidad, no puede ver sin sus anteojos y su padre le tiene prohibido hacer ejercicio porque supuestamente le hace daño. De su familia la película no nos dice mayor cosa, sólo podemos deducir que se dedican a la producción de panela, pues en una escena Manuel y Julián lo visitan en el trapiche donde procesan la caña.

Y finalmente, el último personaje secundario de *Los colores de la montaña* es Carmen, la maestra. Carmen es una mujer de unos treinta años que llega a la escuela rural La Pradera en remplazo de otra profesora que abandonó la escuela sin dar ninguna explicación. Carmen creció y se formó en la ciudad, es inteligente y cariñosa con los niños. A pocos días de su llegada, empieza a notar que sus alumnos abandonan la escuela debido al conflicto armado, sin embargo, no sabe cómo proceder ni de qué manera puede evitar la situación. Como si fuera poco, viaja hasta la ciudad a pedir ayuda con recursos para la escuela, pero se encuentra con la inoperancia de un Estado que no tiene dinero para la educación.



- Profe, ¿Cómo le fue?
- Muy regular. Me pego semejante viaje hasta por allá para que me den cuatro tizas, dizque porque no hay plata. Adivine que tengo aquí.



— Ay, que bonitas.

— ¿Le gusta? Es para hacer un mural allá en la escuela. Estuve pensando que si la escuela está bien bonita, menos alumnos van a querer faltar ¿Cierto?



— La otra profesora también quería hacer un mural.

— ¿De verdad? ¿Y qué pasó?

— Nada, se fue.



— ¿Por qué se fue?

— Un día vinimos y ella ya se había ido. Dizque unos hombres vinieron una noche y le dijeron unas cosas.

El carácter casi maternal de Carmen con sus alumnos cambia intempestivamente cuando recibe amenazas. Hizo lo que estuvo en sus manos por mantener a los niños alejados del conflicto en la zona y que los grupos armados, independiente de su ideología, no se tomaran la escuela como si fuera su sala de juntas. Pero un día, Luisa, la conserje, le advierte que se tiene que ir porque sus acciones incomodaron a uno de los bandos y no le queda más remedio que marcharse.

### **Temas**

La película aborda varios temas, pero nos concentraremos en los principales según las intenciones de nuestra investigación. Esos temas que identificamos los son la amistad, la niñez y el conflicto. La amistad es pues uno de los



7

temas centrales de *Los colores de la montaña*. En la película, vemos la relación entre Manuel, Julián y Genaro (7), tres niños de edades similares que asisten a la misma escuela y viven en la misma región, en las montañas de Colombia. Dentro de esa amistad es fácil identificar los roles que cumplen los niños, mientras que Manuel y Julián son líderes, proponen travesuras, invitan al juego, tienen iniciativa; Genaro es un seguidor, es introvertido, físicamente débil y termina haciendo todo lo que sus otros amigos le dicen que haga. Por ejemplo, cuando el balón de Manuel cae en un campo minado, los niños idean un plan para rescatarlo y Genaro, a quien no le parecía una buena idea, termina convencido por sus amigos e incluso asume la parte más peligrosa de la misión (8). La amistad de Manuel y Julián es aún más estrecha. Son confidentes y se guardan secretos el uno al otro. Por ejemplo, a Manuel es al único al que Julián le enseña una colección de balas que le regaló su hermano Johan y que conserva escondidas en una casa abandonada como si se tratara del mayor de los tesoros (9, 10). Esa amistad les permite a los dos desahogar sus pensamientos y hablar de lo que nadie quiere mencionar, del conflicto.



8



9



10



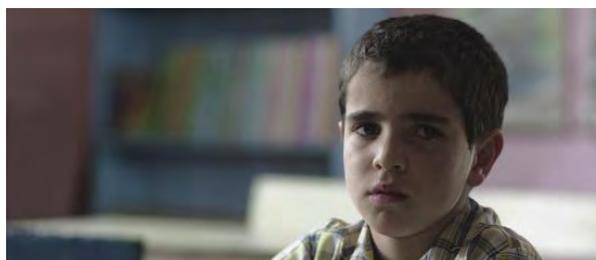
- Oiga, Manuel, mi hermano como es de teso sería capaz de venir a rescatarnos el balón.
- Y usted porque no le dijo que viniera a rescatar el balón.

- No ve que él está muy lejos y no puede. Si no, yo le diría, y él vendría de una a rescatarnos el balón. No ve que allá les enseñan a desenterrar las minas sin que se exploten.
- Julián, ¿Y él por qué se fue? ¿Estaba aburrido?
- No, él se fue una mañana dizque a conocer el mar, pero eso sería un mar de plomo.
- Julián, ¿Y a usted no le gustaría irse para esa tal costa?
- ¿Para esa costa de plomo? No sé. Si mi hermano está allá, pues yo también.
- ¿Y su papá lo dejó ir? Él cómo es de bravo...
- Él no se dio cuenta.

En *Los colores de la montaña* la amistad de Manuel, Julián y Genaro se ve truncada. El escalamiento del conflicto entre guerrilleros y paramilitares provoca el desplazamiento forzado de los campesinos que poco a poco empiezan a abandonar sus casas y a huir a sitios seguros. Los niños saben lo que sucede, pese a que no lo expresen con palabras y a que los adultos no hablan de la situación con ellos.



11



12

De los tres amigos Julián es el primero en marcharse. En el momento de la despedida le promete a su amigo Manuel que no le contará a nadie su secreto, que estuvieron tratando de rescatar el balón del campo minado al que tenían prohibido entrar. Aunque no saben que es la última vez que se verán, Manuel y Julián se despiden en una escena en la que el autor aprovecha los primeros planos de los niños para transmitir la sensación de impotencia a través de sus miradas (11, 12). Luego es Genaro el que se va. Debido al continuo asesinato de campesinos en la zona y a la presencia de grupos armados, su familia se ve obligada a desplazarse. Finalmente Manuel también lo hará en la última secuencia de la cinta.

Con la amistad entre Manuel, Julián y Genaro, *Los colores de la montaña* muestra cómo los niños se integran y se relacionan entre ellos, y cómo en ambientes hostiles tejen entre sí lazos de confianza.

El otro tema central de la película, que está muy relacionado con el de la amistad, es la niñez. En *Los colores de la montaña* vemos una representación bastante acertada de la vida de los niños en la Colombia rural, que crecen con muchas limitaciones y pocas oportunidades, que deben ayudarle a sus padres en el trabajo del campo y que no gozan de forma efectiva de todos los derechos que tienen como niños. En la película, el balón de fútbol funciona como una metáfora de la niñez. Lo vemos desde la primera secuencia (1) hasta la última (13). Ese balón representa también la importancia del juego en el desarrollo de un niño. El juego, como lo afirma la Unesco, “condiciona un desarrollo armonioso del cuerpo, de la inteligencia y de la afectividad” (Unesco, 1980, 5). Su relevancia en el desarrollo humano ha sido motivo de estudio de diferentes disciplinas, como la psicología, la sociología y la pedagogía. En un ambiente cada vez más hostil, como el que se representa en la película, jugar se convierte en la única oportunidad que tienen los menores para seguir siendo niños. “El niño que no juega es un niño enfermo, de cuerpo y de espíritu. La guerra, la miseria, al dejar al individuo entregado únicamente a la preocupación de la supervivencia, haciendo con ello difícil o incluso imposible el juego, hacen que se marchite la personalidad” (Unesco, 1980, 5).



13



14



15



16



17

Ese balón, metáfora de la niñez y representación del juego, cae en un campo minado sembrado por los actores del conflicto. El desarrollo normal de la niñez se ve afectado en el momento en a un niño se le prohíbe jugar, algo que ocurre en *Los colores de la montaña* en la que Manuel y sus amigos no sólo pierden el balón sino que además les prohíben volver a la cancha donde hacían sus partidos de fútbol por temor a que hubiese minas enterradas (14).



18



19

Los niños, en un afán por recuperar la normalidad perdida, intentan recatar el balón sin tener éxito (15, 16, 17). Al final, ante la inminente partida, es Manuel el que se aventura sin ayuda de nadie para recuperar la pelota, el último recuerdo de un padre que ya no está, de unos amigos que ya se fueron y de una infancia perdida. En la secuencia, esperamos el peor de los desenlaces, el más obvio, la explosión de una mina. Manuel se vale de pequeñas piedritas para avanzar por un pastizal en un acto de ingenuidad y fe. La música que acompaña buena parte de la película se silencia por completo y nos quedamos



20



21



22

esperando lo inevitable (18, 19, 20). La historia toma el rumbo menos obvio, Manuel logra rescatar su balón, pero sabemos que ese no es un final feliz. Luego lo vemos abandonar su hogar con su madre y su hermano en una última escena que deja al espectador lleno de incógnitas por el futuro de Manuel y de los otros niños protagonistas.

*Los colores de la montaña* nos habla sobre el fin de la inocencia. Manuel, pese a su edad, termina perdiendo su rol de niño. Ante la ausencia del padre, le toca asumir sus tareas y convertirse en el hombre de la casa (21). Ya no es el hijo que simplemente sigue las instrucciones de su madre, pues se ve obligado a tomar la iniciativa, a ir un paso delante de ella (22).



23



24

Finalmente, el tercer tema que abordaremos de *Los colores de la montaña* es el conflicto. Como lo vimos en el Capítulo 1, los niños colombianos han padecido de diversas formas las consecuencias de la guerra, algunas de ellas ya se evidenciaron en los párrafos previos. En la cinta podemos identificar con claridad dos hechos victimizantes, el homicidio y el desplazamiento forzado. Como víctimas de homicidio tenemos a Manuel y Julián, ambos pierden a sus padres, uno a manos de guerrilleros y el otro por acción de los paramilitares.



25



26

La familia de Julián tiene un destino trágico. Hacia el final de la película vemos cómo el su padre es retenido por un escuadrón de paramilitares que lo interrogan preguntándole por su hijo Johan (23). Con el argumento de que sí el hijo es guerrillero el padre es guerrillero, se lo llevan para asesinarlo (24). De la madre y la hermana no conocemos su suerte, pues cuando él llega buscándolas, la casa ya está abandonada y sin ningún rastro de ellas. En este caso vemos reflejadas dos situaciones que efectivamente han ocurrido durante el conflicto armado colombiano, la estigmatización de familias enteras por el simple hecho de que alguno

de sus miembros se haya unido a uno u otro frente de la guerra; y la persecución de la que fueron víctimas muchos líderes sociales, como lo era el padre de Julián en la película.

Todos los personajes principales de la historia son víctimas de desplazamiento forzado. Lo es Manuel, su madre y su hermano, los últimos en marcharse; lo es Genaro y su familia como Julián y la suya, aunque de estos últimos el destino sea menos claro. Y lo es Carmen, la maestra de la escuela, quien también se ve obligada a dejar su trabajo y huir de la vereda (25). El desplazamiento forzado se ve representado en otras escenas de la película, como cuando los niños empiezan a abandonar la escuela, o cuando Mirian se encuentra por la carretera con unos vecinos que huyen desesperados de la guerra (26). Respecto a las minas antipersonales, ni los protagonistas ni ningún otro personaje de la película cae muerto o herido por una mina antipersonal, pero el hecho de que no puedan desplazarse libremente por el territorio, por temor a caer víctima de ellas, termina perjudicando el desarrollo de sus vidas, en especial la de los niños.

### **Indicios**

Los indicios, según Casetti y Di Chio (2001), son aquellos que proporcionan información implícita en la película. En el caso de *Los colores de la montaña*, empezaremos hablando de las advertencias y amenazas, elementos que podemos identificar en la puesta en escena que ayudan a crear una atmósfera particular de zozobra. En la cinta el autor recrea una práctica muy común de los grupos armados ilegales en el conflicto, las marcas en las paredes que intimidar a los civiles y a los adversarios.

La práctica de marcar las casas no es nueva y en distintos momentos de la historia ha tenido significados diversos. Por ejemplo, en el libro del Éxodo, de la Biblia, describen que los judíos en Egipto, ante la llegada de la décima plaga marcaron con sangre el dintel de las puertas de las casas para evitar que la muerte se llevara a los primogénitos de cada familia. En el conflicto armado colombiano los grupos armados marcaban las casas para intimidar al enemigo, para advertir a sus víctimas y para señalar su territorio. A medida que un grupo armado ilegal avanzaba en una zona, señalaba casas para que los civiles y los otros actores armados supieran de su presencia.

En la película, cuando llega Carmen, la profesora, vemos un plano general de la escuela y en una de sus paredes se puede leer la leyenda “el pueblo con las armas vencer o

morir” (27). Un mensaje que por su significado podemos atribuir a los grupos guerrilleros, pues eran ellos los que invitaban al pueblo a levantarse en armas. Tiene además un enorme peso simbólico el lugar en el que está escrito, la pared de la escuela rural.



27

El Derecho Internacional Humanitario exige dejar a los civiles por fuera de las guerras y conflictos y define a los niños como sujetos de especial protección. Por eso, que los bandos en conflicto se tomen la escuela como campo de batalla demuestra hasta qué nivel de irracionalidad llegó el enfrentamiento.



28

Más adelante, en otra escena, vemos a Manuel leyendo una nueva frase atribuida a los paramilitares y escrita sobre el mensaje de la guerrilla, “Guerrillero ponte el camuflado o muere de civil” (28).



29

Entre líneas, la frase evidencia cómo para los grupos paramilitares —aunque también fue un error de la guerrilla— muchos civiles no eran más que “guerrilleros disfrazados”. Estos juicios de valor provocaron la muerte de miles de civiles en el marco del conflicto armado. Como lo vimos en el Capítulo 1, en numerosos casos los grupos armados ilegales asesinaron a civiles sólo por sospecha, porque alguien hizo algún comentario o porque tenían el presentimiento de que un individuo era colaborador del otro bando. En respuesta, hay una escena en la que los niños de la escuela rural, ayudados por su profesora, pintan sobre los letreros intimidatorios un paisaje (29, 30) marcando a su manera el territorio que legítimamente les pertenece y retoman simbólicamente el control de su escuela.



30

Pero no es la única vez en que vemos estos símbolos en la cinta. Hacia el final, hay otras dos escenas en las que rápidamente vemos paredes marcadas, en la última de Julián, cuando llega a su casa a buscar a su madre y a su hermana (31), y en la carretera, por donde pasa el carro que transporta a Manuel y su madre (32).

Este elemento, que aporta a la verosimilitud de la puesta en escena, también se utiliza en películas como *Jardín de amapolas* y *Alias María*, cintas que veremos más adelante.

En *Los colores de la montaña*, otro elemento recurrente durante toda la cinta y que sirve para caracterizar a los personajes, son los símbolos religiosos. El director hace un guiño a la fuerte tradición católica de los colombianos, en especial de los que habitan en los departamentos del interior del país, como Antioquia, donde transcurre la historia. A Manuel, por ejemplo, lo vemos santiguarse antes de jugar al fútbol, orar con su padre en la iglesia del pueblo (33), frotar su escapulario como si fuera un amuleto de la suerte (34). A Mirian, en medio del desespero y la tristeza por tener que huir, en el momento en que tiene que decidir qué se lleva y qué deja en la casa, lo primero que hace es bajar de la pared un



31



32



33



34



35



36

cuadro del Corazón de Jesús (35). Otros desplazados que huyen de la violencia también cargan con su equipaje imágenes sagradas (36).

### 4.3 *La Sirga*



El conflicto armado le arrebató a Alicia su vida como la conocía. En *La Sirga*, el viejo hostelero de su tío Oscar, se refugia e intenta empezar una nueva vida. Pero cuando el miedo toca a la puerta, Alicia se verá obligada a repensar una vez más su futuro<sup>89</sup>.

#### **Informantes**

Alicia es el personaje central de *La Sirga*. Aunque en ningún momento se revela de manera explícita su edad, podemos inferir que se trata de una niña de entre catorce y dieciséis años. Su condición campesina se hace evidente en su forma de hablar, de expresarse, en sus rasgos físicos y en su vestimenta. Al principio, la película la presenta como una niña frágil, tímida e introvertida, que apenas puede balbucear palabras ante las preguntas de los otros personajes. Sin embargo, desde el primer diálogo que tiene con Óscar, su tío, en una de las primeras escenas de la película, podemos entender que su comportamiento se debe en buena medida al trauma por el que ha pasado. Éste aspecto lo abordaremos más adelante cuando hablamos de los temas de la cinta.

---

<sup>89</sup> *La Sirga*, del director William Vega, fue estrenada el 24 de agosto del 2012. La ficha técnica de la película está disponible en el Anexo V.

Además de lo anteriormente mencionado, de Alicia sabemos que vivía en una finca, con sus padres. La película nos cuenta si iba a la escuela o si se dedicaba al trabajo en el campo, si tenía amigos, un novio, hermanos o hermanas. Sólo sabemos, que ya no le queda nada, ni casa, ni cosas, ni más familia que Óscar.



En *La Sirga* podemos identificar, además de la niña protagonista, otros cuatro personajes que sirven de apoyo en la trama. A Óscar, el tío de Alicia, un hombre de unos cincuenta años, la cinta lo presenta como un hombre huraño con problemas económicos que vive en una vieja casa sin ninguna compañía. A medida que avanza la historia entendemos a qué se debe su mal carácter. Además de los problemas económicos debido a la caída en los precios



del carbón, producto que vendía para vivir, no tiene esposa y su único hijo lo abandonó. Adicionalmente, su casa, que sirve como hostel para turistas, está en malas condiciones, no hay electricidad, y cuando llueve el agua se filtra por los viejos techos de lata provocando que la madera de los pisos y paredes se pudra.



Óscar es un personaje con muchos matices. En principio se niega a ayudar a Alicia, su sobrina, quien llega desplazada por la violencia, pero termina cediendo. Su rol protector contrasta con la del hombre que, en secreto, espía a su sobrina cuando está desnuda (37). Siente rabia y resentimiento contra su hijo por haberlo abandonado, pero conserva su cuarto intacto como el día que se fue. Y cuando éste regresa a casa no tiene el valor suficiente para enfrentarlo y decirle lo que piensa.

Gabriel, al que también conocemos como ‘Mirichis’, es un campesino de unos 30 años, delgado y de mediana estatura. Al principio, la película lo presenta como un hombre humilde que se gana la vida haciendo “los mandados”, es decir, transportando cosas y trasladando personas en su bote por la laguna (38). Al igual que con Óscar, a medida que avanza la historia vamos conociendo más matices del personaje. Inicialmente nos lo presentan como un hombre honesto, trabajador y solidario, que ayuda a los demás de forma desinteresada, como cuando transporta a Alicia en su bote hasta la casa de su tío o cuando la lleva hasta el lugar en el que su Óscar está construyendo un estanque para la cría de peces. Pero a medida que avanza la película se nos revelan sus verdaderos motivos. Por una parte, es evidente su interés por Alicia, de la que se hace amigo y a quien empieza a cortejar. Por otra parte, su trabajo es una coartada que usa para transportar a escondidas armas y municiones para la guerrilla. Luego, cuando vuelve Fredy, Gabriel se aprovecha de su amistad para tratar de sacarle información a Alicia sobre su primo, de quien sospecha está en el otro bando del conflicto.

Flora, por su parte, es una mujer campesina, de unos 35 años. Al igual que Gabriel, es posible identificar su procedencia por su marcado acento que corresponde a la región sur occidental de Colombia. Flor es vecina de Óscar y trabaja ayudándole con los deberes de la casa y la preparación de la comida. La película no nos revela más detalles sobre ella, si tiene hijos o más familia. Sólo sabemos que está casada y que su esposo se va por temporadas a trabajar a otra región. Una conversación entre Óscar y sus amigos, permite concluir que su marido vive del cultivo de la coca.

Finalmente, Fredy, el hijo de Óscar, es un hombre de unos 30 años que vivió en La Sirga junto a su padre hasta que un día decidió abandonarlo. Cuando regresa nos enteramos que estuvo trabajando en la ciudad y que sólo volvió para advertirle a su padre que la situación en la zona, en cuanto a seguridad, podría empeorar (39). Fredy es un personaje difícil de descifrar. La mirada y sus silencios ocultan sus intenciones. No sabemos si la amabilidad con la que trata a Alicia es real o si sólo quiere la utiliza para obtener información sobre Gabriel, a quien empieza a seguir cuando descubre que se dedica a transportar armas para la guerrilla.

En *La Sirga* Gabriel es un colaborador de la guerrilla mientras que Fredy lo es de los paramilitares. Un último detalle en el guion, sutil, pero que hace aún más inquietante el personaje de Fredy es la conversación que tiene con su padre, Óscar. Éste le pregunta por qué lleva una mano vendada, y Fredy le responde que sufrió una quemadura. Aunque no se profundiza en la conversación, debemos recordar que al principio de la película Alicia relata que un grupo de hombres armados, a los que no pudo identificar, llegaron a su casa y le prendieron fuego. ¿Es Fredy uno de los responsables de la desgracia de Alicia? La duda no se resuelve y el autor deja que los espectadores saquen sus propias conclusiones.

### Temas

En la cinta podemos identificar dos temas centrales que se interrelacionan, el conflicto y la resiliencia. El conflicto está representado desde el primer plano de la película, en el que vemos a la distancia la figura de un hombre empalado (55). Luego del título, una secuencia con pequeñas elipsis en la que Alicia camina entre frailejones en un páramo, por entre matorrales, por pantanos y junto a una laguna. La secuencia que dura varios minutos en los que sólo se escucha el sonido ambiente y en ocasiones la respiración de Alicia, termina cuando cae inconsciente al suelo vencida por el cansancio (40, 41, 42, 43). Poco después, cuando habla con su tío Óscar, entenderemos que en esa secuencia estaba representada su huida, pues el conflicto armado la obligó a dejarlo todo atrás.



40



41



42



43

Alicia se desmaya por el cansancio después de la larga caminata y es Gabriel el que la encuentra y a petición de ella la lleva a casa de óscar, su tío. A continuación, podemos leer la primera conversación entre tío y sobrina, en la que Alicia revela lo que le pasó.



— ¿Qué quiere? El barquero me dijo que me andaba buscando.

— Don Óscar... soy Alicia, su sobrina. La hija de Odilia y Evelio.

—Hace mucho rato que no sé de mi hermano. Cuénteme, ¿Qué pasó?

—Quemaron Siberia.

—Y Odilia.

—... estaba dentro de la casa. Le metieron candela a todo.

— ¿Quiénes fueron?

—No sé.

— ¿De qué color era el brazalete?

—No sé.

—Que se los trague el mundo... Esto acá está muy jodido, el carbón bajó de precio y Fredy se fue y me dejó.

— ¿Cuál Fredy?

—Mi hijo, su primo. Usted no se acuerda de él, era muy pequeña.

— ¿Me puedo quedar? Unos días...

—Ya le dije que esto aquí está muy jodido.



Alicia se queda en La Sirga y poco a poco empieza a recuperarse. Sin embargo, los acontecimientos que ocurren en el desenlace, cuando Gabriel desaparece y ella encuentra sus pertenencias en la habitación de su primo, provocan que una vez más decida huir. Así, la cinta que empieza con el desplazamiento forzado de la protagonista culpa del conflicto armado termina de manera circular con ella, una vez más, huyéndole a la violencia.



44



45

Por otra parte, está el tema de la resiliencia. La resiliencia como concepto ha sido motivo de discusión en distintas disciplinas. En el sentido de esta investigación, la resiliencia es “la capacidad humana para enfrentar, sobreponerse, y ser fortalecido o transformado por experiencias de adversidad<sup>90</sup>” (Grotberg, 2004, 20). En la película vemos el proceso de resiliencia de Alicia, desde su llegada a La Sirga hasta su partida.



46

Alicia pasó por un trauma al perder su hogar y a su familia cuando un grupo de hombres armados sin identificar le



47

prendieron fuego a la casa. “Durante los conflictos armados, la salud mental tanto individual como colectiva, tiene alto riesgo de verse afectada no sólo de forma inmediata sino también

---

<sup>90</sup> Para estudiar en detalle este concepto desde la perspectiva de las ciencias sociales ver, por ejemplo, Manciaux (2005).

a mediano y largo plazo (Rodríguez, De la Torre & Miranda, 2002, 337). En el caso particular colombiano, un estudio de la OIM de 2014 reveló que “el 80 por ciento de las víctimas del conflicto armado (al menos en el caso de los niños) no sufren de estrés postraumático y sí logran lidiar con el dolor. No olvidan pero pueden vivir con su sufrimiento. Sin embargo, existe un 20 por ciento que tiene un trauma profundo en su vida”, (CICR, 2016). Alicia, la protagonista de la película, tiene pesadillas (44) y padece un trastorno de sonambulismo. En varias escenas camina dormida, sale de la casa con una vela encendida y la entierra en el lodo antes de volver a la cama (45). No es casualidad que en los episodios de sonambulismo siempre haga lo mismo, intentar apagar el fuego de la vela, como si su mente la transportara al momento en le prendieron fuego a su casa con su familia en el interior.

En la cinta vemos, además, un paralelismo entre la recuperación de Alicia después del acontecimiento que vivió y la rehabilitación de La Sirga. La Sirga es una

casa a orillas de La Cocha, una laguna ubicada en el sur de Colombia en medio de la cordillera de Los Andes. La vivienda de dos niveles sirve como hostel para turistas. El problema es que está en muy malas condiciones (46, 47). Los techos tienen filtraciones, la madera de los pisos y las paredes está podrida, las ventanas sucias, y desde fuera parece que estuviera abandonada. A medida que avanza la película, Alicia y Flora la van reparando, cambian la



48



49



50



51

madera vieja, ajustan los clavos sueltos, tapan las filtraciones del techo, ponen barniz en las paredes de madera y decoran la fachada con flores (48, 49). De la misma forma Alicia se recupera. Empieza a hablar con su tío, con Flora, se hace amiga de Gabriel y pasa el tiempo ayudando con las reparaciones de la casa. Al final de la película Alicia está lista para marcharse (50) y La Sirga preparada para recibir turistas (51).

## Indicios

La niebla es un elemento metafórico que acompaña toda la película desde la primera secuencia, en la que vemos a Alicia caminando por un páramo en medio de frailejones (40). La niebla es sinónimo de mal tiempo y en el cine es un recurso muy usado cuando se quiere crear una atmósfera de suspenso, inquietante, en la que algo se nos oculta (52, 53). Así funciona en *La Sirga*, donde nada es lo suficientemente claro, ni la situación que llevó a Alicia a abandonar su hogar, ni las intenciones de personajes como Óscar, Fredy y Gabriel. Poco a poco, a medida que avanza la historia, como espectadores vamos descubriendo nuevos elementos sobre los personajes, hasta que al final casi podemos enunciar con certeza sus motivaciones. No es casual que en la última secuencia, en la que Alicia abandona La



52



53



54

Sirga y emprende un nuevo desplazamiento, vemos por primera vez las montañas despejadas, la laguna en su inmensidad y la neblina disipada (54). En ese punto ya todo está claro.

Este mismo recurso es usado en otra película de nuestro corpus, Jardín de amapolas. Más adelante veremos cómo fue su uso para ese caso.

*La Sirga* inicia con un plano general en que se ve a un hombre empalado en medio del campo (55). El empalamiento es un método de tortura en el que la víctima es atravesada con por un objeto largo y rígido que perfora los órganos y provoca la muerte. “En el empalamiento, el punto de observación se focaliza y profundiza, por las características propias de un cuerpo atravesado, quejumbroso y sangrante, en el que la muerte se demora jornadas completas en llegar” (Saldarriaga, 2013, 25). No se sabe con certeza cuándo empezó a emplearse este método, pero hay registros de su uso por los asirios, entre los siglos X y VII antes de nuestra era (Anglim, et al., 2007, 12), por los persas en el siglo IV antes de nuestra era, por el príncipe Vlad III de Rumania, en el siglo XV<sup>91</sup>, y por los españoles durante la conquista de América<sup>92</sup>.



55



56



57

En el conflicto armado colombiano el empalamiento fue uno de los muchos métodos de tortura utilizados por los grupos armados, en especial por los paramilitares. En ocasiones, los empalamientos se usaron en combinación con otros métodos de violencia sexual, en especial contra mujeres<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> De Vlad III, también conocido como “El empalador”, hay múltiples relatos históricos y de ficción. En él se basó Bram Stoker para su personaje de Drácula.

<sup>92</sup> Ver, por ejemplo, *La loma de los empalados y la tierra de nadie: frontera y guerra en la Provincia de Antioquia, 1540-1550* (Saldarriaga, 2005).

<sup>93</sup> En la masacre de El Salado, perpetrada por paramilitares contra una comunidad en el departamento de Bolívar, se registró una víctima de empalamiento. A una mujer la interrogaron sobre un supuesto vínculo

En el contexto de *La Sirga* el empalamiento es una advertencia que le anuncia al espectador las consecuencias de estar en el lado equivocado de un conflicto. En la película podemos identificar a dos personajes que representan bandos opuestos. Aunque en ningún momento lo dicen de manera explícita podemos concluir que Gabriel es colaborador de la guerrilla. Les ayuda a transportar armas ocultas en su bote y hace trabajo de inteligencia indagando sobre las razones que tuvo Fredy, el hijo de Óscar, para volver a La Sirga. Por su parte, de Fredy podemos sospechar que está involucrado con grupos paramilitares, por las preguntas que le hace a Alicia sobre Gabriel y la forma como empieza a vigilarlo. Esto se confirma de forma rotunda al final de la película con el desenlace ambos personajes.

Hay tres escenas en las que se hace alusión al empalamiento, dos de forma explícita y una metafórica. Tenemos al hombre empalado en el primer plano de la película, el hombre empalado al final de la cinta (56). Fueron asesinados y expuestos para darle un mensaje al bando enemigo. Una tercera alusión, más metafórica, la podemos ver cuando Alicia visita a su tío en la laguna, donde están construyendo un criadero de peces. Al fondo se ve un espantapájaros y cuando Alicia le pregunta a su tío por qué lo pusieron allí, él le responde, “para espantar los patos y las águilas trucheras. Y si no da resultado vamos a tener que traer un perrito”.

#### ***4.4 Jardín de amapolas***



---

afectivo con un comandante guerrillero, luego “fue llevada por los victimarios a un árbol contiguo a la cancha de microfútbol, donde la desnucaron y luego la empalaron, introduciéndole un palo por la vagina. Los sobrevivientes y los victimarios coinciden en que una de las víctimas estaba embarazada” (CNMH, 2009, 16).

Simón abandona su hogar junto con su padre, con de la esperanza de un mejor futuro lejos de la violencia. Pero terminarán trabajando en un campo clandestino de amapola y el conflicto volverá a tocar a su puerta<sup>94</sup>.

El protagonista de *Jardín de amapolas* es Simón, un niño de nueve años que vive en el campo, en la región suroccidental de Colombia. La película inicia con el momento en que abandona su casa debido a la amenaza latente de los grupos armados ilegales. Más adelante, la cinta revela que tanto su madre como sus hermanos fueron asesinados por los paramilitares. Simón llega con su padre a un pequeño pueblo donde vive su tío Wilson Ocampo, se instalan en su casa y al día siguiente su padre empieza a buscar trabajo. El deber de Simón es quedarse allí, en la casa. En ningún momento, ni él ni su padre, muestran interés o preocupación porque no esté asistiendo a la escuela, como los niños de su edad. El mismo día que llega al pueblo en el que vive su tío, Simón conoce a Luisa, una niña de la que poco a poco se hará amigo. Es con ella con quien puede comportarse como un niño, hacer travesuras y jugar, pues no tiene relación con otros menores.



—Ya le he dicho que no debe tomar vainas que no le pertenecen.



—¿Usted piensa que nuestras cosas todavía están en la casa?

La película retrata a Simón como un niño sumamente inteligente, capaz de cuestionar a su padre y descubrir cuándo éste le miente o le oculta información. Es así como descubre dónde trabaja y termina conociendo un mundo de delincuencia a la que ningún niño debería verse expuesto. Mientras los niños de su edad van a la escuela, Simón pasa buena parte del

---

<sup>94</sup> *Jardín de amapolas*, del director Juan Carlos Melo, fue estrenada el 4 de diciembre del 2014. La ficha técnica de la película está disponible en el Anexo V.

día con su padre en un laboratorio para el procesamiento de la amapola. Inmiscuirse en este mundo lo lleva a hacer cosas moralmente reprochables, como disparar armas y robar, lo que casi le cuesta la vida.



58

Luisa, por su parte, es una niña de unos ocho o nueve años, que vive con sus padres en el mismo pueblito en el que vive el tío de Simón. Su mamá trabaja cosiendo ropa y de su papá la película no nos da cuenta a qué se dedica, sin embargo, en un punto del



59

relato Wilson comenta que del papá de Luisa se rumora que ha sido colaborador de la guerrilla.

*Jardín de amapolas* nos presenta a Luisa como una niña alegre y extrovertida, que va a la escuela, que disfruta de caminar por el bosque y cuyo mayor sueño es tener un perro como mascota. Este deseo la lleva a tomar para sí el perro de una vecina, lo bautiza como Rufino y con ayuda de Simón lo esconde hasta que terminan por descubrirlos. Luisa es también una niña curiosa, quizás demasiado. Y precisamente por esa curiosidad pone su vida en peligro. En una escena, vemos cómo por acercarse demasiado a los cultivos de amapola (58) se intoxica debido a los pesticidas con los que las autoridades fumigan los cultivos para erradicarlos. En otra escena, lleva a Simón por un bosque en el que sabe que hay sembradas minas antipersonal (59). Sin embargo, no tiene ningún miedo, es más, aprovecha la ocasión para jugarle bromas a Simón, quien sí siente aterrado de estar caminando por allí.

Emilio, el padre de Simón, es un hombre de unos cuarenta años. Vivía con su esposa y sus hijos en el campo, donde se dedicaban a la cría de animales. Pero cuando su esposa y dos de sus hijos fueron asesinados por los paramilitares, se ve obligado a abandonar la casa y huir junto con Simón, el único hijo que le quedó con vida.

Emilio, en su rol de padre, trata de proteger a Simón del entorno violento en el que viven. Ante el peligro decide llevárselo a otro pueblo, a la casa de su hermano Wilson, pero para él esa es sólo una solución temporal. Piensa en irse a buscar trabajo a la ciudad, pero

Wilson lo detiene diciéndole que no es buena idea, que por allá no encontrará nada y que lo mejor es que se quede con él y consiga un trabajo en uno de los cultivos de amapola de la zona.

Para proteger a Simón, Emilio le oculta información desde el primer día. Por ejemplo, le miente diciéndole que está trabajando en un cultivo de maíz y no en uno de amapola, pero poco a poco se irá dando cuenta de que el niño no es tan ingenuo como cree y que a pesar de su edad es consciente de la situación por la que están pasando. Aunque la película lo retrata como un padre bueno, que quiere lo mejor para su hijo, sus acciones riñen con eso. El personaje en ningún momento se cuestiona el hecho de que Simón no vaya a la escuela, y cuando el niño descubre que en realidad trabaja en un laboratorio para el procesamiento de amapola, en vez de mantenerlo al margen de la situación, le permite que se quede y que se relacione con Ramiro, su jefe. El carácter contradictorio de Emilio lo vemos durante toda la película. Y como espectadores también nos es difícil hacer un juicio sobre sus acciones, podemos criticarlo partiendo de lo que se considera un buen padre, pero entendemos que muchas de sus malas decisiones se deben al contexto en el que está inmerso y a la situación límite a la que se ve sometido.



“De diez kilos de opio sale un kilo de morfina, de un kilo de morfina sale un kilo de heroína. Y de un poco de heroína, una casa”, Wilson.

Wilson Ocampo, hermano de Emilio y tío de Simón, es un hombre de unos cincuenta años que como Emilio tenía su propia tierra pero la perdió por culpa la guerra. Su familia vive en Ecuador y su sueño es juntar dinero para ir a visitarla.

Wilson se gana la vida trabajando en un laboratorio en el que procesan la amapola, algo que no le produce ningún cuestionamiento moral porque cómo él mismo dice, “la dignidad no da de comer”. Él, igual que Emilio, es un personaje que no se puede definir ni como héroe ni como villano. Acoge a su hermano y a Simón, cuando éstos se ven obligados

a dejar su casa debido a la violencia, y, por sus palabras, podemos inferir que quiere el bienestar para ellos. Pero hay una distancia muy grande entre sus intenciones y sus acciones. Sabe que su trabajo es ilegal y peligroso, sin embargo, termina involucrando a su hermano en lo mismo. Y más adelante, cuando se ve acorralado por las deudas, no tiene reparo en meter a su sobrino en problemas haciendo que robe para él, poniendo en riesgo su vida. A pesar de sus acciones, no vemos ninguna consecuencia seria y directa sobre Wilson, ni tampoco podemos percibir asomo de arrepentimiento tras el desenlace de los acontecimientos.

En *Jardín de amapolas* Wilson es un personaje de soporte en la trama y sus comentarios ayudan a contextualizar el conflicto armado que se representa en la película. En voz de Wilson el director no sólo nos explica la situación por la que pasa el pueblo sino que además escuchamos una de sus reflexiones sobre el conflicto armado.



“Por ahí dicen que las cosas se van a calentar. Parece que la guerrilla se quiere tomar el pueblo y si eso pasa, los paramilitares van a responder. Y aunque la guerra es de los dos, nosotros somos los que ponemos los muertos”, Wilson.

Ramiro, por su parte, es el patrón de Wilson y de Emilio. Un hombre de unos cincuenta años que vive del cultivo y el tráfico de drogas ilícitas. Desde su primera aparición, en la que asesina a sangre fría a uno de sus empleados que intentaba robarle, nos queda claro que estamos ante un hombre de un carácter fuerte que no tiene reparos éticos ni morales a la hora de actuar contra quien represente alguna amenaza para él o para su negocio.

Sin embargo, el autor decide darle matices al personaje que para evitar que sea un simple villano. En la cinta vemos su lado más humano cuando acoge a Simón como a su hijo, ese que la guerra le quitó. Al niño le ofrece su amistad y lo adopta casi como un discípulo, le muestra cómo funciona su negocio clandestino y hasta le enseña a disparar un arma.

Pero Ramiro es por encima de todo un narco y su prioridad es su negocio. Por eso es que no tiene reparo en dispararle a Simón en el desenlace de la cinta, cuando descubre que el niño, junto a su tío Wilson, intentaron robarle parte de la droga.

### Temas

Como en *Los colores de la montaña* en *Jardín de amapolas* la amistad es uno de los ejes de la historia. En este caso, la cinta nos presenta la relación entre Simón y Luisa (60). Ambos son niños pero pasan por situaciones muy diferentes, ella va a la escuela, vive con sus dos padres, y éstos evitan hasta el último momento que se vea afectada de alguna forma por el conflicto. Él, en cambio, sólo tiene a su padre, no estudia y trabaja en un laboratorio clandestino donde producen drogas ilícitas.

La amistad entre los dos niños surge cuando Simón llega desplazado con su padre a casa de su tío, quien es vecino de Luisa. Poco a poco, se hacen amigos, confidentes, hasta el punto en que se insinúa que Simón siente un cariño especial por la niña. Ese cariño o gusto — si es que

se puede hablar de gusto entre un niño y una niña de nueve años— hace que éste termine haciendo todo lo que se le tiene prohibido, como robar (61, 62) o atravesar un campo minado, sólo por no quedar como un cobarde ante los ojos de ella (63, 64).



60



61



62



63



64

La infancia es otro tema principal de la película y como vimos en *Los colores de la montaña*, en *Jardín de amapolas* también se habla de la niñez interrumpida por causa de la guerra. Aunque en este caso se representa de forma más explícita. Mientras que *Los colores de la montaña* termina con el desplazamiento forzado del protagonista, en *Jardín de amapolas* ese hecho victimizante es el punto de partida, entonces, lo que vemos en la cinta son las consecuencias en la vida del niño.

Como vimos en *Los colores de la montaña*, y como veremos más adelante en otras películas que hacen parte de esta investigación, en *Jardín de amapolas* el protagonista pierde su condición de niño para asumir roles que corresponden a los de un adulto. Simón tiene nueve años pero no va a la escuela, en cambio, le ayuda a su padre en el laboratorio clandestino en el que se procesa la flor de amapola. En poco tiempo Simón se gana la confianza de Ramiro, el dueño de los cultivos de amapola y del laboratorio en el que trabaja su padre, y éste empieza a ver a Simón como a ese hijo que perdió por cuenta de la guerra entre narcotraficantes.

La cinta deja en evidencia la facilidad con la que los niños pueden terminar enrolados en actos delincuenciales como consecuencia del deterioro del tejido social en muchas regiones de Colombia. En dos momentos diferentes vemos a Ramiro enseñándole a Simón a



65



66



67



68



69

disparar un arma (65, 66, 67, 68), mientras los escoltas lo presionan insinuando que es un cobarde, recalcando que es un niño y que las armas son cosa de hombres. Cuando por fin logra apretar el gatillo, recibe una felicitación de Ramiro quien lo trata casi como a un discípulo (69), mientras que a los ojos de sus hombres Simón deja de ser un niño y se convierte en uno de los suyos.

Su padre tampoco lo trata como el niño que es. Aunque su intención inicial es juntar dinero en poco tiempo para irse con Simón para Ecuador, en ningún momento vemos, por ejemplo, que esté preocupado porque el niño vaya a la escuela, en cambio le ordena hacer los deberes de la casa, ir por leña para cocinar y cuando Simón empieza a ir al laboratorio en vez de negarse a que su hijo de nueve años se enrolle en el mundo de lo ilícito, lo pone a trabajar. A continuación, podemos ver ejemplificados dos momentos concretos que demuestran cómo Emilio, tal vez sin quererlo, olvida por completo que Simón es un niño y que por lo tanto sus prioridades en la vida deben de ser otras.



“¡Levántese mijo, que toca ir a trabajar!”



—¿Qué hora será?

—Apenas llega y ya quiere irse. Sólo quiere estar jugando con esa niña, allá en el pueblo.

El “levántese mijo, que toca ir a trabajar”, pone de relieve la difícil situación por la que pasan miles de niños en Colombia, que son obligados a trabajar. Este fenómeno, que afecta a 168 millones de niños en el mundo, no guarda una relación directa con el conflicto armado pero sí con la calidad de vida en muchas regiones del país, en especial en la ruralidad. En el 2016, el observatorio laboral la Universidad del Rosario, de Bogotá, señalaba en un

informe que por lo menos un millón 20 mil niños en el país trabajaban, ya fuera porque debían ayudar a pagar los gastos de la casa o porque simplemente les gustaba (Vega Barbosa, 2016).



70

La actitud de Wilson, el tío de Simón, no es muy diferente a la de su hermano. Desde un principio incita a Emilio para que lleve al niño a ayudarles en el laboratorio y más adelante no tiene reparo en pedirle que robe para él (70), con la promesa de que le dará dinero para que compre un perro y se lo regale a su amiga Luisa. Este hecho terminará poniendo en peligro la vida de los tres, pues Simón, con la ilusión de darle un regalo a su amiga, acepta la misión de sacar del laboratorio un paquete de heroína.



71



72

El tercer tema de la película es el conflicto. Quizá este sea el que más desarrolla el autor. *Jardín de amapolas* refleja la encrucijada en la que se han visto inmersos millones de civiles durante décadas en distintas regiones de Colombia, donde los grupos armados ilegales han hecho presencia. A diferencia de *Los colores de la montaña* donde se ven los victimarios pero no se les nombra, en *Jardín de amapolas* se les identifica de forma directa. En los primeros minutos de la cinta, mientras Simón y Emilio atraviesan las montañas caminando, un grupo de hombres armados irrumpe en la casa campesina en busca de alguna señal del niño y su padre. En un primer plano vemos una insignia en el brazo de uno de ellos (71) y se lee con claridad la sigla Farc, que correspondía al grupo guerrillero Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia. Con ese plano queda clara la intención del director de nombrar a los victimarios, algo que no hace por ejemplo el director de *Los colores de la montaña* o de *La Sirga*, película que exploraremos más adelante. Hacia el final de la película hay otra escena en la que se identifica al victimario (72). En ese caso se trata de las AUC, las

Autodefensas Unidas de Colombia, un grupo paramilitar que, en la historia masacra a un grupo de civiles en la plaza del pueblo. En el conflicto armado colombiano, como lo vimos en el Capítulo 1, participaron grupos armados ilegales de extrema derecha y de extrema izquierda, además de las Fuerzas Armadas del Estado. Algo que evita el autor de *Jardín de amapolas* es que la cinta tome posición por un bando o que satanice a unos más que a otros. Por el contrario, intenta decirnos que en el conflicto armado todos los victimarios son igual de culpables y nos cuenta cómo actores de ambos extremos victimizaron a Simón. La película inicia con una secuencia alternada en la que vemos a Simón y a su padre desplazándose por caminos y montañas, mientras un grupo de guerrilleros irrumpen en su casa. En ese momento, nos queda claro a los espectadores que el desplazamiento forzado fue provocado por la guerrilla, aunque no se explican los antecedentes, no en ese momento. Es más adelante, cuando Simón se gana la confianza de Ramiro, el patrón de su padre, que tiene una conversación con éste y le revela a él y a los espectadores lo que le ocurrió en el pasado a su familia. La conversación la podemos ver a continuación.



- Contame una cosa: ¿vos por qué no estás mejor ayudándole a tu mamá a cocinar o jugando con tus hermanos en la casa?
- Mi mamá y mis hermanos murieron.
- ¿Murieron? ¿Y eso por qué?
- Los mataron.
- ¿Y qué hicieron?
- Nada.
- ¿Nada? A nadie lo matan por nada, algo tuvieron que haber hecho.
- Mi papá tenía un camioncito en el que transportaba cosas del pueblo a la casa. Un día, la guerrilla se lo quitó y empezaron a utilizarlo para transportarse ellos. Después, le contaron

a mi papá que el camión lo habían dejado abandonado y lo recuperaron. Mi papá había comprado unos cerdos en el pueblo y mando a mi hermano mayor a recogerlos. Mi mamá y mi hermano menor lo acompañaron. Cuando volvían, los paramilitares les dispararon.

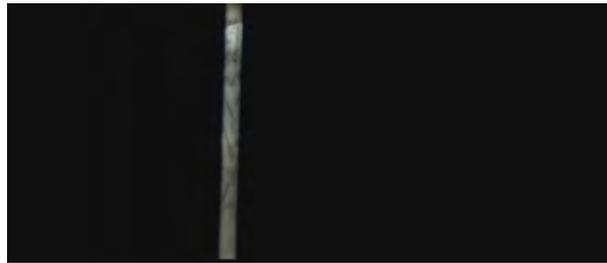
— Ah, los emboscaron

— Sí

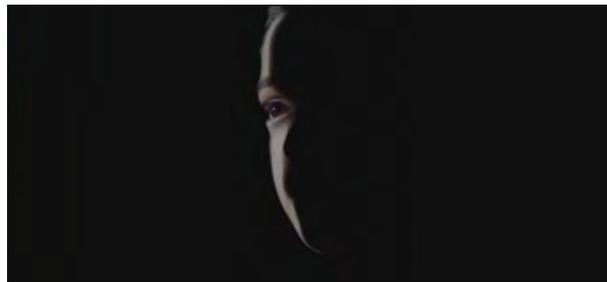
— ¿Y eso por qué o qué?

— Porque los paramilitares pensaban que los guerrilleros todavía se estaban transportando en el camión.

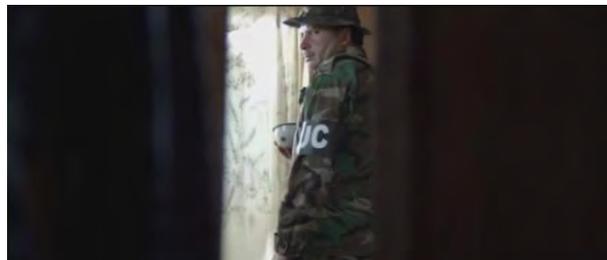
El autor representa el conflicto como un enfrentamiento entre criminales en el que los civiles quedan atrapados en medio del fuego. Esta idea se refuerza en varios momentos de la cinta, por ejemplo, en la primera conversación que tiene Wilson con Emilio cuando éste llega con Simón a su casa y trata de explicarle a su hermano que en ningún lugar estará completamente seguro: “Si por allá domina la guerrilla, por acá mandan los paramilitares”, sentencia Wilson. En otro punto de la historia, la guerrilla ataca el puesto de policía del pueblo, lo que provoca el miedo entre sus habitantes quienes temen represalias por parte de los paramilitares. Y efectivamente ese momento llega. En la última parte de la película los paramilitares llegan al pueblo y empiezan a sacar a las personas de sus casas y las conducen al parque principal del municipio. Cuando los padres de Luisa se enteran de la incursión paramilitar se



73



74



75



76

encierran en su casa y esconden a la niña en un armario, le piden que guarde silencio y que

no salga de allí hasta que ellos se lo digan. Segundos después, tocan a la puerta y los paramilitares entran a la casa y se llevan a los padres de Luisa. La escena está construida desde el punto de vista de la niña, entonces como espectadores inicialmente no vemos lo que está ocurriendo (73, 74), sólo escuchamos la conversación y la respiración acelerada de Luisa dentro del ropero. Cuando parece que se han ido, la niña abre ligeramente la puerta del armario pero se sorprende al comprobar que el comandante de los paramilitares sigue allí (75), en el salón de su casa y el ruido de la puerta termina por delatarla provocando que a ella también la saquen de la casa y la conduzcan con sus padres al parque del pueblo (76). Allí, lo que vemos no es otra cosa que un ajusticiamiento sin sentido en el que un grupo criminal acusa a unos civiles de colaborar con sus enemigos. Inicialmente, la cámara sigue al jefe paramilitar mientras éste lanza su discurso: "...una parranda de sapos hijueputas me estaban vendiendo con el enemigo. Aquí están con los guerrilleros o están con nosotros", amenaza. La



77



78



79



80



81

secuencia. Luego, vemos una secuencia alternada en la que asistimos a ese momento desde el punto de vista de Luisa (77, 78, 79), la cámara se pone a su altura y los espectadores vemos a través de sus ojos, a hombres vestidos con uniformes camuflados que dirigen sus armas hacia ella, hacia nosotros. Lo que ve la niña si alterna con imágenes de los civiles temerosos

detenidos en el parque del pueblo y con imágenes de Simón, en el laboratorio, jugando con una canica con los colores de la bandera nacional (80, 81). En la secuencia siguiente Emilio y Wilson buscan a Simón en una bodega del laboratorio para finalmente concluir que éste se escapó y se fue al pueblo, donde en ese momento ocurría la masacre paramilitar. La siguiente escena es la llegada del niño al parque del pueblo donde, de su punto de vista, vemos lo que dejó el paso del escuadrón paramilitar (82). Se escuchan el llanto, los gritos y los rezos de los vecinos que se encuentran con la imagen dantesca de familiares y amigos muertos. Simón, recorre el parque y observa los cuerpos que yacen sobre el suelo cubiertos con sábanas. Luego, la cámara hace un zoom y vemos un primerísimo primer plano de los ojos de



82



83



84



85

Simón (83), acompañamos su mirada hasta encontrarnos con que entre las víctimas está Luisa (84). No vemos su cuerpo por completo, sólo una parte del torso que es fácil identificar por el color de la sudadera rosa que tuvo en otros momentos de la película. El personaje está presente aun cuando sólo vemos una parte de su cuerpo (85). De esta forma, el director representa la masacre de forma cruda pero sutil, sin caer en amarillismos ni en el recurso fácil de la sangre. Opta por no mostrar las heridas de las balas en Luisa y simplemente nos deja claro que es ella por su vestimenta y por la reacción en la mirada de Simón cuando finalmente logra verla desde lejos. No hay lágrimas del niño ni una reacción inmediata, simplemente la escena acaba. Así pues, los paramilitares acabaron con la vida de Luisa y su familia sólo por

el rumor que corría en el pueblo de que en el pasado su padre había sido colaborador de la guerrilla.

A Simón los paramilitares le mataron a su madre y a sus hermanos, como supimos por el diálogo que tuvo con Ramiro; luego asesinaron a su mejor amiga sólo por la sospecha de que su padre era un viejo auxiliador de la guerrilla, y éstos, en su momento, lo obligaron a abandonar su hogar y huir junto con su padre. Finalmente son los narcotraficantes, otro actor del conflicto, representado por la figura de Ramiro, los que provocan un nuevo desplazamiento forzado de Simón y su padre.

Ante la pérdida de su amiga, Simón siente que ya no tiene nada que perder y decide ayudar a su tío Wilson y robar un paquete de heroína del laboratorio, pero en el intento es descubierto por uno de los escoltas de Ramiro que lo detienen a él, a Emilio y a Wilson. Ramiro los amenaza y finalmente dice que alguien debe morir y que ese debe ser el que intentó el robo, entonces le dispara a Simón. El niño cae herido por un impacto de bala en su brazo, pero un incendio en el laboratorio evita que Ramiro vuelva a dispararle. Emilio toma a Simón en brazos y huyen junto con Wilson. Algunos fotogramas de la escena se presentan a continuación.





Después de intentar robarle a un narcotraficante y lograr huir, Simón, su padre y su tío no tienen otra alternativa que abandonar el pueblo. Pasan la noche en vela y a la mañana siguiente emprenden el camino. Y así, una película que empezó con un desplazamiento forzado de un padre y un hijo termina con ese padre y ese hijo revictimizados y de nuevo en el camino huyéndole al conflicto. La película termina con un Simón malherido que viaja en un autobús y mira por la ventana mientras recuerda a su amiga Luisa. En un flashback nos muestran a los dos niños en la laguna prometida, esa a que Luisa le dijo que lo llevaría al otro lado del campo minado.



## Indicios

Como en *Los colores de la montaña*, en *Jardín de amapolas* el autor también usa el recurso de los grafitis para hacer más visible la presencia de los actores armados y de paso para nombrarlos. Estas marcas se ven en dos momentos puntuales, el primero al inicio de la película cuando Simón y Emilio caminan por las montañas huyendo de la guerrilla y llegan a una casa en el campo. Luego de percatarse de que está abandonada posiblemente desde hace tiempo, Emilio encuentra a Simón frente a una pared en la que se puede leer el mensaje “Libertad para el pueblo” (86). La señal en la pared provoca la desconfianza de Emilio quien piensa que si esa casa fue marcada por un grupo armado no es un lugar seguro para quedarse, entonces decide continuar la marcha (87).



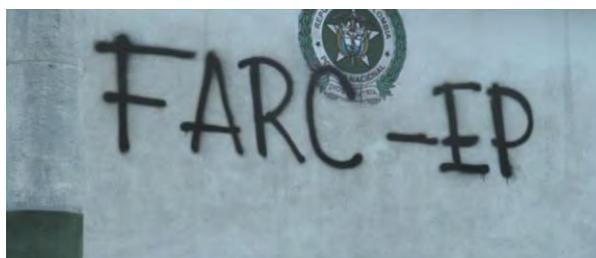
86



87



88



89

El otro momento se da hacia el punto medio de la película, cuando Emilio camina con el padre de Luisa por las calles del pueblo y hablan de la difícil situación por la que pasa la comunidad como consecuencia de la presencia de actores armados en la zona. Los dos hombres avanzan por una calle y pasan junto al puesto de policía del municipio. Unos segundos después, cuando los dos hombres han avanzado unos quince o veinte metros, se ve en un segundo plano cómo explota el puesto de policía. Se escuchan disparos y los padres de Simón y Luisa tratan de esconderse. Luego de la toma, un paneo de cámara muestra las paredes de la estación policial con mensajes marcados por la guerrilla atribuyéndose el hecho (88, 89).

En el primer apartado, dedicado a *Los colores de la montaña* ya hablamos a groso modo sobre la práctica de rayar las paredes por parte de los grupos armados. Sólo resta señalar que a diferencia de esa película, en *Jardín de amapolas* las marcas van acompañadas de un Farc- EP, como firma, siendo esto una diferencia en la forma de enunciar a los actores armados. Mientras que en *Los colores de la montaña* se pueden identificar a los autores sólo si se interpretan sus mensajes, en *Jardín de amapolas* el autor es más directo y señala un grupo guerrillero en particular, de la misma forma que lo hace cuando se producen hechos victimizantes como el desplazamiento forzado de Simón o la masacre en la que es asesinada Luisa.



90



91



92



93

Un elemento metafórico que ya vimos en *La Sirga* y que se emplea de igual manera en *Jardín de amapolas* es el de la niebla, que está muy presente en la primera secuencia de la película en la que Emilio y Simón huyen desplazados por la violencia. El primer plano de la cinta es pesimamente un plano general de la casa de Simón y su familia cubierto por la niebla (90). Luego, los vemos a ellos en su larga huida siempre perseguidos por la niebla (91, 92, 93).

El autor quiere crear con este elemento la sensación de que algo se nos oculta y de que no hay nada claro, como el destino Emilio y Simón, que no sabemos hacia donde van y por qué, que se preguntan sobre su propia existencia. A medida que avanzan por entre cañones y montañas, el paisaje se empieza a aclarar hasta llegar al pueblo donde vive Wilson, para ese momento ya la neblina se ha disipado.

## 4.5 Mateo



Entre la falta de oportunidades y la violencia del entorno, Mateo es seducido por la ilegalidad. Para detenerse necesitará de una red de amigos que lo sostengan y le demuestren que siempre hay una segunda oportunidad<sup>95</sup>.

### **Informantes**

Mateo tiene 16 años y un carácter difícil. Vive con su madre, Made, una mujer de unos 45 años a la que quiere pero no obedece y menosprecia: “Lo único que sé es que no quiero terminar como ella”, dice Mateo, “trabajando por tres pesos como una mula”.

Mateo fuma, bebe licor, tiene problemas de comportamiento y está a punto de ser expulsado de la escuela. Su padre se fue de la casa cuando él tenía 7 años, después de que su madre lo echara a la calle por usarlo a él para transportar paquetes de dinero. De él no sabemos ni su nombre, sólo que andaba en negocios ilegales y los pocos recuerdos que le quedan a Mateo, son las de un hombre “bien elegante”, que le gustaba bucear en el río y que tenía una colección de cigarritos. Mateo suple la ausencia de esa figura paterna con Walter su tío, un hombre de unos 40 años que también vive de la ilegalidad. De él hablaremos más adelante.

Made, la madre de Mateo, se gana la vida trabajando en una lavandería junto a otras mujeres. Allí, le toca pasar el día entero lavando y planchando ropa para poder llevar algo de comer a la casa. La situación para ella se complica cuando Mateo empieza a tener problemas

---

<sup>95</sup> *Mateo*, de la directora María Gamboa, fue estrenada el 28 de agosto del 2014. La ficha técnica de la película está disponible en el Anexo V.

de comportamiento y a relacionarse con su hermano. Sin darse cuenta, pierde el control sobre su hijo y la vemos luchando por recuperarlo antes de que sea demasiado tarde.



—Antes eran felicitaciones. Hoy, son llamadas y más llamadas, reuniones tras reuniones; reuniones con la rectora, notas, reclamos y a usted nada le sirve. Usted lo que se volvió fue un vago ¡un vago desde que está con Walter!



—Antes no teníamos ni para comer.

La relación entre madre e hijo es cada vez más tensa. En principio, y ante la necesidad, ella le recibe dinero pese a saber que es plata que ganó trabajando para el delincuente de su hermano. En la lavandería, todas sus compañeras saben en qué anda Mateo, algunas la juzgan por no hacer nada, otras la aconsejan para que deje de recibirle dinero. A medida que avanza la historia la situación empeora y Made decide devolverle a su hijo cada peso que le dio.

Walter, el tío de Mateo, es un delincuente de los llamados prestamista gota a gota, personas que prestan dinero de manera irregular y luego cobran en pequeñas cuotas pero con altas tasas de interés (94). “Esta actividad tiene décadas de existencia y es legal en muchos países, pero comienza a preocupar a las policías de Latinoamérica por los delitos asociados a ella, como la usura, el robo, el lavado de dinero y las agresiones” (Miranda, 2016). Walter también es dueño de un negocio al que la gente va a embriagarse y a jugar billar. Vende licor de dudosa procedencia y tiene a tres jóvenes, Mateo, William y ‘El Chulín’ (95), como encargados de cobrar las cuotas a la gente que le pide préstamos. La mayoría de sus deudores son pequeños comerciantes de la ciudad. Y cuando no pagan alguna cuota, Mateo y los otros muchachos les quitan su mercancía como abono a la deuda.

Pero esa es sólo la faceta más visible de Walter. Aunque la cinta no lo dice en ningún momento, la autora da pistas que insinúan que pertenece a una estructura paramilitar. Tiene su propio grupo de escoltas armados, buenas relaciones con la Fuerza Pública, que en ningún momento indagan por sus negocios irregulares y de manera clandestina se dedica a la mal llamada “limpieza social y política”<sup>96</sup>, que en el contexto del conflicto armado se le atribuyó en buena medida a los llamados “grupos de limpieza” y los grupos paramilitares.



94



95

Los otros dos personajes secundarios de la historia son David y Ana. David es un sacerdote que llegó a la ciudad seis meses antes de los acontecimientos que narra la película (96). Tiene unos 35 años,



96

barba descuidada y siempre viste con ropa deportiva. La sotana sólo se la pone para los actos litúrgicos y pasa los días con los jóvenes de la comunidad, en especial con los del grupo de teatro que él dirige. David está lejos del arquetipo de sacerdote pues más que un dirigente religioso es como el mejor amigo del barrio. El padre David es el único que está continuamente denunciando la situación por la que pasa la comunidad. Ante el temor de la

<sup>96</sup> La llamada “limpieza social” no es otra cosa que el exterminio de personas en completa indefensión que, en la mayoría de los casos, pertenecen a “poblaciones que tienen características específicas por una condición o identidad social. Por eso sus víctimas suelen ser jóvenes, pandilleros, personas que consumen drogas, que hacen robos o que son homosexuales o transgénero”. Mientras que la “limpieza política” tiene más que ver con el aniquilamiento del otro por su “militancia de algún tipo y que se pueden clasificar como partidarios de movimientos opositores” (González Navarro & Medellín Cano, 2016). Este fenómeno en Colombia ha sido una práctica sistemática al menos en los últimos 40 años. Para ahondar en la cuestión, sugiero revisar el informe de Centro Nacional de Memoria Histórica titulado *Limpieza social. Una violencia mal nombrada*, publicado por el Centro y el Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, IEPRI, de la Universidad Nacional de Colombia, en diciembre del 2015.

gente por los episodios de violencia, es él el único que desde su iglesia y desde las clases de teatro denuncia y trata de guiar a la gente. El papel de David en la historia es fundamental, pues él es el que terminará despertando a Mateo.

Ana, por su parte, es una niña de unos 15 años que pertenece al grupo de teatro del padre David. Desde el primer día Mateo se siente atraído por ella y poco a poco empezarán a construir una amistad hasta llegar al noviazgo. Cuando la situación empeora y Walter empieza a presionar a Mateo es a ella a quién él le confía sus miedos y en el momento en que le confiesa al grupo de teatro que estuvo trabajando para su tío, es la única que lo apoya, junto con el padre David.



—Mi tío es muy peligroso. Al principio no me daba cuenta de eso. Hasta quería ser como él. Pero después empecé en el grupo y veo las cosas de una forma distinta. A veces, pienso en lo que él hace y me da tanto miedo que no puedo ni dormir. Tengo mucho miedo.



— ¿De qué?

—De que me haga daño. De que nos haga daño.

La historia se desarrolla en Barrancabermeja, una ciudad de ciento noventa mil habitantes a orillas del río Magdalena, en el centro de Colombia. En Barranca, como la llaman la gente, está la principal refinería de petróleo de Colombia lo que ha provocado durante décadas la llegada masiva de personas en busca de oportunidades. Pero los beneficios de la industria petrolera no se ven reflejados en la comunidad. En el 2016, el 43 por ciento de la población estaba considerada en situación de pobreza<sup>97</sup>. La pobreza y la falta de oportunidades en la ciudad, como en toda Colombia, ha sido el caldo de cultivo perfecto para

---

<sup>97</sup> El dato hace parte del informe *Barrancabermeja en cifras*, publicado por la Cámara de Comercio de Barrancabermeja y la Alcaldía de Barrancabermeja.

que los actores armados y la delincuencia organizada atraigan a los niños y jóvenes a sus grupos.

Ese es precisamente el punto de partida de la película. La influencia de Walter en Mateo hace que éste termine inmiscuido en sus negocios y que trabaje para él. En un comienzo cobrando las cuotas de los préstamos, intimidando a los deudores, quitándoles la mercancía a los pequeños negocios que no pagan sus cuotas; luego, cuando Walter se entera de que Mateo está en el grupo de teatro, le paga para que le haga “inteligencia” y recabe información sobre los jóvenes del grupo y en especial sobre padre David.



### **Temas**

El tema central de la película es el conflicto, pero desde una perspectiva particular que es la vinculación de menores en éste. A diferencia de *Alias María*, película con la que cerraremos este capítulo, y que tiene como protagonista a una niña guerrillera; en *Mateo* el protagonista no es un combatiente pero en cierta forma también está cumpliendo con un rol en la confrontación. Tenemos entonces que empezar por recordar que el conflicto armado es bastante más complejo que un simple enfrentamiento entre dos o más bandos de grupos armados. El conflicto permea las distintas capas de la sociedad y sus miembros pueden terminar participando en él de forma indirecta. No es necesario disparar un arma para tener un grado de responsabilidad en los acontecimientos. En el caso de la película que estamos revisando, en el momento en que Mateo decidió jugar el rol del informante para su tío

paramilitar, entró a participar del conflicto. A continuación, podemos leer el diálogo que tienen los dos personajes, en el que Walter le asigna a su sobrino la misión.



—Varios padres de familia ya han venido a darme quejas. Que resulta que sus muchachos no quieren trabajar ni hacer otra cosa desde que andan en esa mierda del teatro.

—¿Y eso?



— Como que no hacen sino fumar vicio, siempre llegan tarde a dormir, además, parece que andan en unas supuestas reuniones raras.

—¿Y yo que pitos toco con todo eso?



—Que quiero que usted me vigile a ese grupito, que me vigile esas reuniones. Quiero que me diga quiénes son, cómo se llaman, dónde viven, quién es el más cercano al cura, y así, todo lo que pueda sobre ellos. Sobre todo lo de las reuniones. Usted está listo para una tarea más grande que cobrar los préstamos.

En principio, Mateo sigue las instrucciones de Walter, asiste a los ensayos del grupo de teatro dirigido por el padre David y posteriormente se reúne con él para darle la información recabada. Por su buen trabajo Walter lo felicita y lo premia con un arma para que tenga cómo defenderse.

A medida que avanzan los días Mateo está menos cómodo con su misión. Ensayo tras ensayo empieza a conocer a los integrantes del grupo de teatro y a sentir empatía por ellos. Sin embargo, se siente arrinconado por las preguntas de su tío Walter y termina por delatar a Augusto, un compañero del grupo de teatro que consume marihuana. Walter declara al muchacho “objetivo militar”, lo manda a buscar a su casa y le da un ultimátum para que deje

la ciudad. En el momento en que Mateo ve las consecuencias de sus actos en su nuevo grupo de amigos, se siente arrepentido pero sin el valor suficiente para alejarse de su tío.



97



98

“Yo voy a confesarme. Voy a contarles por qué estoy acá. Yo estoy acá porque trabajo con mi tío Walter. Sabiendo que estaba en el grupo me pidió que le llevara información de cada uno y es eso lo que he hecho. Pero eso no es lo peor. Lo peor es que yo fui el que denunció a Augusto”.

La situación empeora cuando Made descubre que Mateo tiene un arma escondida en la casa. Lo enfrenta y Mateo le dice la verdad, le confiesa que se la dio Walter y le jura que no la ha usado. En ese momento Made decide ir a enfrentar a su hermano y le exige que se aleje de su hijo. Walter la amenaza y le recuerda que no está en posición de exigirle nada pues el poder lo tiene él.



99



100

En la última parte de la cinta vemos las consecuencias que sufre Mateo por sus actos. Primero, se ve obligado a dejar el grupo de teatro después de confesarles a sus compañeros la verdad (97, 98) y en el desenlace se enfrenta a un Walter sin compasión que no está dispuesto a que Mateo se aleje de su rebaño tan fácilmente (99 - 102).

A diferencia de las otras cuatro películas de nuestra investigación, *Mateo* es la única en la que se aborda el conflicto armado en el contexto urbano pues como se mencionó en el apartado anterior, la historia se desarrolla en Barrancabermeja, una ciudad secundaria en el departamento colombiano de Santander.



101

A propósito de la cinta vale la pena mencionar que el grado de responsabilidad judicial de un niño no es la misma que la de un adulto así hayan pertenecido al mismo actor armado. Los menores de 18 años que



102

se ponen a disposición de las autoridades no son contados como desmovilizados sino como desvinculados del conflicto y no se les trata como victimarios sino como víctimas debido a su condición de niños. Cuando acuden a las autoridades pasan a ser atendidos por el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar que se encarga del proceso de reincorporación a la sociedad.



El otro tema principal que aborda *Mateo* es el del arte como agente de cambio. A diferencia de las otras películas que conforman nuestro corpus filmico y que presentan un panorama desesperanzador sobre el destino de los niños víctimas del conflicto armado, *Mateo*

pone su atención en el proceso de recuperación de uno de ellos en un entorno de conflicto. Y esa recuperación se da por medio del arte.

A Mateo no le interesaba el teatro, pero en un ultimátum le dicen que debido a sus problemas de actitud en el colegio, si no asiste al grupo lo pueden expulsar. Ante la advertencia, Made, su madre, lo presiona y le exige asistir.



— ¿Cómo le fue en lo del teatro?

— Allá estuve madre, pero eso no es lo mío. Además, eso es para maricas.



— Y qué importa que sea o no sea lo suyo. Usted tiene que ir.

El trato con su tío Walter para que vigile al grupo es lo que en principio lo hace ir, sin saber que poco a poco irá descubriendo su pasión por el teatro y que a la larga eso le salvará la vida.

Aunque en un primer momento puede parecer naíf, lo cierto es que las iniciativas culturales, que en muchos casos son impulsadas por las mismas comunidades, han tenido un impacto en los niños y jóvenes de distintas regiones de Colombia, que gracias a proyectos de música, danza, teatro, artes plásticas, entre otras, encuentran una alternativa que los mantiene alejados de los grupos delincuenciales. Por ejemplo en Medellín, ciudad en que la década de los noventa que llegó a ser considerada como la más violenta del mundo, existen proyectos como el de Crew Peligrosos, uno de los grupos de hip-hop más conocidos del país, que ofrece a los niños y jóvenes la oportunidad de aprender en su escuela los cuatro elementos del hip-

hop: el breakdance, DJ, rap y graffiti. “Es un modelo que ha tenido éxito en otros países. En Venezuela, Hip Hop Revolución maneja 31 escuelas con el objetivo de convertir a los adolescentes en líderes de la comunidad. En Sudáfrica, el rapero Emile Jansen dirigió Heal the Hood, una escuela que tiene como objetivo dar a los jóvenes del distrito de Cape Flats de Ciudad del Cabo una alternativa a la vida de las pandillas” (Gordon, 2017).



103



104

Otro ejemplo son precisamente muchos de los niños y jóvenes que integran el grupo de teatro de la película que, en la realidad, son miembros de una corporación teatral en una de las zonas más vulnerables de Barrancabermeja y además de actuar aportaron ideas a la construcción del guión de la cinta (103, 104).

#### 4.6 *Alias María*



María es una niña de 13 años que pertenece a las filas de un grupo guerrillero colombiano. Su vida dará un giro cuando descubra que está embarazada y que no puede tener el bebé por las reglas del grupo guerrillero. En ese momento empezará un viaje por la selva en el que se verá obligada a decidir qué hacer con su vida<sup>98</sup>.

#### **Informantes**

María es la protagonista de la película *Alias María*. Tiene trece años y desde los once hace parte de las filas de uno de los grupos guerrilleros de Colombia. La cinta no revela mayores detalles sobre su vida antes de la guerra. No sabemos si se unió al grupo subversivo por voluntad propia o si fue reclutada a la fuerza. Tampoco su lugar de procedencia, si tiene familia y ni siquiera sabemos su verdadero nombre, porque como el mismo título de la cinta lo indica, María no es más que su alias.

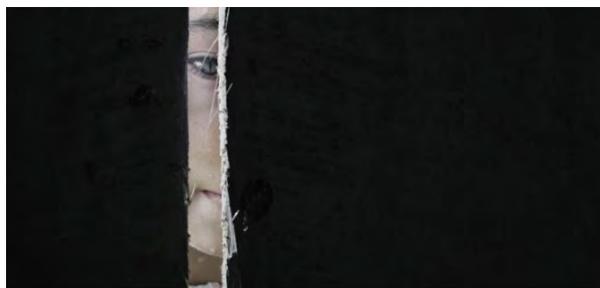
Físicamente, María tiene el aspecto de una niña campesina cuyo cuerpo apenas se está empezando a desarrollar. Emocionalmente parece tímida, ingenua, su mirada delata su inseguridad pese al lugar en el que se encuentra.

En la primera secuencia, sus ojos curiosos tratan de mirar por entre las tablas de un rancho de madera, el parto de otra guerrillera (107, 108). Más allá de la curiosidad propia de una niña, tardamos poco en enterarnos de que su interés por ver el parto se debe a que ella

---

<sup>98</sup> *Alias María*, del director José Luis Rugeles, fue estrenada el 12 de noviembre del 2015. La ficha técnica de la película está disponible en el Anexo V.

también está embarazada. En el mismo frente guerrillero hay un hombre, Mauricio, quince años mayor que ella, con quien sostiene una relación y de quien espera un hijo.



107

Sin embargo, las reglas de la guerrilla indican que toda mujer que quede embarazada debe abortar, porque como lo afirma el comandante, no pueden llenar la selva de niños. Además, en las lógicas de la guerra, cada guerrillera embarazada deja de ser combatiente para convertirse en una carga.



108

A la que María observa en medio de un parto se hace llamar Diana, una mujer de unos treinta años que es novia del comandante. Sólo por eso pudo seguir adelante con su embarazo, aunque en secreto, pues fuera de ese frente nadie de la guerrilla sabe, ni puede saberlo, que quedó embarazada y que tuvo al niño. Diana se ve obligada a entregar a su bebé para que lo



109

lleven a un lugar seguro durante un tiempo (109), para evitar que corra peligro por los continuos ataques que sufren por parte del Ejército y los paramilitares. La cinta da pocas pistas sobre el pasado de Diana, así como de María y de los demás guerrilleros.



110

El comandante, por su parte, es un hombre de unos cuarenta años, encargado de dirigir al frente en la guerra. En la película no se menciona ni su nombre ni su alias y como a Diana, sólo lo vemos en la primera parte y en el desenlace de la cinta. El comandante es el que toma la decisión de que su hijo debe ser sacado de la selva para evitar que corra peligro. La misión se la encarga a María, Mauricio, Byron y Yuldor.

Mauricio, el novio de María, tiene 29 años. Es un hombre de aspecto y trato rudo del que poco sabemos pues la película no nos muestra cómo era su vida antes del conflicto ni qué lo motivó a unirse a uno de los bandos. Mauricio es designado por el comandante del frente guerrillero como el líder de la misión para sacar a su hijo de la selva. De los cuatro es el único adulto, pues los otros son menores de edad. A María la trata como si fuera una mujer adulta, olvidando que es una niña. La película lo retrata como un hombre que sigue ordenes sin preguntar y que siente absoluto respeto y obediencia por el grupo al que pertenece, por eso cuando se entera de que María está embarazada no duda ni por un segundo en que debe abortar, pues así lo ordena el reglamento guerrillero.

Byron es el segundo guerrillero con más experiencia en la misión después de Mauricio. Apenas tiene 17 años, aunque parece mucho mayor. Es alto, de raza negra y aspecto atlético. A diferencia de Mauricio que es tosco en su forma de tratar a Yuldor e incluso a María, Byron se muestra más comprensivo con los dos niños. A ella le ayuda en el cuidado del bebé del comandante y a Yuldor lo ve como a un discípulo al que puede adiestrar para que aprenda a sobrevivir en la selva y en la guerra.

Finalmente, el último personaje secundario es Yuldor, un niño de 12 años que recién ingresó a la guerrilla (110). Como en el caso de María, la película no deja claro si está allí porque quiso o porque fue reclutado forzosamente. Lo que sí queda claro es que es completamente inexperto, no sabe cómo funciona una brújula, cómo usar unos binoculares y no tiene la resistencia física necesaria que le permita cumplir con las tareas que le asignan. Esto se evidencia con claridad en una escena en la que le manda quedarse de guardia durante toda la noche y el sueño termina por vencerlo, algo que pudo costarles la vida a los otros tres miembros de la misión. La inexperiencia provocará que más adelante, cuando se presente un enfrentamiento con armado con otro bando, Yuldor termine con una herida de bala en la pierna, lo que complicará toda la misión.

El autor de *Alias María* consigue alejarse de los arquetipos del guerrillero desalmado y sanguinario y los presenta como a colombianos comunes y corrientes, con sueños, aficiones y temores. Sin embargo, carece de mayor profundidad y de un contexto que nos permita conocer sus motivos. Según la Unesco, “los niños y niñas de Colombia se unen a los grupos armados por diversas razones, incluyendo la violencia en el hogar, la falta de oportunidades,

las duras condiciones económicas, el deseo de venganza, las amenazas y el reclutamiento forzado” (Unesco, 2016, 6) En *Alias María* no se hace referencia en ningún momento a las circunstancias que desencadenaron la llegada de María a la guerrilla. Tampoco dice nada sobre el pasado de Yuldor o el de Byron, perdiendo así la oportunidad de abrir una discusión que aún hoy está pendiente de darse y que tiene que ver con entender las múltiples circunstancias por las cuáles esos niños a los que el Estado debió proteger terminaron en la guerra<sup>99</sup>.

### Temas

La cinta trata dos temas que se entrelazan y que por lo tanto debemos analizar en conjunto, la niñez y el conflicto. María, aunque cargue un fusil al hombro y lleve dos años en la selva en un grupo alzado en armas, no deja de ser una niña y de tener las inseguridades y los temores propios de su edad. La cinta la retrata como a una niña que maduró a la fuerza, pero desconocer su pasado no impide aventurarnos a concluir qué tanto la cambió la selva, el conflicto, la relación sentimental con un hombre quince



111



112

años mayor. Para el grupo guerrillero al que pertenecen, ni ella ni Yuldor son niños, sino combatientes. No tienen privilegios ni tratos especiales, deben cumplir guardias como los otros, cargar sus pesadas mochilas, sus armas, velar por su propia seguridad, porque cuando

---

<sup>99</sup> En este sentido, me llama poderosamente la atención una columna de opinión firmada por el sociólogo Alfredo Molano Bravo, uno de los académicos más reconocidos y conocedores del conflicto armado colombiano, en la que se refiere al problema de los niños vinculados a grupos armados ilegales. “No es fácil entender mirando televisión que los guerrilleros colombianos son en su gran mayoría campesinos y para más veras, colonos; que su mundo es una vereda o una trocha, que su vida es el trabajo físico, y su gente, su familia. La guerra los ha arrastrado. Les ha cambiado la rula por el fusil, el padre por el comandante, la madre por un ideal. Los niños no se hacen guerrilleros a la fuerza, su mundo se vuelve guerrillero y ellos en él, ocupan el lugar que les toca. A la guerrilla no le interesa cargar más peso del que tiene que echarse a los hombros y un niño en un combate es un fardo. Hay niños y niñas cuyo único refugio amoroso son sus hermanos mayores guerrilleros; los admiran y quieren ser como ellos. Y en lugar de hacer mandados en su casa, buscan las filas para hacerse grandes. A muchos padres conviene porque un hijo guerrillero es el acceso a un órgano poderoso” (Molano, 2017).

suenan el primer disparo, nadie, ni el enemigo ni sus “camaradas”, tendrán compasión por su edad.

Pero María, en silencio, añora una infancia normal como la de las niñas de su edad (111, 112). Durante un desplazamiento se detiene a mirar a lo lejos a los alumnos de una escuela cantando el Himno Nacional y en cuadro vemos un primer plano del plano de su rostro pensativo que contempla lo que a lo mejor puede ser su vida. Más adelante en la película, María vuelve a contrastar su realidad con la de una niña de su edad, la hija de un médico al que visitan.

Mientras ella carga su arma y su pesado equipaje, y tiene que estar atenta a que no los agarre por sorpresa el enemigo, la hija del médico ve la televisión sentada en una silla mecedora (113, 114). María se inquieta y no deja de observar a la muchacha como analizando lo que podría ser su vida si un día decidiera huir. En una tercera escena (115 - 117), se asoma por la ventana de su habitación para mirar cómo viven las niñas de su edad lejos de la guerra. En la repisa, ve viejas muñecas y peluches y un Giordano de peluche, en el tocador, a la hija del médico junto a sus cosméticos y artículos de belleza, esos que empiezan a usar las niñas de su edad para realzar su feminidad.



113



114



115



116



117

Esa pregunta interna que se hace María sobre su niñez perdida y las posibilidades de recuperarla sale otra vez flote en una cuarta escena, en la que después de ducharse se prueba a escondidas algunos accesorios de la hija del médico (118, 119). Es la primera vez que vemos a María sin su camuflado, ese que uniforma a guerreros y guerreras hasta borrar su diferencia.



118



119

En *Alias María* hay otros dos niños a los que vale la pena dedicar algunas líneas. Primero tenemos a Byron, que aunque aparente ser mayor apenas tiene 17 años. En él ya no quedan rastros de la niñez, ya fue cooptado por completo por la guerra. Lo evidenciamos en su comportamiento, en su experiencia a la



120

hora del combate, en la relación que establece con Mauricio al que trata como a un par aunque sea once años mayor. Sin embargo, se diferencia de éste en la forma de tratar a María y a Yuldor, a quienes en todo momento trata de ayudar.

El caso de Yuldor es completamente diferente. Como apenas tiene 12 años y lleva poco tiempo en la guerrilla, se sigue comportando como un niño. En el personaje de Yuldor el autor refleja el duro proceso de incorporación de un niño a la guerra. Yuldor lo pasa mal y sabemos que así como él, debió ser difícil para María y para Byron. El niño apenas y logra sostenerse en pie con el pesado equipaje que carga en la espalda y cuando el cansancio lo agobia y se apoya en su arma como si fuera un bastón, termina siendo reprendido.

El reclutamiento de menores, como lo vimos en el Capítulo 1, es una práctica habitual y sistemática de todos los grupos armados ilegales en Colombia. Aunque en el película no se especifica si los niños llegaron allí por voluntad propia o reclutados a la fuerza, de cualquier manera es considerado como un delito por la legislación nacional e internacional y esos niños

deben ser considerados como víctimas independiente de que participen en acciones ilegales con un grupo de alzado en armas.

Pero el caso colombiano no es el único. El Tribunal Internacional sobre la Infancia afectada por la Guerra y la Pobreza, señaló en 2011 que entre trecientos mil y quinientos mil menores de 18 años participaban activamente en conflictos armados en más de 35 países (CRIN, 2011). La cifra sobre la participación de niños colombianos en el conflicto es difícil de determinar porque distintas fuentes presentan datos dispares y porque existe y existirá siempre un subregistro. Sin embargo, podemos decir que de acuerdo con datos del Instituto Colombiano de Bienestar Familiar, ICBF, la entidad del Gobierno encargada del proceso de restablecimiento de derechos de los niños que han estado en grupos armados, desde 1999 hasta septiembre del 2016 se desvincularon 6.073 niños<sup>100</sup>.

Hay secuelas, muchas de por vida, en esos niños que participaron de forma voluntaria o no del conflicto armado. “Casi todos terminaron con lesiones físicas permanentes como hernias y desplazamiento de huesos por los esfuerzos excesivos y superiores a su capacidad, y que tuvieron que soportar por años. Todos afirman haber sido testigos de torturas, golpizas y despojos a personas, y muchos fueron obligados a tomar parte en estos abusos. Algunos hasta confesaron haber matado” (CRIN, 2012).

Pero también están los niños que no lograron salir con vida del conflicto, de lo que jamás tendremos una cifra exacta. En *Alias María* Yuldor es una representación de ellos. En un combate que sostienen en el enemigo durante la misión para trasladar al hijo del comandante, Yuldor es herido en una pierna. Mauricio, María y Bryan lo llevan hasta donde un médico de confianza del grupo guerrillero, el mismo que al principio de la película asiste a Diana en su parto. Allí, en su casa, atiende a Yuldor y el niño empieza su recuperación, pero cuando descubre que María se va a fugar le pide que lo lleve con ella. Aunque logran escaparse por unas horas de Mauricio y de Byron (120), son atrapados y obligados a volver, pero como Yuldor tiene dificultades para caminar por la herida de bala, termina por colmar la paciencia de Mauricio quien no tiene reparo en dispararle en la cabeza y acabar con lo que

---

<sup>100</sup> Los datos fueron publicados por el Observatorio del Bienestar de la Niñez, del ICBF, y se puede consultar la actualización de los mismos en el siguiente enlace:  
<http://www.icbf.gov.co/portal/page/portal/Observatorio1/datos/tablero1>

para él era un problema. La escena retrata la crudeza de un conflicto en el que incluso los del mismo bando pueden ser enemigos y donde no existe la compasión ni las concesiones por los niños, pues como dijimos en párrafos anteriores, en la guerra ellos son un combatiente más.



121

Un tercer tema que vale la pena mencionar es el de la maternidad. En *Alias María* es un tema central, no es casualidad que el alias de la protagonista sea María, en clara referencia a la María bíblica y a las peripecias que vivió para traer a su hijo al mundo. En *Alias María* las dificultades de la protagonista pasan, en primer lugar, por decidir si quiere o no quiere tener al niño. En su caso el niño no es una bendición, es



122

un problema. Porque una regla del grupo armado en el que se encuentra es que las mujeres no pueden embarazarse, y así ocurrió en la realidad, como se ha documentado en distintos informes de entidades estatales y organizaciones no gubernamentales. Unicef, en un informe del 2016, se refirió a la cuestión y explicó cómo efectivamente muchas mujeres fueron forzadas a abortar cuando quedaron embarazadas. “A aquellas que dan a luz les quitan sus bebés y los envían fuera del campamento militar (Unicef, 2016, 7).



123

En la película es la primera decisión a la que vemos enfrentarse a la protagonista, pues en la lógica de la organización guerrillera ella debería aprovechar la visita del médico al campamento para someterse al procedimiento de interrupción del embarazo. Pero después de asistir a escondidas al parto de Diana empieza a dudar. Luego, cuando Diana le entrega su bebé recién nacido para que lo saque de la selva y lo lleve a un lugar seguro, María se ve enfrentada cara a cara con la decisión de su vida, pues ve en ese niño al que debe cuidar por unos días, a su propio hijo, el que lleva en el vientre y que no está segura de tener.

María se enfrenta al reto de sacar sano y salvo a un bebé del interior de la selva y de paso ocultarle a sus compañeros que ella también está embarazada, en especial a Mauricio, su novio. Cuando se produce un enfrentamiento ella corre al interior de la selva mientras sus compañeros repelen en ataque. Ansiosa y desesperada, ocultándose detrás del tronco de un árbol, termina por colapsar de los nervios, esconde al bebé en un hueco que luego cubre de hojas secas y corre a refugiarse (121 - 123). Cuando los disparos disminuyen también se reduce su temor pero apenas entonces parece recapacitar en lo que ha hecho y vuelve a buscar al niño. La escena lo que hace es mostrarnos cómo inconscientemente lo que María quiere es deshacerse de ese niño que espera y escapar.



124



125



126

El bebé de Diana y el comandante no es más que una representación de su propio hijo. Pero ese es sólo su primer impulso, porque después de pensarlo dos veces vuela por el bebé y al no encontrarlo, porque no recuerda en dónde lo escondió, se desespera y se arrepiente de su decisión. Cuando por fin logra dar con el bebé, lo abraza, lo besa y se promete a sí misma que cuidará de ese bebé hasta que tenga que entregarlo y que cuidará del que lleva en el vientre (124, 125).

A medida que avanza la historia vemos la encrucijada en la que se encuentra María, pues no sabe cómo decirle a Mauricio que está en embarazo. Mientras tanto, se encariña con el bebé que está cuidando hasta el punto de que no quiere entregárselo a una pareja de abuelos que Mauricio encontró para dejar al niño (126). Los abuelos, unos señores de avanzada edad que viven en un humilde rancho en las montañas de Colombia, tampoco quieren quedarse

con el bebé, pero no están en posición de oponerse a lo que les diga un hombre armado. Entonces, termina siendo Mauricio el que define la situación y los obliga a quedarse con él. La tensión entre María y Mauricio llega al límite cuando están en la casa del médico a donde llevaron a Yuldor para que le curaran la pierna. Allí, Mauricio la aborda y pregunta por su embarazo. El diálogo se puede leer a continuación.



—¿Todo bien?

—Sí.

—¿Qué le pasa?

—Nada.

—¿No me ha dejado de querer?

—No.

—¿Por qué no me contó?

—¿Qué?

—¿Cuántos meses tiene?

—...

—¿Cuántos?

—Tres o cuatro.

—¿Por qué no se lo mandó a sacar del médico?

—Yo me lo iba a sacar, pero... no pude y nos tocó irnos.

—Déjeme ver.

Mauricio le toca el vientre a María.

—Eso todavía está chiquito, no se preocupe. Deje esa cara. Yo hablo con el médico y arreglamos eso ahorita. Deje esa cara, el médico le va a sacar esa vuelta.

—No quiero.

—Es que yo no le estoy preguntando si quiere o no.

—No me haga esto que no quiero.

—A mí me importa un culo que es lo que quiere.



La conversación termina y María piensa en una solución, ya sabe que Mauricio no la apoyará en su decisión de ser madre, entonces el único camino que le queda si quiere seguir con su embarazo es huir. Y

hablamos de huir porque en el código guerrillero la desertión puede ser castigada incluso con la muerte, entonces, no puede decir que simplemente se va a ir, tiene que hacerlo y sin que la descubran.

Después de fallar en su intento de escapar, María es forzada a regresar al campamento. Allí, ella, Mauricio y Bayron son enjuiciados por el comandante por no llevar a su hijo al lugar acordado. La curiosidad de Diana por saber dónde está



127

su bebé, se convierte en la carta de salvación de María, con quien huye una noche en busca de su hijo. Al llegar al lugar, al día siguiente, Diana se enfrenta con la cruda realidad de una guerra en la que ella ha sido partícipe. La casa en la que dejaron a su hijo al cuidado de dos ancianos está reducida a cenizas, probablemente por los paramilitares en retaliación con los señores por ayudar de manera involuntaria a la guerrilla. En ese momento, aprovechando la desesperación de Diana, María huye por la selva por última vez. Corre como buscando la salida de la selva y de la guerrilla. La cinta termina cuando María después de mucho correr encuentra las vías del tren, en una metáfora directa a haber recuperado el rumbo de su propia vida.

Datos recabados por Unicef, presentados en 2016, dan cuenta de seis mil niños que desde 1999 “se escaparon de los grupos armados no estatales o fueron liberados por los militares y recibieron protección del Estado (Unicef, 2016, 6).

### Indicios

Al igual que en *Los colores de la montaña* y en *Jardín de amapolas*, en *Alias María* se repiten los grafitis intimidatorios escritos en las paredes por grupos armados. Los vemos en una escena en la que María, después de huir de Mauricio, camina por un



128

pueblo de calles tranquilas hasta llegar a la parque. Entonces, vemos la fachada de una iglesia rayada con las consignas “fuera guerrilla” y “esto les pasa a los sapos”. Y justo bajo los

mensajes, los cuerpos amontonados de víctimas de los paramilitares. Asimismo, cuerpos decapitados y otros ahorcados colgados en un pequeño quiosco al frente de la iglesia (128 - 130).



129

La dantesca imagen de los cuerpos apilonados de las víctimas de la masacre son una advertencia para María de cuál puede ser su destino si cae en las manos del otro bando y de la misma forma es una representación del sadismo al que llegó el conflicto armado colombiano. Las masacres, como lo vimos en el Capítulo 1, fueron una estrategia muy efectiva entre los grupos armados para marcar su territorio y ganar su control debido al nivel de terror que provocaba entre los civiles y a que era una muestra de fuerza frente al adversario. En la película María intenta huir al encontrarse con la imagen pero termina siendo abordada por un escuadrón de hombres vestidos de camuflado, que suponemos eran paramilitares.



130

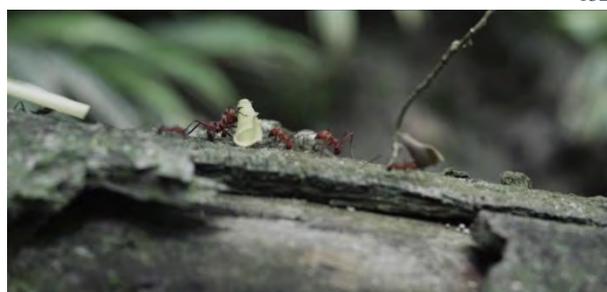


131



132

También podemos hacer una lectura de los planos de hormigas cortadoras de hojas que se repiten en varios momentos de la película alternados con tomas de los guerrilleros en su rutina diaria (131 - 133).



133

El primer plano de las hormigas resulta monótona, así como la vida de los guerrilleros en la selva, pues contrario al imaginario la mayor parte del tiempo no pasa nada, no hay combates,

simplemente siguen su rutina una y otra vez. Y así ocurre en *Alias María*, donde sólo vemos un enfrentamiento pese a ser una película desde el punto de vista de una niña en un bando del conflicto. La vida de los guerrilleros en la selva es, la mayor parte del tiempo, como la de las hormigas cortadoras que cumplen una tarea para su reina.

## **Conclusiones**

Esta investigación tuvo como objetivo principal analizar la representación de los niños como víctimas del conflicto armado en el cine colombiano de ficción en el periodo comprendido entre el 2005 y el 2015.

Tenemos que empezar por recordar que la delimitación temporal de nuestra investigación, como se explicó en el Capítulo 4, se hizo con base en dos factores, que corresponde a la primera década de la entrada en vigencia de la Ley 814 de 2003 o Ley del Cine, de la que hablamos en el Capítulo 2, y la promulgación de la Ley 975 de 2005; de la que hablamos en el Capítulo 3.

En el contexto del conflicto armado colombiano, fue una década de muchos cambios. Como se explicó en el Capítulo 1, la desmovilización parcial de las estructuras paramilitares entre el 2005 y el 2006, y la recuperación de algunas zonas que eran de dominio guerrillero por parte de las Fuerzas del Estado, tuvo como resultado una significativa reducción en el número de víctimas frente a la década inmediatamente anterior, es decir, la comprendida entre 1995 y 2004, en la hubo un recrudecimiento del conflicto en todo el país.

Mientras tanto, en el contexto cinematográfico, como se vio en el Capítulo 2, encontramos que fue un periodo de constante evolución gracias a la puesta en marcha de la Ley de Cine que permitió el surgimiento de nuevos directores y el crecimiento de la industria en todos los aspectos, desde el número de butacas y pantallas disponibles, la cantidad de espectadores, el número de producciones nacionales, hasta los recursos que el mismo Estado destinó para la industria. Pero, además, gracias a otras iniciativas de carácter transnacional, el intercambio con otros países y la coproducción de películas también mostró un aumento significativo. Sin embargo, la misma investigación evidenció que falta mucho para que, en el caso colombiano, se pueda hablar de una industria cinematográfica sólida, porque los recursos siguen siendo insuficientes y hay aspectos de la cadena productiva que se deben reforzar, como por ejemplo la exhibición y la distribución, porque en las condiciones actuales es imposible para el cine colombiano competir en igualdad de condiciones contra una industria como la de Hollywood, que destina millones de dólares a la promoción de cada película y acapara el mercado nacional. Asimismo, la ausencia de mecanismos que optimicen

la distribución del cine latinoamericano, impide que las películas viajen incluso dentro de los países de la región con los que se comparte un idioma.

Por otra parte, nuestra investigación nos permitió desmentir la falsa creencia según la cual el cine nacional ha sobreexplotado la temática del conflicto armado. El rastreo contrastado de películas permitió identificar 170 largometrajes colombianos estrenados en el periodo escogido y sólo en 25 de ellos las tramas guardaban relación con el conflicto, es decir, que contrario al imaginario de muchos espectadores, apenas el 15 por ciento del cine de ficción que se hizo en la década del 2005 al 2015 abordó el tema en cuestión. Es una proporción muy pequeña si tenemos en cuenta que, de los 207 años como nación independiente, Colombia lleva 53 con un conflicto armado interno y que la inmensa mayoría de los colombianos adultos han sido afectados en algún momento de su vida, de forma directa o indirecta, por cuenta de éste.

De los 25 largometrajes cuya temática tienen relación con el conflicto armado, nueve se estrenaron durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, un presidente que siempre negó la existencia de un conflicto al que calificaba como una simple amenaza terrorista. En cambio, durante el gobierno de Juan Manuel Santos Calderón, quien sí reconoció la existencia del conflicto, se estrenaron dieciséis. Estas cifras pueden prestarse a conclusiones rápidas e imprecisas sobre una hipotética relación entre el estreno de películas que se interesan por la temática y el presidente de turno, pero no, nuestros hallazgos nos hacen pensar que no hay relación, pues muchas de esas cintas que llegaron a las pantallas durante el gobierno de Santos Calderón, empezaron su proceso de preproducción y producción cuando aún Uribe Vélez era presidente, tal es el caso de *Los colores de la montaña* y *Jardín de amapolas*, que hacen parte de nuestro corpus filmico y que en su momento contaron con financiación estatal.

Llama la atención que de las 25 cintas preseleccionadas 14 son óperas primas y en el caso particular de nuestro corpus filmico, cuatro de las cinco películas, fueron las primeras obras de sus respectivos directores. Esto nos permite pensar que hay un interés particular en las nuevas voces por abordar ese acontecimiento que ha definido la vida de los colombianos en el último medio siglo, por contar su versión de los hechos y construir su propia memoria del conflicto, pues además de directores, los cuatro también fungen como guionistas.

Nuestro corpus estuvo conformado por cintas con narrativas sencillas. No obstante, para comprender algunas referencias era necesario contar con un conocimiento más erudito sobre las dinámicas del conflicto armado, ya que el trabajo de interpretación depende en buena medida de nuestro conocimiento previo de lo que está pasando.

Partiendo de nuestro corpus fílmico, el conflicto armado representado en el cine colombiano de ficción tiene como escenario a la Colombia rural. Cuatro de las cinco películas se desarrollan en el campo, sólo Mateo está recreada en una ciudad intermedia, Barrancabermeja.

Aunque el país está dividido en seis regiones naturales, Caribe, Pacífico, Amazonía, Orinoquía, Andina e Insular, y todas, con excepción de la Insular, se vieron afectadas por el conflicto armado, las películas sólo nos cuentan historias que transcurren en la zona Andina. Aunque La Sirga y Jardín de amapolas están ambientadas en el departamento de Nariño, que en teoría pertenece a la región del Pacífico, las cintas muestran el paisaje del interior del departamento, cuyas características topográficas y culturales corresponden más a los Andes que a la costa del Pacífico.

En las películas, el Estado es un ente inviable y a veces invisible que no hace nada para evitar que ocurran los acontecimientos violentos. En Los colores de la montaña no puede garantizarles a los niños una educación de calidad, ni siquiera la permanencia de un maestro en la escuela. Tampoco evita que los civiles queden en medio de los bandos en conflicto, situación que se repite en La Sirga. Mientras que, en Jardín de amapolas, vemos un Estado que perdió el monopolio de la fuerza, unos policías emboscados en su propio territorio, que consienten la expansión de cultivos ilícitos y cuyas medidas para erradicarlos son inútiles. Al final de la cinta se evidencia la ausencia del Estado y la complicidad de sus fuerzas con grupos armados ilegales de extrema derecha. A esa connivencia entre fuerza pública y paramilitares también hace referencia Mateo. Mientras que, en Alias María, al tratarse de la historia de una niña guerrillera, el Estado es directamente representado como el enemigo.

La representación de los actores armados ilegales es diversa. Mientras que, en La Sirga, Los colores de la montaña y Mateo, es necesario leer entre líneas e interpretar la caracterización de los villanos para entender a qué bando se hace alusión, en Jardín de amapolas y Alias María se les identifica plenamente. Sin embargo, en ésta última, aunque la

niña protagonista está en un grupo guerrillero nunca se especifica a cuál de todos pertenece. La única cinta que llega a nombrar por sus siglas a grupos armados ilegales específicos es Jardín de amapolas.

Ninguna de las películas de nuestro corpus ficciona un episodio histórico en concreto, como sí lo hicieron otras cintas identificadas pero que no cumplían con las características para entrar en nuestra muestra, hablamos, por ejemplo, de Siempreviva (Klych López, 2015) y Antes de fuego (Laura Mora, 2015), ambas recrean la Toma del Palacio de Justicia, en 1985. En el caso de nuestras cintas, no sabemos en qué año transcurren y elementos como el vestuario o los decorados no aportan datos suficientes para precisarlo con exactitud.

Las razones por las que los directores no se atreven a representar acontecimientos concretos del conflicto armado probablemente sean las mismas por la que hay pocas películas que lo aborden, que en general es una temática difícil. Por una parte, lo complejo del conflicto mismo, el más antiguo del hemisferio occidental, con una duración de más de medio siglo y en el que se han visto involucrados múltiples actores armados. Y, por otra parte, el miedo al fracaso en la taquilla, porque como lo expresó el director José Luis Rugeles en entrevista para esta investigación, los colombianos de hoy son “una generación que nació en la guerra, creció en la guerra, pero que ve comedias”. Esa reflexión de Rugeles se puede comprobar fácilmente con las estadísticas de la taquilla. Asimismo, está el temor de los autores a que consideren sus obras como apología al delito o a algún grupo armado, como pasó en la televisión con series como *Tres Caínes* (Mauricio Cruz & Carlos Gaviria, 2013) y en el cine con películas como *El cartel de los sapos* (Carlos Moreno, 2011). También está el miedo a trivializar la memoria de las víctimas, a terminar construyendo arquetipos maniqueos o a caer en el simplismo de representar el conflicto como un enfrentamiento entre subversivos contra el Estado. Quizás por ese mismo temor, en algunas películas en las que sí se hace alusión al conflicto, éste aparece como un telón de fondo y las historias están llenas de vacíos, de silencios y de elipsis, de cosas que no se dicen de forma directa, que no se cuentan pero que son la base misma de las películas.

En nuestro corpus se representan distintas modalidades de violencia como, por ejemplo, el desplazamiento forzado en *Los colores de la montaña*, *La Sirga* y *Jardín de amapolas*; el reclutamiento ilícito, en *Alias María y Mateo*; la sevicia y la tortura, en *La Sirga*

y Jardín de amapolas; las masacres, en Alias María y Jardín de amapolas; los atentados terroristas, en Jardín de amapolas; y los asesinatos selectivos, en Los colores de la montaña, La Sirga y Jardín de amapolas. Hay modalidades que no se representan en las películas de nuestra investigación, como la desaparición forzada o el secuestro, pero que sí se abordan en otras cintas identificadas, como Siempre viva (Klych López, 2015) y Karmma (Orlando Pardo, 2006).

Las minas antipersonales son una modalidad que se aborda en Los colores de la montaña, pero de forma indirecta, pues, aunque los niños protagonistas no caen heridos ni muertos por ellas, sí ven afectado el normal desarrollo de su infancia. Una película que muestra de forma más explícita a niños víctimas de minas antipersonales es Pasos de héroe (Henry Rincón, 2016), sin embargo, no entró en el corpus pues se estrenó fuera del periodo definido para nuestra investigación.

De la representación de los niños como víctimas del conflicto armado en nuestro corpus filmico hablamos detalladamente en el Capítulo 4. Podemos concluir que, tal y como lo planteamos en nuestro supuesto central, en las películas vemos cómo los protagonistas pierden su condición de niños para asumir roles de adultos como consecuencia del conflicto. En Los colores de la montaña, el niño protagonista hace las tareas del campo que le correspondía a su padre, asesinado por la guerrilla. En Jardín de amapolas, el niño no va a la escuela, en cambio, acompaña a su padre a trabajar en un cultivo ilícito. En Alias María, la niña es combatiente en un conflicto de adultos que ni siquiera entiende y le encargan la responsabilidad de cuidar de un bebé recién nacido. En La Sirga, la niña protagonista debe ayudar en las tareas del hogar, preparar la comida, trabajar en las reparaciones de la casa. En Mateo, el protagonista trabaja directamente para su tío delincuente, y ante la ausencia de la figura paterna ayuda a su madre dándole dinero para pagar la comida.

Los niños en todo momento son conscientes de lo que ocurre. Aunque en algunos casos los adultos intentan mantenerlos al margen de la situación, como en Los colores de la montaña, terminan por saberlo todo. Al igual que los adultos, se ven superados por las circunstancias del conflicto, pero encuentran la manera de seguir adelante. En cuanto a los temas que se abordan, además de la niñez y del conflicto, que están presente en cada una de

las cintas, hay otros temas a los que se les da mucha importancia como la amistad y la resiliencia. De ambos se habló en detalle en el Capítulo 4.

En consonancia con Jelin, las películas son “vehículos de memoria” que intentan materializar y transmitir el pasado. En nuestro caso particular, como ya lo dijimos, no se trató de acontecimientos históricos concretos y reales, pero sí de ficciones que se asemejan a las historias de cientos de víctimas que han registrado por décadas los medios de comunicación. Como Manuel, de *Los colores de la montaña* o Simón de *Jardín de amapolas*, se tiene registro de más de dos millones y medio de niños víctimas de desplazamiento forzado por cuenta del conflicto armado. Como María, de *Alias María*, se estima que hubo más de ocho mil niños en las filas de los grupos ilegales, y como el protagonista de *Mateo*, muchos menores fueron utilizados para tareas de inteligencia por parte de los actores armados.

En suma, la ficción poco a poco ha ido representando desde distintos enfoques el conflicto armado y a los niños cómo víctimas, pero queda mucho por decir y muchas preguntas por resolver. Por ejemplo, cómo debe afrontar el arte en general y el cine en particular la representación del conflicto ¿Deben tener unos límites? ¿El límite debe estar en los temas que se tocan o en la forma en que se presentan?

Las películas no intentan ni pueden monopolizar la memoria de las víctimas. No son una verdad oficial sino una de muchas interpretaciones y no pueden considerarse como memoria histórica del conflicto. Sin embargo, sí pueden ayudar desde lo particular a entender un contexto general y a dar perspectiva a problemas tan complejos como éste. En el mismo sentido, no se le puede exigir a un director o a un guionista que haga con su película un trabajo de pedagogía para formar o informar porque no debería ser esa la función del cine.

Quedan muchas otras preguntas por resolver en futuras investigaciones, por ejemplo, si el acuerdo de paz entre el Gobierno colombiano y las Farc, en 2016, marcará un punto de inflexión en la forma de representar en el cine a ese grupo guerrillero, ahora desmovilizado. También, sería importante indagar por el papel del cine documental pues por su carácter de “verdad”, sí contribuye a la construcción del relato nacional sobre el conflicto armado. Además, la posición casi marginal del cine documental en el contexto del cine colombiano también se refleja en las pocas investigaciones que se hacen sobre el tema. Adicionalmente, es necesario profundizar en el cine como “vehículo de memoria”, pero desde los estudios de

recepción, para poder comprobar qué tan efectivo es el cine en la transmisión de las memorias del conflicto armado.

Para concluir, vale la pena recalcar algunas de las muchas dificultades que tuvo esta investigación para su autor. Los apartados contextuales, por ejemplo, fueron difíciles de construir, el primero por lo complejo que resulta explicar el conflicto armado. El segundo, por los vacíos de información respecto a la historia del cine colombiano. El marco teórico significó un primer acercamiento a conceptos que sólo conocía desde lo empírico, la memoria, la víctima y la representación. Mientras que la metodología implicó empezar de cero en un universo completamente desconocido, el de los estudios del cine. Entender, por ejemplo, las diferencias entre crítica y análisis cinematográfico; definir que la intención no era descifrar qué quiso decir el director sino interpretar lo que dice su obra y saber que esa, la interpretación del investigador, es sólo una de las múltiples interpretaciones que puede tener una película; también, representó una dificultad la delimitación de la muestra para que fuera viable de acuerdo al tiempo estipulado por el programa de posgrado; y concretar una metodología que permitiera responder la pregunta central de la investigación.

## Anexo I

### *Grupos paramilitares durante el proceso de desmovilización 2003 – 2006*

Agrupación	Estructuras
<b>Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá (ACCU)</b>	Autodefensas Campesinas del Sur del Magdalena e Isla de San Fernando
	Bloque Cacique Nutibara
	Bloque Catatumbo
	Bloque Centauros
	Bloque Conjunto Calima
	Bloque Córdoba
	Bloque Héroes de Granada
	Bloque Héroes de Tolová
	Bloque Héroes y Mártires de los Montes de María
	Bloque Metro
	Bloque Mineros
	Bloque Norte
	Bloque Pacífico
	Bloque Suroeste Antioqueño
	Bloque Tolima
	Bloque Bananero
	Bloque Noroccidente Antioqueño
	Frente Capital
	Frente Contra Insurgencia Wayúu
	Frente Héctor Julio Peinado Becerra
	Frente La Mojana
Frente Resistencia Tayrona	
<b>Bloque Central Bolívar (BCB)</b>	Bloque Libertadores del Sur
	Bloque Nordeste Antioqueño, Bajo Cauca y Magdalena Medio

	Bloque Santa Rosa del Sur
	Bloque Sur del Putumayo
	Bloque Vencedores de Arauca
	Frente Cacique Pipintá
	Frente Héroes y Mártires de Guática
	Frente Vichada
	Frentes Próceres del Caguán, Héroes de los Andaquíes y Héroes de Florencia
<b>Autodefensas Campesinas del Magdalena Medio (ACMM)</b>	Autodefensas Campesinas de Puerto Boyacá
	Autodefensas Campesinas del Magdalena Medio
	Bloque Cundinamarca
	Bloque Héroes de Gualivá
<b>Alianza Oriente (AO)</b>	Autodefensas Campesinas de Meta y Vichada
	Autodefensas Campesinas del Casanare
	Frentes Héroes de los Llanos y Héroes de Guaviare
<b>Estructuras Independientes</b>	Autodefensas Campesinas de Ortega
	Bloque Élmer Cárdenas de las Autodefensas

<b>Se desmovilizó</b>	Nota: Tabla elaborada por el autor. Fuente: Observatorio de Procesos de Desarme, Desmovilización y Reintegración (ODDR) Universidad Nacional de Colombia.
<b>No se desmovilizó</b>	
<b>Absorbida por otra estructura</b>	

## Anexo II

### Entrevistas a los directores de las películas que conforman el corpus fílmico

Propuesta metodológica: Entrevista semiestructurada con preguntas abiertas.

#### Guía de entrevistas

1. ¿Cómo es la representación que se hace de los niños víctimas del conflicto armado colombiano en su película?
2. ¿Cuáles fueron las principales dificultades de representar a un niño víctima del conflicto armado?
3. ¿Considera que su película hace una representación verosímil de los niños víctimas del conflicto armado colombiano? ¿Por qué?
4. ¿Cuáles fueron las principales dificultades que tuvo para enunciar el conflicto colombiano en su película?
5. ¿Cree usted que es un deber de los realizadores de películas argumentales acercarse a la investigación histórica para hacer una película? ¿Por qué?
6. ¿Debe el cine de ficción ser una representación de la realidad? ¿Por qué?
7. ¿Cómo puede contribuir el cine colombiano a la construcción de la memoria histórica del conflicto armado?
8. ¿Cómo contribuye su película a la construcción de la memoria histórica del conflicto armado?

Entrevistas		
Nombre	Cargo	Lugar y fecha de la entrevista
Carlos César Arbeláez	Director de <i>Los colores de la montaña</i>	Medellín, Colombia, 9 de julio de 2016.
María Gamboa	Directora de <i>Mateo</i>	Bogotá, Colombia, 12 de julio de 2016.
José Luis Rugeles	Director de <i>Alias María</i>	Bogotá, Colombia, 13 de julio de 2016.

Juan Carlos Melo Guevara	Director de <i>Jardín de amapolas</i>	Ipiales, Colombia, 16 de julio de 2016.
William Vega	Director de <i>La Sirga</i>	Cali, Colombia, 18 de julio de 2016.

#	1
<b>Fecha de entrevista</b>	9 de julio de 2016
<b>Lugar de entrevista</b>	Medellín, Colombia
<b>Entrevistado</b>	Carlos César Arbeláez
<b>Cargo</b>	Director de la película <i>Los colores de la montaña</i>

### **Víctor Casas: ¿Cómo nace la idea de hacer *Los colores de la montaña*?**

**Carlos César Arbeláez:** Yo había acabado de dirigir un cortometraje de niños que se llamó *La edad del hielo*, y ya había dirigido un documental de niños en Angelópolis (Antioquia) que se llamó *Negro profundo*, donde el protagonista era un niño garitero; los gariteros son los que les llevan las mochilas con las comidas a los mineros del carbón. Entonces, hubo una convocatoria del Ministerio de Cultura y yo, como tenía una predilección por el tema de los niños, escribí un corto que se llamó *Detrás de la montaña*, una historia muy sencillita de un niño que quería saber qué había detrás de una montaña y al final se daba cuenta que solo había otra montaña.

Un amigo mío que se llama Gonzalo Mejía, que también es cineasta, me preguntó: “Ve, ¿pero por qué te vas a poner a hacer otro cortometraje de niños? ¿Por qué no te lanzas a hacer un largometraje?”

En ese momento yo estaba por los 30 años y me dije, bueno, sí, chévere, empecé a alargar *Detrás de la montaña*, y comenzó a meterse la realidad en la película. Para entonces era el año 2000 y a medida que iba escribiendo la historia me parecía irreal que en ese momento, en que Colombia estaba pasando por una situación bastante complicada, hablara de unos niños jugando en el campo en unas situaciones que no correspondían mucho con la realidad.

De un momento a otro me di cuenta que estaba narrando una historia en un país que no era el mío.

Al principio fue muy difícil narrar la historia porque yo no soy cineasta de formación sino que estudié periodismo. Empezaba a escribir una escena en la que unos guerrilleros hacían algo, y por esa formación periodística pensaba que los guerrilleros tenían que hacer otra cosa, como para equilibrar. Por eso me perdí muchos años, porque contaba más el conflicto armado colombiano que la historia que verdaderamente quería contar.

Seis o siete años después de estar tratando de hacer la película, porque con *Los colores de la montaña* me demoré 11 años, fui a una sustentación ante unos jurados, y ahí estaba un guionista muy querido que se llama Jorge Goldenberg, que ha sido un asesor de guion muy conocido en Latinoamérica. Él me oyó y me dijo: “Tú estás equivocado. Cuando hablas de la película empiezas a mencionar guerrilleros, paramilitares... y tu película no es de eso. Olvida eso. Es más — me decía — yo creo que ni los paramilitares ni los guerrilleros deberían hablar en tu película”.

Entonces, con Carlos Henao, que es un guionista de aquí de Medellín, empezamos la reescritura del guion centrados únicamente en el punto de vista de los niños. Una imagen que al principio estaba medio esbozada en dos escenitas, la de unos niños que veían un balón en un campo minado y no lo podían coger, vimos que era muy potente y que la debíamos ampliar. Entonces, cogimos esa imagen y la volvimos la película: unos niños que querían rescatar un balón en un campo minado.

Definir el punto de vista desde los niños y agrandar una imagen tan potente, que decía tantas cosas de nuestra realidad y de lo que estaba pasando en Colombia, fue lo que aclaró el proyecto y lo que terminó siendo *Los colores de la montaña*. Eso me permitió, por ejemplo, dejar mucha violencia fuera de campo en la película, cosas que desde el punto de vista de los grandes hubiera sido muy complicado de rodar o de crear. Por ejemplo la escena del helicóptero, una escena que la gente siente muy fuerte y que realmente hicimos con dos lámparas y efectos de sonido, pero como está narrada desde el punto de vista de los niños, se vuelve muy creíble.

Hacerlo desde el punto de vista de los niños fue muy chévere y fue algo que alabó mucho la crítica en su momento.

**VC: ¿Cuáles fueron las principales dificultades para sacar adelante el proyecto?**

**CCA:** Las dificultades fueron muchas porque la Ley de Cine empezó a funcionar en el 2005. Aunque la aprobaron en el 2003, al principio tuvo unos problemas para funcionar pues la demandaron porque al parecer le quitaba dineros de impuestos a las alcaldías, no recuerdo bien. Entonces, cuando verdaderamente empezó a funcionar fue en el 2005, y yo empecé con el proyecto desde el 2000.

Para el 2002 pude conseguir un productor, Jaime Osorio, que era en ese momento el más importante en Colombia. Había hecho películas como *La virgen de los sicarios* y *María llena eres de gracia*. Jaime leyó el guion y le gustó mucho. Con él y con otra amiga que se había casado con un cineasta español, armamos una coproducción y ganamos un primer premio de Ibermedia, que en ese momento daba 300 millones de pesos<sup>101</sup>. En ese momento pensé que ya íbamos a poder rodar y estuvimos en Jardín (Antioquia) haciendo casting durante casi un año.

Pero después pasaron cosas muy malucas con la película, porque el productor se murió en el 2006 y tuvimos unos problemas de financiación, entonces el proyecto se aplazó. Y con los niños es muy complicado trabajar porque van creciendo y cambiando mucho psicológicamente. Cuando volvimos a presentar el proyecto al FDC<sup>102</sup> y ganamos, ya los niños habían crecido. Todo ese trabajo que habíamos hecho se perdió y tuvimos que empezar a hacer casting otra vez.

Íbamos a rodar en el 2007, RCN Cine iba a poner un dinero, pero al fin hubo un problema ese año y no pudimos rodar hasta el 2009. Luego tuvimos que conseguir la plata para editar y terminar la película. Fueron casi 10 años, es una exageración.

---

<sup>101</sup> Todas las cantidades que dinero que se mencionan en la entrevista son en pesos colombianos. Un peso mexicano equivale a 147 pesos colombianos.

<sup>102</sup> El Fondo para el Desarrollo Cinematográfico es un instrumento de financiación del cine en Colombia con recursos del Estado.

He contado mucho esta anécdota: lo único que quería era terminar esa película y no saber más del cine. Estaba mamado: ¡10 años! mi madre me había sostenido cuatro años en la casa. Yo decía: entrego esto al Ministerio y no quiero saber más ¡chao!

Ya sin un peso nos invitaron a Cine en construcciones, en Francia, y la película ganó. Ahí la vieron los del Festival de San Sebastián y nos invitaron. Allí ganamos el premio de nuevos directores, que daba más dinero que en cualquier festival de cine, eran 90 mil euros. Y después tuvo mucho éxito en taquilla.

Cuando empecé, en el 2000 o 2001, en Colombia se hacían 3 o 4 películas por año y ahora se están haciendo más de 30 largometrajes. También la tecnología ha ayudado a que se esté rodando mucho cine: el desarrollo de nuevas tecnologías, las cámaras digitales; antes en Colombia solo había tres cámaras de 16 milímetros para rodar películas y todas estaban en Bogotá, eran muy viejas y costosas porque no había más. Y rodar en celuloide era carísimo. Hoy, en cambio, puedes rodar con 200 millones de pesos.

Creo que lo más interesante que pasó con *Los colores* fue que gustó tanto en festivales como al público y en general eso casi nunca sucede con una película.

### **VC: Sobre todo en Colombia**

**CCA:** Eso, sobre todo en Colombia. Siempre a las películas o les va bien en taquilla o les va bien con la crítica, pero en las dos cosas es muy difícil. Igual yo entiendo que es una película de niños y las películas de niños tienen cierto encanto. Además, hablaba del conflicto armado, que es lo que llamamos nosotros un tema *for export*; como ir a hacer una película en México sobre cruzar la frontera con Estados Unidos, o ir a Chile y hacer una película sobre la dictadura de Pinochet. Son temas ganadores, películas que los festivales aceptan bien porque están en el imaginario de la gente de lo que son las historias de los países.

**VC: Sin embargo, si vemos las estadísticas, menos del 20 por ciento de los largometrajes de ficción que se hicieron en la última década abordaron esa temática del conflicto. Es un porcentaje muy pequeño para ser un tema trascendental en la historia de Colombia. ¿A qué se debe que tan pocos realizadores se arriesguen a contar el conflicto armado?**

**CCA:** Sí, es raro, porque por ejemplo cuando hice *Los colores* mucha gente me decía: “¡Otra vez una película de desplazados!”. Y yo fui a ver la filmografía sobre desplazados y no. Es

más, mi película no es sobre desplazados, mi película es sobre un desplazamiento. Películas sobre desplazados y literatura sobre los desplazados puede que si haya más, sobre todo en la literatura. Pero que narren el fenómeno de un desplazamiento, de cómo una vereda, o cómo a una familia poco a poco se le va deteriorando la vida hasta que tiene que dejar el campo, de eso no encontré tanto. De películas recuerdo *La primera noche*, que cuenta el desplazamiento en flashback. Pero en mi opinión era más una historia de amor y me parecía algo inverosímil que una pareja después de ser desplazada y en una condición tan difícil, casi que de supervivencia, estén pensando en el amor y en por qué me engañaste. Pero como todos los días salía algo en la prensa sobre los desplazados, el tema estaba saturado en el imaginario de la gente. Entonces, si salía una película de desplazados, ahí mismo juntaban todo: lo que salía en los noticieros, en la radio, en la prensa y decían: “estamos mamados de ese tema”.

**VC: Decían eso aunque en realidad el tema que no se abordara en el cine colombiano.**

**CCA:** Todavía no se había abordado mucho. De hecho, hay cineastas como Luis Ospina que hablan del “porno conflicto”, porque él dice que es un tema que muchos cineastas cogimos de parche. Porque es verdad, ese tema vende, y más ahora. En este momento, con el proceso de paz, lo que se haga de eso uno sabe que tendrá mucha salida internacional. Entonces sí, en el imaginario estaba, pero si uno iba a ver las películas, no eran muchas.

El cine colombiano es muy diverso. En el cine colombiano se hace comedia, películas animadas, thrillers, terror; pero para la gente quedó en el imaginario que el cine colombiano era solo sobre el conflicto, sobre putas y sobre narcotraficantes. Y nos censuran a los cineastas por eso.

Lo que a mí siempre me ha parecido extraño es que a la televisión, que es la que más plata le ha sacado a esos temas, no la critican. Es más, son las telenovelas y series que más rating tienen. Entonces uno saca la conclusión de que el problema no es el tema, el problema es cómo se tratan los temas. A la gente, quizás, no le gusta cómo se tratan en el cine pero en la televisión sí, porque en la televisión los espectacularizan con actores bonitos. En cambio, van a ver una película y ven a un actor feo, un actor natural, un actor que se parece al vecino. Pero si es Manolo Cardona, ahí si les gusta.

**VC: Ahora que han pasado cinco años desde que se estrenó. ¿Cómo cree que representa a los niños víctimas del conflicto armado en su película?**

**CCA:** La película, comparado con lo que pasa en la realidad, no muestra casi nada. Pero pienso que *Los colores* logró algo interesante que fue sensibilizar a la gente sobre algo de lo que estaban absolutamente cansados y mamados que era el desplazamiento. Primero por el punto de vista, porque está contado desde los niños. Otra película muy distinta hubiera sido desde el punto de vista de la profesora: de como una profesora llega a una escuela y los niños se le van yendo. Eso sería muy interesante. También pudo ser contada desde los padres, por ejemplo, desde la mamá, y hubiese sido una película casi feminista. O desde los victimarios, y posiblemente hubiera sido una película más taquillera, con escenas de guerra. Pero haberla contado desde el punto de vista de los niños me permitió a mí dejar toda esa violencia fuera de cuadro.

Si uno ve esos niños son simplemente unos campesinos que quieren rescatar un balón y hay toda una violencia fuera de cuadro, como en el ambiente. No nuestro reclutamiento de niños, ni nuestro niños que vuelan por los aires.

Yo hice una investigación con la Fundación Mi Sangre donde entrevisté niños víctimas de minas antipersonal. Fue una cosa durísima y quedé triste como dos meses. Entonces, lo que nuestro es muy poquito. Pero pienso que uno no se conmueve más porque le digan que en Colombia no hay 4 millones de desplazados sino 5. Sino al ver el drama de una sola familia de esas, que representa esos 6 millones de personas, ahí sí te conmueves, lo otro es una cifra.

En *Los colores* la cotidianidad se va destruyendo y ese niño no puede seguir jugando. Ahí entiendes lo que está pasando en Colombia y puedes preguntarte cómo es que hay seis millones de historias como esa. Aquí la gente ya estaba como anestesiada de ese tema, pero cuando vieron el drama humano de esos niños entendieron lo qué era.

Creo que la película hace sentir el drama de los desplazados sin mostrar la guerra, sino a través de las frustraciones de unos niños que no pueden jugar cuando el juego para un niño lo es todo. Uno cuando está grande pierde la perspectiva del juego, pero tú le quitas el juego a un niño y le has quitado la infancia. Y un hombre al que le quitaste la infancia, te le tiraste

el resto de la vida. Ahí hay una metáfora sobre eso, que quitarle el juego a un niño es como quitarle el derecho a ser hombre.

**VC: ¿Esas entrevistas que hizo con la Fundación Mi Sangre fueron también en el proceso de preproducción?**

CCA: Sí.

**VC: Y en ese momento es que decidió dejar por fuera toda esa información que pudo convertirse en escenas.**

CCA: Sí. Al final discutimos mucho si la bomba debía estallarle a Manuel. Alguien me dijo: “Si hubiera estallado, habrías estado en Cannes”. Hasta el final está el suspenso de si va o no a estallar. Pero me parecía una obviedad. La película parece que tiene un final feliz porque él recupera el balón, pero ¿para qué? A mí más bien me parece un final irónico porque recupera el balón pero uno sabe para dónde va y lo que le va a pasar. Pero era mejor un final irónico que un final obvio. El obvio es que hubiera estallado el balón.

**VC: ¿Cuáles fueron las principales dificultades que tuvo para enunciar el conflicto colombiano y para representar a los niños víctimas?**

CCA: Yo quería representar el conflicto armado en la película y eso era un error, porque hay muchos actores armados y siempre quedaba algo sin explicar. Obviamente no quería tomar partido por ninguno, entonces lo que hice fue dejar todos esos grupos armados por fuera.

Hubo gente que me esperaba al final de la película para que yo les explicara quién hacía qué. Y yo lo que hice fue tomar todos los grupos armados y ponerlos en la misma bolsa. Y ya. Unos son la población civil y los otros los actores armados.

Pretender explicar el conflicto armado desde una película, como cineasta me di cuenta que eso era un error, que no era lo importante ni lo que yo quería narrar. Para eso está un documental o un libro. Explicar el conflicto armado desde una película de ficción hubiera sido imposible.

**VC: ¿Y por qué decidió hacer ficción y no documental? Usted ya antes había trabajado el género documental.**

**CCA:** Si yo hubiera hecho un documental, por ejemplo sobre esos niños víctimas de las minas antipersonal, me hubiera puesto a llorar ahí mismo porque es una cosa demasiado triste ¡Es horroroso! ¿Qué me permite la ficción? Creo que son dos géneros distintos y es como discutir si es mejor la crónica o el ensayo. A mí me gusta la ficción. Pienso que tiene más salida que el documental porque una película de ficción como la mía la vieron 400 mil personas en Colombia; mientras que un documental si lo ven 7 u 8 mil personas, ya es mucho.

**VC: De hecho, difícilmente un documental de esas características llegaría a las salas de cine.**

**CCA:** Sí, es muy difícil que llegue. Los festivales de documentales son más especializados. Y de todas maneras en el cine el género es el largometraje. Es como en la literatura donde están los cuentos, la poesía, pero el género por excelencia es la novela. En el cine es el largometraje de ficción.

Yo hice mucho documental al principio de mi carrera pero me pasé a la ficción porque me permite más cosas, expresar más cosas, crear mis mundos, mis personajes, mientras que en el documental te tienes que ceñir a la realidad.

**VC: ¿Y esos niños víctimas que usted muestra en su película qué tan verosímiles son?**

**CCA:** En la ficción existe el concepto que verosimilitud que es muy distinto al del documental. El concepto de verosimilitud en la ficción es que los personajes sean acordes al mundo que planteaste desde un principio. Que si en la primera toma llega una nave espacial y se bajan unos extraterrestres, ya sabes cuáles son las reglas de juego y tú te las crees. Entonces, si esos niños son verosímiles o no en ese mundo que intenté crear, eso no lo debería decir yo.

El trabajo que hicimos para que los niños fueran verosímiles fue muy interesante. Yo en un principio pensé que esos papeles era mejor que los hicieran personas víctimas del conflicto, porque me iban a ayuda a enriquecer el guion y porque quería rodar en sitios donde hubiera pasado lo de la película. Pero se volvió complicado porque en el 2004 todavía era difícil rodar en esas zonas.

**VC: ¿En qué zonas quería rodar?**

**CCA:** Me hubiera gustado rodar en Granada, en el Oriente antioqueño. Por ejemplo, en la toma final que se ven esas casas pintadas, si eso lo hubiera rodado en un sitio original me encontraría todas esas casas destruidas y eso hubiese sido muy chévere; hubiese puesto a pasar a los niños por sitios donde se sintió la violencia de verdad, pero bueno, finalmente la rodamos en Jardín y ese lugar le dio una cosa muy chévere a la película que es el paisaje, las montañas.

El trabajo con los niños para hacerlos verosímiles fue muy duro porque tenía que crear los personajes con ellos. ‘Poca Luz’ y la hermana, por ejemplo, son niños a los que les pasó lo de la película. Son niños desplazados de Granada. El papá, incluso, se salvó dos veces de que lo mataran los paramilitares porque llevaba ‘Poca Luz’ en los brazos. Cuando la mamá vio la película se puso a llorar, esa mujer lloró como una hora. Cuando rodamos ellos ya estaban viviendo aquí en Medellín, lo mismo que el protagonista que era de Sonsón (Antioquia). En cambio Julián, el otro niño mayor, vivía en Jardín. Lo que hicimos fue recuperar el pasado campesino de ellos para que se volviera verosímil. Aunque seguro habrá quien diga que esos niños no parecen campesinos.

De hecho hubo un productor que me dijo que si no ponía actores de televisión esa película no iba a tener ni 100 mil espectadores. Yo me fui a hacer castign con actores de televisión, pero cuando los puse a ensayar me di cuenta que no iban a ser campesinos sino que iban a hacer de campesinos.

Por ejemplo cuando los puse a ensayar una escena se empezaron a tocar y los campesinos no se tocan. Empezaron a hablar como si fueran de clase media, discutiendo si vendían la finca o no, y yo me reía porque aunque no soy del campo ya había estado tanto tiempo en Jardín que vi que eso no funcionaba.

Finalmente me quedé con mis actores naturales. Solo estuvieron Hernán Méndez, que sí era actor y la que hace de profesora, una chica de Bogotá que para mí es actriz natural.

**VC:** ¿Cree usted que es un deber de los realizadores de películas argumentales acercarse a la investigación histórica para hacer una película, más cuando van a abordar una temática como el conflicto armado?

**CCA:** Claro que hay que investigar. Yo para el guion investigué, vi películas, hablé con personas de la ONU que habían trabajado con víctimas de mina antipersonal. Pero también aprendí muchas cosas en el campo. Por ejemplo, en el guion tenía que los niños llegaban y tocaban una puerta para preguntar por alguien, pero allá me dijeron que no, que en el campo no se cierran las puertas, que eso es en la ciudad porque en el campo las puertas siempre están abiertas.

También aprendí sobre los animales porque en el guion escribí muchas cosas y en campo me di cuenta de que no eran así. Detalles que al final le daban verosimilitud a la historia, porque lo que yo estaba narrando era la cotidianidad de unos campesinos.

Si hubiera hecho la película desde el punto de vista de los victimarios ¡Ahí sí hubiera tenido que aprender! Por ejemplo, cómo son los guerrilleros, cómo se visten, cuál es el armamento, cómo se final, qué es una columna, un frente o una cuadrilla; todo eso hay que investigarlo. Nosotros, por ejemplo, tuvimos un asesor, y eso que en la película los guerrilleros se ven de lejos. Y con los paramilitares teníamos que saber cómo andan, cómo se expresan, qué deferencias físicas hay con los guerrilleros o si son lo mismo; cómo estalla una mina antipersonal. ¡Es una investigación tenaz! Aunque aquí hay gente que no investiga mucho para las películas.

**VC: ¿Debe el cine de ficción ser una representación de la realidad?**

**CCA:** Si haces drama realista sí debes cuidar eso. Aunque obviamente uno como guionista se da ciertas licencias para que la historia funcione. Otra cosa es si estás haciendo películas de género.

**VC: ¿Qué el conflicto siga latente considera que hace más difícil su enunciación y representación?**

**CCA:** Puede que sí. Puede que sea más fácil viendo el problema con distancia. No lo había pensado, pero puede que sí.

**VC: ¿Cómo puede contribuir el cine colombiano a la construcción de la memoria histórica del conflicto armado?**

**CCA:** Puede contribuir en general a la memoria de un país, porque el cine es como un espejo donde uno se ve y se reconoce a través de los espacios, los personajes, de cómo habla la gente y de las mismas historias. Entonces, contribuye pero no solo a la memoria del conflicto armado.

Hay una frase que me gusta mucho y que dice que un país sin cine es como una familia sin álbum de fotografías. Uno realmente es su pasado y si a vos te quitan tu pasado no te queda nada. Un país si no tiene memoria audiovisual, no es nada.

**VC: Y en ese sentido ¿Cómo contribuye su película a la construcción de la memoria histórica del conflicto armado y a la memoria del país?**

**CCA:** Yo espero que sí lo haga. Está por ejemplo el paisaje o las locaciones. Aunque de todas maneras discrepo mucho de que una película sirva para “contribuir” o que cumpla una función social. No es que vaya a cambiar la realidad de un país, eso no va a pasar. Un cineasta lo que quiere es contar una historia. No creo que esté pensando en hacer una película para aportar.

Si, está bien que narre su realidad, eso me parece que es importante, pero no necesariamente tiene que ser así. Si a un cineasta le gusta la comedia, eso es extraordinario. No todo tiene que ser realista y no todo tiene que narrar nuestra triste realidad.

Pero sí es importante que uno sepa que un cineasta pertenece a un tiempo, a un espacio, a un país. Porque a veces uno ve muchos cineastas que están muy perdidos y quieren hacer películas como las gringas, con efectos especiales y todo eso. Es válido porque el cine también es entretenimiento, pero eso es una cosa que propones desde el principio y que tiene que ver con qué cine es el que quieres hacer. Si quiero hacer cine de entretenimiento, ganar dinero y viajar por el mundo, chévere. O si quiero hacer cine como un instrumento de expresión personal porque tengo deseos de comunicarme, eso también es válido.

**VC: ¿Qué tan difícil es hacer cine en Colombia ahora, en comparación a hace 10 años cuando estaba en marcha el proyecto?**

**CCA:** Conozco cineastas que están rodando una película con 200 millones de pesos o menos. Ya que esa película después sea difícil de mostrar, es otra cosa, pero películas de buena factura, ya se hacen con 100 o 200 millones de pesos.

**VC: ¿Y qué tan difícil es poderlas mostrar?**

**CCA:** Ese es el complique. Al cine colombiano le está pasando lo que le pasó al cine argentino o español en un tiempo, y que las películas se estrenan una noche, van los amigos y ya no más, porque no hay donde mostrarlas. Ese es el problema del cine colombiano.

Estamos haciendo más películas pero no hay donde mostrarlas. Unos dicen que porque al público colombiano no le gusta el cine colombiano, que porque es muy lento, muy aburridor, que porque tienen actores naturales; otros dicen que ese no es el problema, que el problema es que en Estados Unidos una película que vale 2 millones de dólares destina un millón para la promoción. Y nosotros nos estamos preocupando por hacer las películas pero sin plata para promocionarlas. Otros dicen que el problema son los exhibidores, porque ellos no van a quitar una película de Hollywood para poner una película colombiana que es protagonizada por unos vecinos. Otros dicen que el cine colombiano y el cine independiente del mundo se tienen que olvidar de las salas de cine, que su nicho no está ahí. Están, por ejemplo, las plataformas de internet, y ya de hecho muchos están haciendo películas para eso. Hay que buscar otras maneras de mostrar el cine porque los teatros no creo sean el lugar para estrenar nuestras películas.

**VC: ¿Usted está de acuerdo con eso?**

**CCA:** Yo creo que sí. Lo que pasa la gente cree que si no estrena en salas de cine nunca estrenó, pero pienso que hay que quitarse esa mentalidad. Hay que encontrar otras maneras de presentar nuestro cine y olvidarnos de que las salas de cine son la manera de hacerlo.

Presentar una película y hacer 7 mil espectadores, que es lo que están haciendo muchas películas, es como darse contra las paredes. Hay pocos teatros y muchas películas, entonces ponen tu película a las 2 de la tarde, otra colombiana a las 5 y otra a las 7. Y cuando la gente va a la semana siguiente ya no está. O está en una sola sala, y no en las mejores salas sino en sitios que no son muy buenos. Entonces los cineastas dicen que los culpables son los exhibidores, pero para ellos esto es un negocio, a ellos les interesa ganar dinero.

El Estado debería de decirle a los exhibidores que el cine es un bien cultural y que deben presentar estas películas, pero no creo que funcione obligado.

**VC: Pero si el Estado pone unos recursos para hacer unas películas y no hay dónde mostrarlas ¿Hacemos películas para quién?**

**CCA:** Esa es la pregunta del cine colombiano. Para qué hacer unas películas que nadie va a ver.

**VC: Y en muchos casos no las ven, no porque no quieran, sino porque a ciudades como Montería, Yopal, Sincelejo, no van a llegar.**

**CCA:** No van a llegar. Y aquí tampoco es que la gente se mate por ver el cine colombiano.

**VC: ¿Cree que eso va a cambiar con el tiempo? ¿Se puede crear una cultura para consumir las producciones locales?**

**CCA:** Esa es otra teoría. Muchos dicen que el problema del cine colombiano es porque no hay formación de públicos. Que la gente no sabe de cine, que hay que instruirla, educarla a través de los festivales, de los cursos y talleres para que aprendan a ver el buen cine. Que si eso se trabaja con mucha fuerza se verá reflejado con el tiempo en que la gente va a ver más cine independiente y lo que llaman cine arte. Pero no sé, tengo mis dudas. ¿Cuándo vamos a formar a la gente? Además, para qué nos vamos a decir mentiras: el arte no es para todo el mundo.

No hay ningún país, fuera de Estados Unidos, donde sin la ayuda del Estado se pueda hacer cine. No lo hay. Es imposible. Porque una película, por ejemplo en Colombia, que no sea de las más caras, está costando 500 mil dólares. Y para recuperar 500 mil dólares tendríamos que hacer 500 mil espectadores; y estamos haciendo 7 mil. El cine independiente necesita del Estado. Es como una orquesta filarmónica, eso a punta de boletas es muy difícil.

Otro problema es quienes critican que a los cineastas se les de 50 millones de dólares al año. Dicen que los cineastas somos privilegiados, que por qué a nosotros sí y a alguien que hace aretes o artesanías no. Además critican que sea tanto dinero, porque una película vale mucho. Que por qué el Ministerio le va a dar 1.700 millones de pesos a una película si con esos 1.700 millones puede construir 17 casas de interés social y haríamos más patria. Desde ese punto de vista te desarman. Pero bueno, yo pienso que el cine ha demostrado que puede generar mucho empleo y la cultura mueve mucho dinero y le da visibilidad al país.

Y aparte de eso, la televisión, que como se nutría muchas veces de los contenidos del cine aportaba a su realización, pero ahora está desapareciendo. Aquí, canales como RCN y Caracol en unos años desaparecerán. Nadie menor de 30 años ve esos canales porque internet cambio la manera de consumir. Ahora la gente consume cuando puede y quiera, no cuando los canales le digan. Internet cambio la mentalidad.

**VC: ¿Puede Internet ser esa la tabla de salvación del cine independiente?**

**CCA:** *Los Colores* alguien la montó pirata en YouTube y llegó un momento en el que iban 800 mil reproducciones. Cada día subía 3 mil. Yo decía: aquí está el negocio ¿Pero cómo hacer que esto se vuelva un negocio? Ya no tendríamos que rogarle a los de los teatros para que pongan la película de uno. Es que por ejemplo, si de esas 3 mil visitas diarias 300 personas la ven completa y de esas 300 la mitad pagan un dólar, serían 150 dólares diarios. ¿Cómo hacer para que eso funcione?

**VC: Bueno, pero también es un problema porque mucha gente consume productos en Internet pero quieren que sean gratis ¿No cree que falta tiempo para que la gente, y más en un país como Colombia, entienda que no tiene por qué ser gratis?**

**CCA:** Pues Netflix, por ejemplo, puso una membresía muy barata y se ve todo en excelente calidad. La gente de ventas internacionales que está vendiendo mi nueva película, *Eso que llaman amor*, dicen que es mejor venderla en Netflix, que ese es el objetivo. Puede que nosotros terminemos haciendo películas para Netflix o para cualquier plataforma de ese tipo. Yo pienso que el futuro del cine independiente es internet. No hay de otra.

#	2
<b>Fecha de entrevista</b>	12 de julio de 2016
<b>Lugar de entrevista</b>	Bogotá, Colombia
<b>Entrevistado</b>	María Gamboa
<b>Cargo</b>	Directora de la película <i>Mateo</i>

**VC: ¿Cómo nació el proyecto? ¿En qué año surgió la idea de hacer la película?**

**MG:** Yo me fui a vivir al extranjero cuando tenía 18 años y volví a Colombia a los 32. Hace 11 años. Al volver mi primer trabajo fue dirigir una serie de televisión sobre la prevención de jóvenes en el conflicto armado. Eso fue en el 2006. Para esa serie viajé por todo Colombia filmando experiencias y haciendo notas documentales sobre qué apoyos había para que los jóvenes no entraran a hacer parte del conflicto armado. Y con mucha frecuencia terminábamos filmando la casa de champeta, la casa de la salsa, el lugar donde ensayaban bailes folclóricos, el grupo de teatro, el grupo de música; las artes siempre aparecían para darle alternativas a los jóvenes. Vi eso en Neiva, en Cali, en Barrancabermeja, en los Montes de María, en muchos lugares. Eso me llamó mucho la atención y pensé: estas son las alternativas que de verdad ayudan a los jóvenes y hay muy poco apoyo para ellas. Pero como durante las grabaciones viajábamos tan rápido no tenía tiempo de profundizar, las preguntas siempre eran las mismas y nunca lograba trascender.

Cuando estuvimos en Cali vimos unos chicos de un circo y me empecé a imaginar haciendo un musical, algo en trapecios; empecé a imaginármelos actuando y de ahí empezó a surgir la idea de un joven que gracias a que entraba en un grupo de estos lograba salir adelante.

Después, en el Festival de cine de Santafé de Antioquia, el padre Francisco de Roux dio una charla sobre Allende, en la que empezó a compararlo con los campesinos del Magdalena Medio, del programa de paz y desarrollo. Contó cómo ellos habían encontrado una causa que estaban dispuestos a defender con su vida, y esa causa era su dignidad. Habló mucho de esa experiencia y cuando lo oí me dije: me voy para el Magdalena Medio a buscar qué quiere decir la paz y la dignidad en el día a día, y me voy a buscar las redes de jóvenes para entender cómo son, porque para ese punto ya sabía que quería contar la historia de un joven que por entrar a un grupo de estos se le transformaba la vida. Esa historia me llamaba la atención, y personalmente el tema de la redención me interesa.

Llegué entonces al Magdalena Medio. Conseguí una cita con ‘Pacho’, pero cuando fui no me prestó atención porque se le olvidó por completo que teníamos una cita. Y ahí apareció, por casualidad, la persona que estaba encargada de las comunicaciones del programa de paz y desarrollo. Me vio y le conté que quería hacer una película sobre esto, esto y esto. Él llamó a ocho personas y me cuadró la agenda para el día siguiente. Me invitó a quedarme en su casa porque yo me estaba quedando en un hotel y se volvió mi súper aliado y amigo.

Fue muy chistoso, porque cuando por fin me encontré con ‘Pacho’ ya había hecho lo que necesitaba hacer. Pero bueno, igual siempre fue el más adorado y durante el tiempo que estuve investigando fui a sus congresos, reuniones, presentaciones; viajé por todo el Magdalena Medio conociendo los municipios, los líderes de diferentes organizaciones y una red que había como con 200 jóvenes.

Allá empecé a entender la política, a imaginarme claramente el conflicto armado, a ver cómo las carreteras para llegar de un lugar a otro eran una mierda; o sea, empecé a entender en el día a día todo lo que yo había leído.

Al principio, a los jóvenes, no les decía que vivía en el norte de Bogotá porque me daba miedo que me fueran a secuestrar. Entonces, llegó el día en que me tocó ser honesta, pedir disculpas por decir mentiras y darme cuenta que si ellos me estaban entregando su vida de total transparencia yo también debía hacer lo mismo. Fue un intercambio muy honesto y muy chévere de aceptación entre todos que generó mucha amistad. Cuando les dije que estudié en Nueva York, que estudié en París, que estaba allá porque quería hacer una película, se abrieron mucho las puertas.

Pasé unos cuatro o cinco meses yendo y viniendo muy integrada, quedándome en las casas de muchos de ellos. Entonces empecé a entender cómo ellos sí estaban muy conectados con el conflicto, porque tenían parientes dentro de los grupos armados o porque habían sido parte de ellos o porque los habían tratado de reclutar.

De repente todo me fue cuajando, empecé a entender el país en macro y en micro, fue una experiencia muy importante para mí.

**VC: A propósito de esa experiencia ¿Cree usted que es un deber de los realizadores de películas argumentales acercarse a la investigación histórica y de contexto antes de hacer una película?**

**MG:** A mí me sirvió. Y después nos sirvió muchísimo con Adriana Arjona, que fue con quien escribí el guion, porque al conocer tantas historias ellas se iban contando solas. Yo tuve todo un banco de historias, de personas de las que pude ver su cotidianidad: las mamás, las mujeres del vivero; conocí a las mujeres que se ganaron el premio nacional de la paz porque crearon un banco de microcrédito; pasé mucho tiempo con ellas y me volví muy cercana a todas.

Una de las cosas que me impresionó muchísimo de las comunidades donde hay pobreza económica, es que se crean unas formas de solidaridad muy interesantes que no existen cuando hay más plata, porque cada uno puede solo.

Por ejemplo, una mujer, Guillermina Hernández, que cuando niña se tenía que despertar a las 3 de la mañana a moler maíz, y se dio cuenta que los vecinos no tenían nada para comer, se robaba un pedazo para dárselos a ellos. Guillermina desde los 5 años ya entendía que tocaba salir adelante entre todos. Eso a mí me parece una capacidad emocional muy hábil. Ella fue la que lideró ese banco y la que se enfrentaba a la guerrilla y a los paramilitares cuando les trataban de robar cosas.

**VC: Ahora que han pasado algunos años desde que terminó la película ¿Cómo evalúa la representación que hizo de esa comunidad, de esas personas, de esas víctimas?**

**MG:** Eso pasó en el 2007 y la película salió en el 2014, entonces, los tiempos ya habían cambiado. Pero creo que *Mateo* trata de resumir un poquito todas estas experiencias. Sí quería mostrar, por ejemplo, cómo en las mujeres esos apoyos se van dando y se generan momentos para escuchar el dolor del otro.

A medida que escribí el guion con Arjona, fuimos teniendo preguntas cada vez más específicas. Viajamos como tres veces juntas, entonces, como ya íbamos con dudas muy concretas simplemente llegábamos y preguntábamos cómo resolvían tal situación y luego lo integrábamos en el guion.

**VC: ¿Y cuáles fueron las principales dificultades para representar todo eso en la película? ¿Qué fue lo más difícil de representar: La vinculación de jóvenes con actores armados, todas esas dinámicas que se dan en una región tan compleja como el Magdalena Medio?**

**MG:** [Silencio]

**VC: ¿O fue sencillo porque conocía muy bien cómo funcionaban las cosas en una zona como esa?**

**MG:** No. Yo creo que sí fue difícil, por ejemplo, resumir y no meter todo a la vez. Pero entre versión y versión la historia iba quedando.

Uno de los retos era que no se volviera naïf, y de hecho es una de las críticas que le hacen *Mateo*, pues a algunos les parece ingenua por mostrar que una comunidad es capaz de pararse y enfrentar a un grupo armado. Pero las historias que habíamos escuchado eran esas, entonces, el gran reto fue cómo hacer para que el final pareciera verosímil. Ese sí fue un reto. Además, en las primeras versiones *Mateo* quedaba desplazado y se iba con la mamá. Era un final agridulce. Y para mí lo que importaba era que él entendiera lo que había hecho, que hubiera ese clic, porque si había ese clic, daba igual si se iba o si se quedaba. Al final él entendió algo: que lo que estaba haciendo le estaba causando daño a mucha gente. Y yo creo que entender eso es importante para no repetir. En las primeras versiones *Mateo* sí entendía eso pero se tenía que ir. Ese era el final. Pero después Adriana Arjona fue la que dijo que si la película era sobre la dignidad, deberíamos hacer un final donde la gente la defendiera.

Esa fue una idea importantísima en el guion porque le dio todo el significado al final. Nos dio una dirección para que ese fuera el mensaje de la historia y para que no fuera lo de siempre. Pero era arriesgado porque podía parecer poco creíble. Incluso al guion nos lo criticaron muchísimo por eso, que todo muy bien hasta ese final.

**VC: Sin embargo conservaron ese final ¿Y esas críticas quién las hizo?**

**MG:** Yo a veces, con ese guion, he sentido que la gente que conoce menos el conflicto es a la que más le parece un final ilógico. Desde mi experiencia, creo que lo que pasa es que las personas no conocen bien a las víctimas, creen que las víctimas se quedan víctimas y no pasa nada más con ellas. También, creo que la manera como estaba escrita no es la manera como quedo puesta. Ahí quitamos un pocotón de escenas y la película nunca fue escrita con esa escena final. Eso fue algo que apareció en la edición y fue muy bueno porque le dio sentido. Esa fue la dificultad. Y fue una dificultad en el guion y en el rodaje.

La escena final, por ejemplo, me tocó filmarla dos veces porque no quedó. El primer ensayo, que nadie lo filmó, fue una cosa impactante, porque a los que actuaron se le llevaron de verdad a su gente, entonces empezaron a llorar. Nos gastamos mucho tiempo. La tuvimos que filmar dos veces. Nos pasó que el ensayo fue tan bueno que después volver a llegar a ese nivel fue muy difícil. Y en la edición tocó reestructurar el final para que tuviera sentido, porque como terminaba originalmente tampoco era muy creíble.

Yo me siento orgullosa del final y me siento orgullosa porque las personas que han sido víctimas, cuando han visto la película, se han sentido identificadas y dignificadas. Y eso me hace sentir muy bien.

**VC: ¿Debe el cine de ficción ser una representación de la realidad?**

**MG:** Depende de lo que uno quiera hacer. Creo que el gran reto de un director es articular su visión lo mejor posible. Creo que lo que importa es que el director, en conjunto con el productor, tenga una visión de lo que se quiere decir y que eso se diga. Que si tiene que ser como en la realidad, pues no necesariamente. Puede que Rambo esté hablando más de Estados Unidos que otras películas. Entonces, yo creo que lo que importa es articular lo que quieres transmitir.

**VC: ¿Y por qué decidió abordar en su primer largometraje un tema tan complicado?**

**MG:** Yo creo que me identifico con esa necesidad de buscar paz dentro de mí misma. Además, en ese momento de mi vida estaba pasando por unos cambios muy chéveres: acababa de llegar de vivir por fuera muchos años, era un súper momento para mí, no tenía casi amigos acá en Bogotá, no estaba casada, no tenía hijos, entonces, fue extraordinario irme a conocer esa parte del país y vivir en un espacio tan distinto al que yo siempre había vivido. Había venido de viajar de muchas maneras por Europa y Estados Unidos, entonces era una guerrera viajando. Podía irme para donde fuera y no me daba tanto miedo.

**VC: ¿Y estaba al tanto de los problemas de seguridad en la zona?**

**MG:** Sí. Además ya no era como en los 2000 o como en 1998, una época en la que esa zona fue muchísimo más violenta. Cuando fui acababa de pasar la desmovilización paramilitar.

Ahora en el Magdalena Medio, aunque hay grupos de Bacrim, siento que no han tenido tanta reincidencia no por una derrota militar sino de las comunidades, porque como decía ‘Pacho’ eso es lo que da seguridad. La seguridad la da solo la comunidad.

**VC: ¿Y por qué optó por la ficción?**

**MG:** Yo tenía muy claro que quería ficción, no documental, porque a mí me gusta actuar, dirigir y me encanta el trabajo con los actores.

**VC: ¿Cómo contribuye su película a la construcción de la memoria histórica del conflicto armado?**

**MG:** Sobre todo desde de la posición de las víctimas y la dignidad. Creo que es una película sobre cómo las víctimas sí reclaman y luchan por su dignidad después de muchos tropiezos. Eso ha sucedido en Colombia y muchas veces. Nosotros pensamos que no es posible y no somos capaces de ver la valentía que nos pueden enseñar tantas víctimas. También creo que contribuye por las personas que actúan en ella: todas las personas que actúan son líderes de paz de esa región. Los actores de esta película, el grupo de teatro, son personas que sí han defendido la paz de muchas maneras.

**VC: ¿Y trabajar con víctimas no representó un grado de dificultad extra para la película? Porque era poner a víctimas a representar situaciones que de alguna forma les ocurrieron.**

**MG:** Sí, aunque la única vez que me sentí nerviosa fue cuando estuvieron don Jaime y doña Marleny actuando en la escena del funeral. Me dije: dios mío, esto está un poquito loco. Pero de resto no. Todas las personas estaban muy orgullosas y felices con la historia porque se sentían muy representadas.

**VC: ¿Cómo puede contribuir el cine colombiano a la construcción de la memoria histórica del conflicto armado?**

**MG:** Contando historias del conflicto armado.

**VC: ¿Cree que es más difícil contar esas porque sigue vigente el conflicto? ¿Cree que será más fácil contarlas dentro de 10 o 20 años si ya no hay conflicto?**

**MG:** No necesariamente. Cada historia se va contando en su momento según la percepción que se va teniendo.

**VC: Tengo entendido que el proyecto cambió de nombre, que en principio se iba a llamar *Una obra de teatro* ¿Por qué cambió?**

**MG:** Ese siempre fue un nombre transitorio porque no teníamos uno mejor. Y hasta que no encontráramos un mejor título no lo íbamos a cambiar. Yo quise en un momento llamarlo

*Magdalena* y finalmente quedó *Mateo*. Ahí sí hubo pulso con el productor, entonces me dije, bueno, esta batalla la pierdo.

**VC: Con base en su experiencia ¿Qué tan difícil es ahora hacer cine en Colombia? Existe la Ley de Cine, proyectos de financiación como Ibermedia a nivel iberoamericano ¿Todo eso ayuda o nos sigue faltando para crecer como industria?**

**MG:** Creo que las dos. Nos sigue faltando para crecer como industria porque necesitamos de fondos para poder hacer las películas, aunque cada vez menos, porque la televisión se está metiendo a apoyar películas. Por ejemplo *Sal*, la nueva película de William Vega, ellos no ganaron el FDC pero sí tienen apoyo de Caracol y de productoras.

Ahora bien, creo que el FDC es genial. Yo soy una persona que me he beneficiado del Fondo de todas las maneras: en escritura de cortometraje, de largometraje, en desarrollo, y estoy muy agradecida porque el Fondo y la Ley de Cine claramente le abrió las puertas al cine colombiano. Si no hubiera Ley yo creo que no estaríamos aquí contando lo que ha pasado.

También pienso que se ha vuelto mucho más competitivo, lo que está muy bien. Ganarse esos fondos hace 10 años era más fácil porque había menos competencia que hoy. Ahora hay muchas más personas participando.

El Festival de Cine de Cartagena de este año fue muy interesante porque se empezó a ver una diversidad muy grande en el cine. Yo vi mucho cine colombiano, que por lo general trato de ver otras cosas, pero me llamaba mucho la atención. Entonces, creo que hay más diversidad y es porque hay más plata y se están buscando las maneras de producir diferente. Cada vez más la gente se está lanzando a hacer películas así no tenga los fondos, porque también ahora hacer cine es más barato. No diría que tenemos una industria en todo el sentido de la palabra, porque es una industria que se está consolidando. Pero si va para allá.

**VC: ¿Y qué tan difícil es el tema de la exhibición?**

**MG:** En la exhibición sí es donde está el cuello de la botella. De hecho el BAM (Bogotá Audiovisual Market) está enfocado en la distribución y la exhibición, porque se hacen películas, que además están teniendo prestigio internacional, y aquí están apenas una o dos semanas en cartelera.

Tenemos que aprender más lecciones. Todavía no se ve el cine colombiano en exhibición como negocio y esa es una apuesta que se debería hacer. Hay que acabar con el estereotipo de que el cine colombiano son todas las comedias de Dago García, que es muy válido que también estén, pero no todo es así; o que todo es de conflicto, porque en el público también hay un imaginario de que el cine colombiano es solo eso. Ese es un reto para cambiar.

A *El abrazo de la serpiente* finalmente le fue bien. En la primera salida hizo 100 mil espectadores. Hace 6 años *Los viajes al viento* hizo 300 mil y es una película más difícil. ¿Qué ha pasado? ¿Por qué la gente ha parado de ir a ver cine colombiano?

En el caso de *Mateo* creo que hubo mucha falta de visión. Nos faltó saber cómo mercadearla. Yo creo que *Mateo* era una película que podía ser más comercial, pero cuando trabajas con personas que sienten que te están haciendo el gran favor de promocionar el cine colombiano, eso no funciona. Debe haber una visión en la que todos sientan que están ganando, porque obligar a las salas a mostrar cine colombiano tampoco es la solución.

**VC: Que se estableciera una cuota para la exhibición de películas colombianas en las salas ¿Cree que tampoco funcionaría?**

**MG:** Sí, yo creo que sí, pero no es lo único. *Mateo* en algunas salas estaba empezando a tener un voz a voz muy alto, estaba *in crescendo* y la quitaron. En la primera semana hizo más que otras películas en dos semanas y, sin embargo, la quitaron en la primera semana, creo que porque venían otras películas. Eso es muy triste.

Creo que obligar o crear una ley de que se exhiban las películas al menos dos semanas nos daría la oportunidad de que, por lo menos, se genere un voz a voz, porque nosotros no tenemos la plata para toda la campaña de mercadeo que tienen otras películas. También tenemos que pensar qué formas de mercadeo podemos costearnos y así sean solo 30 millones de pesos usarlos de forma más eficiente para poder proyectar algo. Y lo otro es que creo que en los exhibidores hay poco interés y poca solidaridad.

**VC: ¿Porque finalmente responden a un interés netamente económico?**

**MG:** Pero es que a mí ese discurso de lo económico me molesta, porque yo sí creo que la gente está interesada en ver cine colombiano si tienen la oportunidad de saber más. No es simplemente que las películas colombianas sean mal negocio, creo que esa es la excusa y que

no hay la intención de volverlo un negocio medianamente rentable. *Mateo* estaba ganando en la curva en ascenso, había un voz a voz alto y sin embargo la quitaron.

Creo que lo que nos falta es salirnos de la caja de cómo distribuir y que los números no solo se miren de una manera.

**VC: ¿Cree que la distribución a través de plataformas en Internet puede ser una buena alternativa?**

**MG:** Creo que sí. Tenemos que pensar en otras maneras de llegar al público que no necesariamente sean las salas de cine. Sin embargo, hay que decir que se están abriendo cada vez más salas en Colombia, entonces, por eso digo que de tantos millones de espectadores que están yendo a esas salas debe haber una fracción que vaya a ver cine colombiano.

Creo que no se ha explorado bien ese negocio para del cine colombiano sino que se ha hecho lo mismo siempre. No importa que sean pocas salas en las que se pase, pero que las películas tengan la oportunidad de tener un voz a voz.

Yo entiendo que la película de uno no va a competir con el *Capitán América*, pero que al menos tengan la oportunidad justa. Eso se puede lograr no solo obligando al exhibidor, sino buscando una forma de que para él sea interesante.

**VC: ¿Ahora está trabajando en algún proyecto?**

**MG:** Sí, estoy desarrollando un documental sobre el Grupo de Barranquilla y La Cueva; y además estoy escribiendo un nuevo largometraje.

**VC: ¿Algo más que desee agregar sobre su película o sobre el cine colombiano?**

**MG:** El cine colombiano va muy bien. Está muy diverso, es muy chévere y se están haciendo muchas cosas.

#	3
<b>Fecha de entrevista</b>	13 de julio de 2016
<b>Lugar de entrevista</b>	Bogotá, Colombia
<b>Entrevistado</b>	Jose Luis Rugeles
<b>Cargo</b>	Director de la película <i>Alias María</i>

### **Víctor Casas: ¿Cuándo y cómo nació el proyecto de *Alias María*?**

**Jose Luis Rugeles:** Nació de varias reflexiones: Somos una generación que nació en la guerra, creció en la guerra, pero que ve comedias.

Al guionista con el que yo estaba trabajando, Diego Vivanco, le llegó un texto, una pequeña investigación sobre los niños en el conflicto. Lo leímos y él empezó a escribir un argumento, me lo mostró y me preguntó si quería hacer la película.

*Alias María* es una película supremamente necesaria. Tenía que hacerse, aun sabiendo que ponerle voz a un personaje hablando del conflicto, en un país tan polarizado, me iba a mandar directamente a un lado o a otro.

¿Qué me sucedió? Yo creía que era una persona que estaba más informada que la media, hasta que empezamos a hacer investigaciones, entrevistas con chicas excombatientes de los grupos armados que estaban activos en el país, y se volvió una clase de historia y de geografía. Empezamos a conocer esa Colombia.

El compromiso que teníamos empezó a crecer con cada entrevista. No para hacer una denuncia, porque la película no es para mí una manera de denunciar sino una manera de enunciar, de mostrar, de exponer, pero de una forma diferente. No es un pasquín para un lado o para el otro. Para mí la película es una historia de una niña que por primera vez toma las riendas de su vida porque está embarazada y quiere huir. Todo lo que sucede alrededor es el nudo en que está envuelto el país y es el universo de la película. Entonces cuando alguien me pregunta que por qué mostramos a la guerrilla de esa manera, yo digo no, mostramos es a una niña increíble, con un tesón impresionante y con unas ganas de vivir. Eso es lo que yo trato de mostrar: más que guerrilleros, mostrar humanos, personas, porque la guerra pareciera que está peleada por cifras y una guerra peleada por cifras es como si estuviéramos jugando Nintendo.

De las primeras cosas que hice cuando estábamos haciendo las entrevistas fue hablar con mi mamá.

— Mamá, ¿Usted que piensa cuando lee en el periódico o escucha en el noticiero que mataron a 30 guerrilleros?

— Me siento más segura.

— Mamá, y si le digo que dentro de esos 30 guerrilleros estaba Carlos, que era un niño de 14 años que le encantaba el fútbol, que contaba chistes todo el tiempo y que estaba al lado de María, una niña de 13 años y medio, a la que le encanta la salsa. Y que con ellos estaba el gordo Alberto, un tipo al que le encantaba la cocina y que a todo el mundo le hacía de comer delicioso. Que era amigo de Juan, un negro grande de 27 años, comandante, un hombre recio pero que se portaba bien con todos esos muchachos.

— Me da una tristeza terrible.

Me di cuenta que teníamos una cantidad de temáticas, una sábana con niños, mujeres, embarazos, reclutamiento, números, cifras y... ¡Mierda! ¿Cuál es la historia que queremos contar? Entonces empezamos a quitar y a quitar y nos quedamos con cuatro niños. La película iba a ser una historia coral de los cuatro. Pero después decidimos que no, que debía ser la historia de una niña, una historia femenina, una visión femenina sobre nuestro conflicto. Y ahí fue que nos focalizamos en sus ojos, en los ojos de María para ver lo que ella veía.

**VC: ¿Ese proceso de investigación que menciona cuánto tiempo les llevo?**

**JLR:** Fue un proceso de unos cinco años. No es que durante los cinco años estuviera hablando con ellas, sino que fue en diferentes momentos durante ese periodo de tiempo.

Nosotros estuvimos a punto de ganarnos el FDC, y ya sabes que si uno no tiene un FDC, no tiene coproductores. Ya habíamos ganado una convocatoria de Ibermedia y estuvimos a punto de ganarnos el FDC, pero un jurado alemán dijo que se oponía rotundamente porque le parecía una película uribista<sup>103</sup>. Pero nunca me lo dijo a mí. Y cuando uno hace la presentación es precisamente para que los jurados pregunten. Yo le hubiera dicho: perdón, pero esto no es una película uribista. Obviamente no nos dieron el premio.

---

<sup>103</sup> El uribismo es una corriente política que surgió en Colombia con la llegada a la presidencia de Álvaro Uribe Vélez (2002 – 2010) quien pretendió acabar con el conflicto a través de la confrontación armada.

Estuve muy bravo, pero a los pocos meses reflexioné y me dije: voy a leer el guion con cuidado otra vez, debe tener unas partes blanditas, porque de todas maneras era un guion muy delicado por la misma temática que aborda.

Empecé a encontrar unas fisuras grandes en el guion y entonces hice más entrevistas. Ahí me di cuenta que había un cambio al interior. Yo no era la misma persona de cuatro años antes. Empecé a entrevistar y ya tenía una sensibilización diferente frente al conflicto, porque ya había podido depurar los primeros encuentros con los segundos, con los terceros, con los cuartos. Luego cambié la estructura del guion y desarrollé los personajes con otra estructura dramática que para mí era más coherente que la inicial que había propuesto Diego.

Ya después, cuando terminé la película, me encontré en Cannes con el alemán.

**VC: ¿El que había calificado su película como uribista?**

Sí. Al final vio la película y le encantó. Me invitó a su festival, porque era el curador del Festival de Múnich y allá le dije delante de todo el mundo que gracias a él la película era mucho mejor que la que yo había podido hacer en un comienzo. Que lo que sucedió fue por el bien de la película, porque sin eso habría hecho una película totalmente intrascendente. Estoy seguro.

**VC: ¿Usted considera que los realizadores de ficción deben hacer investigación antes de contar historias tan complejas como las relacionadas con el conflicto armado?**

Yo creo que sí. Y creo que en las películas se nota. No quiero mencionar nombres, pero se ve si hay un compromiso del realizador, o si no; se ve cuando la historia se vuelve light y superficial y cuando se muestra a la gente como cosas y no como personas. Creo que sí se siente. Yo, por lo menos, estuve muy comprometido y el equipo también. Me parece que es un tema supremamente delicado para volverlo una estrategia y pensar que podía ser más vista si se usaba esto o aquello.

Por un lado siempre pienso que el cine es entretenimiento. Es ver un personaje y tratar de vivir con él, tratar de correr con él y sentir lo que él siente. Es decir, identificarse. Y por otro lado, para quienes quieran, crear una reflexión y un cuestionamiento, no solo para los colombianos, también pensando en el resto del mundo, porque la gente se ha cuestionado y ha reflexionado llevando la historia a sus contextos.

En Bogotá hay una cosa que se llama Colegios al cine en la que van estudiantes de colegios, ven una película y después hablan con un actor o un director. A mí me encanta ir porque después la charla con los chicos puede durar dos horas. Cuando fui me decían que al principio estaban por hacer la tarea, pero que no pudieron cerrar los ojos durante toda la película. Era una película que no habían visto y cuando terminó querían saber qué podían hacer para que otros la vieran y qué podían hacer por el país. Y que unos niños te estén diciendo eso, es bueno. Quiere decir que se logró algo.

**VC: ¿Usted cree que logró una representación verosímil de esa niña víctima? ¿Cree que a la gente le pareció verosímil?**

**JLR:** Sí.

**VC: Sobre todo porque desconocemos mucho cómo es la vida al interior de la guerrillera.**

**JLR:** Claro. Es lo que yo traté de hacer. Y los guerrilleros que la han visto dicen: es así.

Yo tenía dos propósitos y es que cuando la viera un guerrillero dijera: “así es”; y cuando la viera alguien de las ciudades dijera: “¿así es?”.

Siento que en la película lo que tratamos de crear fue un ritmo cadente, porque así es como se vive. No están corriendo, no están investigando, no están haciendo nada. La realidad es esa cadencia y traté de que cada muerte le doliera al espectador. No es una película que tenga 20 mil muertos o disparos, porque la emoción no es parte de la vida guerrillera, o sea, en realidad no hay tanto combate como uno piensa. Yo trate de hacerla verosímil.

Cuando voy a festivales en el exterior la gente hace dos preguntas: ¿Quién es esa actriz? ¿De dónde la saqué y si de verdad tienen 13 años y medio?; y por otro lado preguntan: ¿Eso sucede en Colombia? Yo respondo: “esto es lo más light que puedes ver de nuestro conflicto”.

**VC: ¿Cuáles fueron las principales dificultades para representar el conflicto armado y para representar, en este caso, a una víctima de reclutamiento forzado?**

Quisiera hablar más bien de la técnica que utilicé para que los chicos llegaran a tener veracidad en la película.

A ellos no les mostré el guion nunca. Yo les contaba. Primero les conté la película y después les dije a ellos que me la contaran. Ensayamos escena por escena y ellos tenían un cuadernito en el que escribían el guion a su manera. Yo no quería perder la frescura que había encontrado en el casting, porque si ellos ven un texto escrito por un tipo de 45 años, van a tratar de actuar. Para mí lo primero era eso, no perder la frescura.

Una cosa que fue indirecta es que cada locación estaba a dos o tres horas de camino y nos teníamos que mover a pie, en caballo, en chalupa y eso nos volvía un grupo. Cuando llegábamos estábamos sudados y todos habíamos hecho algo en el recorrido, entonces, nos sentíamos un grupo.

Y con Karen trabajé mucho la memoria emotiva para mantener esos silencios y esa fuerza interior. Porque para mí la actuación no es aprender un texto, es saber mirar, guardar un silencio y generar un sentimiento. Para mí eso es actuar, no es recitar un texto, eso es otro tipo de actuación, no lo descalifico, pero los grandes actores para mí son los que saben escuchar y hablar en el momento que es. Pero sobre todo saben pensar. Los grandes actores son personas muy inteligentes, de eso estoy convencido.

Otro elemento que no era controlable fue el bebé. En una escena, en la que Mauricio quiere hacer el amor con María y el bebé está al lado, yo quería que el bebé llorara, pero empezó a reír. Fue una toma única. Salió mejor de como la teníamos planeada. Además con el bebé tratamos que todas fueran tomas únicas para no exponerlo. Hay cosas que uno puede trabajar todo lo que quiera, investigar todo lo que quiera, pero la suerte es una cosa que debe estar del lado de uno.

**VC: ¿Cuánto tiempo duró el rodaje?**

**JLR:** Fueron siete semanas y media: dos y media de preparación y cinco de rodaje. Una semana fue de puro entrenamiento militar y para ellos fue buenísimo. Los pusieron a cortar guadas, a amarrar, a limpiar, a cruzar pasamanos, a practicar arrastre bajo; eso les mostró un poco la rudeza de lo que se iban a enfrentar, fueron cogiendo un poquito de rudeza y perdiendo un poquito la finura. La otra semana fue en Bogotá ensayando encerrados en un apartamento, entrenando todas las escenas.

**VC: ¿Dónde fue el rodaje?**

**JLR:** En el Magdalena Medio. En San Miguel.

**VC:** **¿Debe el cine de ficción ser una representación de la realidad?**

**JLR:** No. Cada autor escoge su manera. Yo creo que el cine de ficción es ficción.

**VC:** **¿Y no se corre el riesgo de tergiversar la historia cuando se trata de un tema tan complejo de entender y tan delicado como el conflicto armado?**

**JLR:** Ahí está la responsabilidad del director. Pero artísticamente puedes hacer una representación teatral sobre la realidad en una película y sigue siendo igual de válido. Si son los actores representando nuestra realidad, pueden volverla chistosa, melodramática, exagerada y a lo mejor terminan produciendo el mismo impacto o hasta más que el que puede generar una película que trata de mostrar una realidad como la mía.

No discuto la manera que cada director tiene para expresarse. Es como la pintura. ¿Cómo ves una flor? Unos la ven con ojo cubista, otros expresionista, otros abstracta; pero sigue siendo la misma flor y sigue produciendo una sensación en el espectador, que finalmente es lo que buscamos.

**VC:** **¿Cómo puede contribuir el cine colombiano a la construcción de la memoria histórica del conflicto armado?**

**JLR:** ¡Uf! Es importantísimo. Tanto el cine de ficción como el documental. Creo que el documental construye de una forma más seria la memoria histórica, porque de lo que se han encargado los noticieros y los diarios, no todos, y no todas las personas dentro de los medios, es de destruir la memoria. Todo lo vuelven cifras o lo vuelven anécdotas para la sección de farándula. Dejamos de ver lo que realmente es importante y dejamos de recordar para que no volvamos a repetir y por eso nuestra guerra se repite día tras día sin dolor.

Cuando hay memoria hay un recuerdo, hay un respeto. Y cuando eso se pierde, simplemente quedan las notas light.

**VC:** **¿Cómo contribuye su película a la construcción de la memoria histórica del conflicto armado?**

**JLR:** Creo que es de las primeras películas que hablan de lo que la gente no hablaba. Que habla de los niños en el conflicto como algo natural. No como “son los niños, pobrecitos”; sino que lo asumen como unos combatientes de verdad, como unos verracos que hacen lo que tiene que hacer, porque así ha sido. También se habla de la maternidad dentro del conflicto. Entonces, creo que siendo una película muy sencilla y fácil de ver, toca unas temáticas muy profundas, muy sensibles, y no de una forma amarillista, sino dándolos como un hecho.

La investigación nació antes de que los niños en la guerra se volviera lo que se volvió: la bandera de la exministra Marta Lucía Ramírez, que dice que “no podemos hacer la paz con esos bandoleros porque hay niños en la guerra”. ¡Boba! No entiende que la guerra es la que hace que haya niños en la guerra. Si estuviéramos en paz no estarían ahí. Yo me preguntaba: ¿Cuándo ella fue ministra es que no se dio cuenta que había niños en la guerra? ¿La inteligencia del ejército no daba para averiguar eso? Y si lo sabía, ¿por qué en ese momento no lo hablaba si tenía el poder?

Eso me parece que tiene que ver con el respeto que se debe tener a la memoria. No puede ser un hecho de campaña o un slogan. No es una cosa para decir en entrevistas y que la gente sepa que está en contra de la guerra, pero la gente no se pregunta por qué no hizo nada cuando tuvo poder. Entonces, me parece que puede ser un tema maltratado por la misma fuerza que tiene. Los niños son niños y deberían estar viviendo de otra manera. Solo en un mundo tan extraño como el nuestro sucede.

Lo que rescato es esa reflexión, que tú puedas cuestionarte y ver que si los guerrilleros están reclutando niños, los paramilitares están haciendo masacres, el ejército está acompañando a los paramilitares... es como que el que empuña un arma no es para algo bueno. Y el que está en la mitad, el ciudadano de a pie, es el que está poniendo los muertos y los niños para el combate, tanto para un lado y como para el otro, porque hay familias en las que a un hijo se lo lleva el ejército, al otro la guerrilla y al otro los paras. O que se salen de uno y se meten a otro porque les dan más plata. Esta es una guerra sin cuartel y sin ideologías. Y cuando eso pasa todos los bandos se vuelven casi iguales. Eso era lo que yo trataba de mostrar.

**VC: Su película estuvo acompañada de una campaña contra el reclutamiento de niños para el conflicto armado. Hábleme de esa campaña.**

JLR: Se llama ‘Más niños, menos alias’. Es una campaña de sensibilización en la que trabajamos con niños y les dijimos: Tú que estás en la ciudad y que tienes la misma edad, no sabes nada de los que saben los niños de allá. Es casi una pieza de humor cruel. Yo oía a las mamás llorando. Creo que sí logró de cierta manera conectar. Es bueno saber que logramos tocar, porque ese era nuestro fin.

Después de esa campaña arrancamos otra. Unos talleres de documental, animación, argumental y actuación. Nos llevamos un director especialista en cada cosa, nos fuimos a Granada (Meta) y les dimos el taller a los niños. Fue increíble. La tesis que teníamos era que si nosotros les enseñábamos a contar historias a esos niños, tal vez ellos pudieran recontar su propia historia. Es algo que queremos seguir haciendo.

**VC: ¿Cómo ve la industria del cine en Colombia?**

JLR: Es una industria creciente. Yo hace 10 años decía que estábamos en una adolescencia cinematográfica y que como adolescentes teníamos picos buenos y unas cagadas terribles. Sentía que era un cine donde había autores, pero no una cinematografía. Ahora yo puedo decir que sí hay una cinematografía. Ya estamos haciendo 35 películas anuales y abarcando diferentes temáticas. Las películas están viajando, siendo protagonistas en diferentes festivales del mundo y están cambiando y moviendo almas. Entonces, yo creo que vamos por buen camino.

Creo que los errores son parte del crecimiento y así es que uno lo debe asumir, con oídos abiertos a la crítica. Este es el momento de criticarnos, de poder tener diálogos. En este país todo el mundo discute, pero no de una manera ordenada. Cuando dos personas discuten, lo que quieren es imponer y no escuchar para poder tener una bonita conversación, aprender y a lo mejor cambiar la manera de pensar. Creo que ese dialogo es el que hace que nuestra cinematografía crezca, que la crítica cinematográfica crezca, porque alabándonos, no vamos para ningún lado.

**VC: ¿Si hace 10 años estábamos en la “adolescencia cinematográfica”, ya estamos en la edad adulta?**

JLR: Creo que estamos en el principio de una industria. ¿Qué pasa y qué falta? Educar al espectador. ¿Qué es educarlo? No es obligarlo a ver un ‘ladrillazo’ de un plano de una hoja

cayendo durante una hora. ¡No! Es crearle una inquietud de entrar a ver algo. Hay gente muy buena que está echando para adelante con la industria: Ciro Guerra, Jhonny Hendrix, Rubén Mendoza, Jaime Osorio, Federico Durán, Rodrigo Guerrero, Diego Ramírez; gente que ha logrado consolidarse y apostar por una industria con diferentes estilos.

**VC: ¿Y cómo lograr educar al público para que vea cine colombiano si las dinámicas de distribución no benefician a las producciones nacionales?**

**JLR:** Hace 15 años empezó el Festival Eurocine y era la única manera de ver cine europeo. Pero cuando se dieron cuenta que las salas de Eurocine se estaban llenando, empezaron a dejar las películas varias semanas. Y así surgieron distribuidoras de cine alternativas y esas distribuidoras empezaron a coger películas de festivales y ponerlas aquí, porque se dieron cuenta que tenían un público increíble. Claro, no es el de *Terminator*, pero es otro tipo de público. Se dieron cuenta que era un gran negocio. Hace años no veíamos cine europeo y ahora estamos llenos de cine europeo. Entonces, yo aspiro a que esto también sea una evolución tanto de los exhibidores como del público.

*El Abrazo de la serpiente* tuvo 90 mil espectadores en su primera salida. Cuando la nominaron al Óscar subió a 400 mil espectadores. Mucha gente la vio por cultura general. A muchos les gustó y a muchos no les gustó, pero eso está bien. Yo creo que esa es la siguiente etapa. El público se va formando de a poquitos. Cuando las salas empiecen a llenarse con películas nuestras, el mismo público es el que va a mandar a que no las quiten y que no las dejen una sola semana.

Hace años estábamos acostumbrados a que una película se quedaba cinco o seis semanas, entonces mucha gente se confía. Ahora no. Ahora toca verla corriendo. Antes uno encontraba una curva: si la película empezaba lenta, la segunda semana empezaba a conectar con el público y la tercera semana iba para arriba. A veces las películas repuntaban al final. Ya, si no despegan a la primera semana, las matan, no tienen paciencia y no hay una legislación sobre eso.

**VC: En su opinión ¿Debería crearse algún tipo de legislación que exija a los exhibidores proyectar las películas nacionales por cierta cantidad de tiempo?**

**JLR:** Claro. Me parece que sí. O abrir más salas alternativas, a lo mejor unas auspiciadas por el mismo Estado.

**VC:** **¿Y qué opinión tiene sobre la distribución de las películas a través de Internet, con todas las plataformas que ahora permiten ver cine, como Netflix o Amazon, por mencionar algunas?**

**JLR:** El cine va para allá. Pero la emoción de sentarse en una sala con 200 o 300 personas no nos la va a cambiar nadie. La sensación de reírse o de asustarse con 200 personas, eso es buenísimo, es bellísimo. Puede que sea un nostálgico y un romántico, pero no es lo mismo que sentarse en su casa a ver películas. A mí me hace falta la sala, todo eso me genera una emoción diferente y esa es la comunión que hay con el cine.

**VC:** **Y en comparación a hace 10 años ¿es más fácil o más difícil hacer cine en Colombia?**

**JLR:** Creo que ahora es más competido. Hay más directores, muy buenos proyectos. Antes eran menos y también menos estímulos. Sé que hacer una película es difícil. Luis Ospina, por ejemplo, decía que hacer una primera película era como lanzarse de un segundo piso. Y que hacer la segunda era como lanzarse del octavo. Yo creo que la dificultad es algo inherente a las artes. Y este es un arte industrial, entonces tiene una dificultad doble, porque no es solo el artista ante el papel en blanco, sino el artista ante los productores, los banqueros, los canales y una cantidad de cosas. Ahí es donde el trabajo se vuelve más arduo y más fuerte.

**VC:** **Para terminar ¿Algo más que quiera agregar sobre su experiencia con *Alias María* o en la industria del cine colombiano?**

**JLR:** Una de las cosas que yo aprendí con la película fue ver que todos son víctimas: El que dispara de un lado fue un niño reclutado a los 13 y el que recibe el impacto fue reclutado a los 14. La historia de uno no es mejor que la de otro.

El que hizo el entrenamiento militar al elenco era un exparamilitar, también había un exmilitar, y una exguerrillera, y al final de los días, después de todos esos años de lucha, los tres estaban igual de jodidos. Entonces, la guerra solo deja billete a un par de personas que están sentadas muy cómodas y que mandan tuits mientras los otros están poniendo el ‘jamón’.

**VC: ¿Le interesaría contar otra historia relacionada con el conflicto armado?**

**JLR:** Yo casi siempre me meto en algo de política y estoy seguro que cada película tiene un pedacito de la historia y de lo que sucede en Colombia, pero tangencialmente. Ya me ofrecieron hacer una película de guerra y no tengo ni cinco de ganas.

**VC: ¿Por qué?**

**JLR:** Quede cansado. Tener una mirada del conflicto y meterme otra vez en eso, me parece fuerte. O por lo menos a mí me pareció muy fuerte. Quiero hacer ahora una comedia. Aunque por otro lado estoy haciendo dos dramas.

#	4
Fecha de entrevista	16 de julio de 2016
Lugar de entrevista	Ipiales, Colombia
Entrevistado	Juan Carlos Melo
Cargo	Director de la película <i>Jardín de amapolas</i>

**Víctor Casas:** Para comenzar me gustaría saber ¿Cómo y cuándo nace *Jardín de amapolas*?

**Juan Carlos Melo:** El proyecto lo tenía desde los años 90 en la cabeza. En realidad tenía en mente tres películas y *Jardín* era una de esas tres. Todavía estoy desarrollando las otras dos.

*Jardín* la hice de primera porque me parecía que era la más fácil de hacer pensando en el medio en el que estamos. Desde un principio sabía que contaba con pocos recursos, entonces lo que hice fue vender unos lotes que tenía y comprar una cámara que para la época era buena. No era de nivel profesional, pero era promedio. Y lo otro era que iba a grabar con las personas de acá.

Escribí el guion y lo mandé al FDC a una convocatoria, pero sin expectativas, y sin embargo, el guion fue elegido y ganó el premio de desarrollo cinematográfico para largometraje, que es uno de los premios más importantes del FDC. Eso fue en el 2007.

En la parte temática lo que me empujaba eran las historias que se daban alrededor mío y ese interrogante de por qué el país está como está. Yo creo que un artista debe tocar, por lo menos

una vez en la vida, un tema como estos. Es como una responsabilidad ante los demás. Está bien hacer todo tipo de películas pero me parece que sí tenemos que tener un compromiso con las personas que están alrededor.

El conflicto aquí en Ipiales estuvo fuerte cuando empezaron a llegar los paramilitares. Yo conocí personas de mi generación que se volvieron paramilitares y que entraron en ese mundo. Ipiales es una ciudad muy pequeña y no se sintió tan fuerte como en los pueblos de alrededor, por ejemplo en La Victoria, que es un corregimiento de Ipiales. Allá había cultivos ilícitos y la violencia se sintió mucho. También en otros pueblos cercanos, como Samaniego, y en pueblos del Putumayo, que es otro departamento, pero mucha gente de aquí se iba para allá a trabajar. Entonces empezaron a llegar historias. Un amigo, por ejemplo, se fue a vender cosas y allá le dispararon y quedó inválido. Mi hermano sufrió el desplazamiento en el pueblo en el que él vivía y tuvo que dejar abandonados 15 años de trabajo. Y hay mucha gente que llegó de diferentes sectores desplazados.

Toda esa gente llegaba con historias y yo esas historias las iba juntando con ese imaginario que uno tiene del país por todo lo que ve en las noticias. Con todo eso, armé la película.

**VC: ¿Y por qué ficción y no documental?**

**JCM:** siempre había pensado en hacer ficción. Además, a la ficción podemos ponerle, en cierto sentido, cosas de la realidad. Y pienso que la ficción conmueve y puede tocar más a las personas. A mí me interesaba hacer una película sencilla, que pudiera llegar a la mayor cantidad de personas posible.

Una cosa que me molestaba mucho de los productos audiovisuales que había visto, es que casi siempre el victimario era el protagonista, y no la víctima. ¿Qué sucede con eso? La gente tiende a identificarse con el protagonista, y cuando el villano es protagonista empiezan a justificarlo y a endiosarlo. Por ejemplo, cuando miraba una serie donde a los paramilitares, que eran los asesinos, les iba a pasar algo, uno como espectador se preocupaba y a la larga quería que no le pasara nada. Y eso es algo que no está bien. Uno cae en ese juego por la forma de narrar dramáticamente y porque eran los protagonistas. Pero con las víctimas no pasaba eso. En esa misma serie había una masacre de campesinos y uno no sentía nada, eso me parecía injusto.

Hay una forma de devolverle a la víctima el respeto y la dignidad y es poniéndola de protagonista, y que el espectador se identifique con ella. Yo tenía esa intención. Sé que en la vida no hay malos completamente malos ni buenos completamente buenos, pero en general es así. Y pienso que tocaba contar la historia de esa manera porque en más de 2.000 masacres que ha habido, han sido a los campesinos a los que han masacrado. En Colombia la guerra se volvió una guerra sucia y los que más la sufrieron fueron los campesinos y de una forma muy cruel, porque la guerra llegó a unos niveles de barbarie que no sé con qué se puedan comparar.

Hay gente que dice que por qué siempre se habla del mismo tema y sabemos que no es así, que no se toca lo suficiente. Y que lo digan me parece grosero con las víctimas. Creo que tenemos que cambiar esa idea de que hay muchas películas que tocan el conflicto armado. Eso es falso. Realmente son pocas. Y son necesarias. Otra cosa es que las contemos desde acá. Nariño siempre ha estado como desconectado de lo que pasa en el centro del país y no se sabía lo que pasaba acá porque el cine siempre ha sido un cine que se hace en su mayoría en Bogotá, otro poco en Medellín y algo en Cali. Y no más. Y eso ahora que hay auge, porque en realidad era Bogotá el centro donde se movía casi todo. Por todo eso es que yo quería hacer la película.

**VC: ¿Y por eso decide rodar en Ipiales?**

**JCM:** Sí. Yo quería que todos los actores fueran de acá, incluso un porcentaje amplio del personal técnico también fue de acá y los otros fueron unos amigos que vinieron de Bogotá y de Medellín. Pero sí quería que fuera contada con nuestro acento, con la gente de acá. No quería traer actores de otro lugar precisamente porque el acento de acá es difícil de imitar. Ya había pasado con un cortometraje que hicieron unos amigos, ellos trajeron uno de los actores más reconocidos de Colombia y a él le dio muy duro, estaba muy nervioso y era por eso, por el acento. Además nunca se ha visto algo de acá, ni una telenovela o una serie, porque casi siempre se hacen de Bogotá. Colombia en ese sentido y en muchos otros es bastante centralista.

Una cosa que me pareció muy buena es que el FDC le diera la oportunidad a un proyecto tan distante. Eso fue muy importante para que la película saliera adelante.

**VC: ¿Usted cree que la falta de películas sobre esta temática se debe a que la mayoría de realizadores están en Bogotá y el conflicto se ha sentido con más fuerza es en las regiones? ¿O a qué se debe la falta de interés por contar estas historias?**

**JCM:** un factor puede ser porque se piensa que es un tema muy trillado. Me pasó cuando presenté la película en Nueva York. Hubo un buen recibimiento, la gente se paró a aplaudir, pero de pronto una persona dijo que por qué ese tema y hubo una discusión entre el público. Esa persona decía que por qué mostraban eso del país, como si Colombia fuera una cuestión de imagen. Es absurdo. Es como decir que si mi papá golpea a mi madre yo no denuncie por conservar las apariencias. Me parece grosero y mezquino y creo que es porque no lo han sufrido directamente. Sí, todos los colombianos somos víctimas del conflicto, pero muchos no lo sienten, en parte por la televisión y por la manera en que las noticias cubren el conflicto de forma simplista. Tristemente lo han trivializado.

**VC: ¿Cuáles fueron las principales dificultades que tuvo para enunciar el conflicto colombiano y representar a las víctimas?**

**JCM:** No caer en los clichés. Tenía miedo de que fuera a verse exagerado o que sé que volviera amarillista. Traté de evitar eso.

Por ejemplo, recuerdo que durante el casting estábamos buscando a alguien que hiciera de paramilitar en una escena en la que hay un ajusticiamiento. En el guion todavía no estaban esas líneas escritas entonces lo que hacían era improvisar. En la escena había un grupo de campesinos y el paramilitar les debía dar un discurso. Pero el que estaba haciendo el casting se presentó y empezó a hablarle a cada uno: “Su hija está de novia de un guerrillero”. Miraba a otra y le decía: “Usted le está cocinando la ropa a otro guerrillero”. Entonces un amigo me preguntó: “¿Vos le escribiste esas líneas?”. Y le dije que no, que estaba inventando. Entonces el del casting nos contó que era desmovilizado, que en realidad había sido paramilitar en el Magdalena Medio. Yo le pedí que lo volviera a hacer pero que diera un discurso general. Que no le hablara a cada uno porque los protagonistas eran solo dos y no nos interesaba saber la historia de los demás. Y él me dijo que no, que no podía ser así, que “la gente tiene que saber por qué se le va a matar”. “Una masacre tiene sus puntos. Es para que la gente sepa que el gobierno no existe y que nosotros somos la autoridad”, decía. Y empezó a enumerar las razones. Actuaba muy bien. No sé si era porque estaba haciendo el papel de él mismo, pero

lo hacía bien. Sin embargo, yo no lo metí porque me parecía amarillista. Además, era una persona que tenía sangre en las manos. Si hubiera querido ser amarillista, lo hubiera metido.

Lo otro es que quería que fuera una historia sencilla, lineal, que no fuera nada complejo, que no fuera un cine para pocos públicos sino que fuera para un gran público. Había escenas que en un principio me parecían lentas y traté de manejarlas para que fueran más digeribles para las personas.

**VC: ¿Cree usted que es un deber de los realizadores de películas argumentales acercarse a la investigación histórica para hacer una película?**

**JCM:** Depende de lo que se vaya a escribir. Hay cosas que uno no necesita investigar porque las conoce de primera mano. En mi caso la investigación no fue muy rigurosa porque no era la representación de un hecho específico. Era más la historia de amor entre un niño y una niña que se da en el marco del conflicto. Creo que uno se puede dar ciertas gabelas.

Las amapolas de la película, unas fueron hechas por computador, pero otras sí las tuvimos que sembrar y para eso hubo que hacer toda una investigación porque teníamos que saber dónde conseguir las semillas, cómo se sembrarlas y los cuidados que tocaba tener. Yo incluso fui a pedir permiso a la Policía Antinarcoóticos, pero me dijeron que no me podían dar permiso porque era algo prohibido y es como si me dieran permiso para robar. Les dije que era algo pequeño, que serían poquitas matas y que era con un fin didáctico. El que me atendió no me dio permiso, pero me dio a entender que haría como si no hubiera visto nada. Incluso me colaboró porque me mostró artefactos que se utilizaban y me contó algunas cosas sobre los narcóticos. Por ejemplo, que cuando se siembra, la coca colombiana es de menor calidad que la boliviana, pero más resistente a las plagas. Y que incluso los paramilitares trajeron técnicos que hicieron una unión entre las dos. También nos habló de las variedades de amapolas, lo que se demoran en florecer, en qué momento es que se ralla, cómo se ralla, cómo es la medida. Todo eso se volvió investigación.

**VC: Ahora que ha pasado un tiempo desde que terminó la película ¿Considera que hace una representación verosímil de las víctimas y del conflicto?**

**JCM:** Yo creo que sí. Porque en realidad son personas comunes y corrientes y por lo mismo la historia es sencilla. Y cada vez que me cuentan cosas o escucho historias de desplazados,

es eso, gente sencilla, gente normal a la que le han pasado cosas extraordinarias y eso es lo que pasa en la película: es un papá y un hijo a los que se les corta el equilibrio de la vida cuando son expulsados. Ahí se está contando una sola historia, pero eso le pasó a más de cinco millones. Debe haber cosas que no hayan sido tan acertadas, pero en general, siento que sí.

**VC: ¿Y por qué niños? ¿Por qué decidió representar a un niño víctima?**

**JCM:** los niños siempre han sufrido el conflicto y la verdad, hasta ese momento, no había visto ninguna película que hablara de ellos. Lo otro es que los niños son lo más inocente y si a ellos les pasa eso, nadie está libre de que le suceda. Además, entre más grande sea la distancia entre el villano y la víctima y entre más débil sea la víctima frente al villano, eso golpea más al espectador.

Siempre estuvo en mi mente eso, que la película contara lo que no se había contado.

**VC: ¿Debe el cine de ficción ser una representación de la realidad?**

**JCM:** Como el cine es un arte uno puede hacer lo que quiera. Me parece que todas las formas son válidas. Uno puede, por ejemplo, hablar de la guerra sin mostrarla. Todo es cuestión de creatividad, de estilos y de cómo se quieren mostrar las cosas. Sin embargo, creo que la manera como yo lo hice era muy necesaria por lo que ya dije antes: hay pocas películas que hayan manejado el tema y es importante que las personas se toquen con lo que está pasando.

**VC: ¿Cómo puede contribuir el cine colombiano a la construcción de la memoria histórica del conflicto armado?**

**JCM:** Más que a la memoria me parece que el cine tiene que pellizcar a las personas. Lo otro es que el país es amnésico, no quiere recordar, no quiere ver lo que le está pasando y, como con los alcohólicos anónimos, lo primero es aceptar que se está enfermo. Y si Colombia no quiere aceptar que está enferma mucho menos va a aceptar que tiene una historia de violencia.

El cine ahorita lo que tiene que hacer es pellizcar al público en general de que el conflicto existe. Porque si hacemos películas para que la vayan a ver pocas personas, gente intelectual, generalmente esa gente es la que ya sabe que existe. Hay que llegarle a la gente del común. Como ya dije, uno puede hacer lo que quiera en el cine, pero hacer esto es de mucha

importancia, porque la gente todavía no se da cuenta, y que el país esté dividido entre si sigue el conflicto o no, ya es algo muy preocupante. Debería haber diferentes puntos de vista, pero no de la manera en que se está dando. Eso es un síntoma muy negativo.

**VC: ¿Cómo contribuye su película a la construcción de la memoria histórica del conflicto armado?**

**JCM:** La película es emotiva y trata de llegar emocionalmente. Creo que hizo un aporte importante porque la gente siente que hay conflicto, siente que la víctima es el campesino y que la víctima es la protagonista. La gente se pellizca y dice: el conflicto sí existe, preocupémonos y si hay maneras de solucionarlo, hagámoslo.

Es un aporte pequeño pero si cada quién aporta, eso suma. Yo como cineasta hice una película, si fuera escritor, músico o político hubiera contribuido de otra manera.

**VC: Pasando a hablar del cine en Colombia ¿Ahora es más fácil o más difícil hacer películas en comparación a cuando empezó con *Jardín de amapolas*?**

**JCM:** Es más fácil. Hay dos cosas: uno la Ley de Cine que es muy importante y ha sido un motor. Y lo otro es la tecnología, que ahora es más barata. Eso ha permitido que muchas personas tengan acceso a la realización. Hay quienes se van al extremo y dicen que dentro de poco cualquiera podrá hacer una película con una cámara pequeña. Yo no creo eso. Papel y lápiz siempre han existido y no todos son escritores.

El problema yo diría que es poderlas mostrar, aunque ahora esté el Internet. Para mostrarlas tradicionalmente, en las salas, si toca tener un presupuesto más grande.

**VC: ¿Son entonces las dinámicas de exhibición las que impiden que esas películas que se están haciendo lleguen a más gente?**

**JCM:** Es un problema pero yo no lo veo local sino mundial. Y hay que tratar de mirar soluciones para esto. Los cambios deben ser de fondo y deben darse no desde el Ministerio de Cultura sino desde la sociedad colombiana.

**VC: ¿Deben los realizadores colombianos apostar por Internet para la distribución de sus películas?**

**JCM:** Toca estar en todos los frentes. Yo por ejemplo escuché una muy buena idea que era crear una distribución alternativa.

Aquí en Ipiales, que es una ciudad pequeña, hubo dos cines en los ochenta. Y ambos los cerraron. Entonces, cuando terminé la película no había donde proyectarla. Había un teatro chiquitito como para 20 personas, un auditorio, pero no un teatro. Apenas están con la idea de construirlo. Y la sala de cine es nueva, lleva apenas dos años. La gente sí quería ver la película, había mucha expectativa porque había salido en medios nacionales y porque querían verse ellos mismos.

Después la distribuidora empezó a negociar con Cinemark que son los que abrieron la sala de cine, pero no se llegaba a ningún acuerdo. Y fue después de mucho, después de estar en ese diálogo, que acordaron que la iban a pasar. Para ese momento yo ya tenía un auditorio que adecuamos con sonido y con todo para mostrar la película. Finalmente ellos aceptaron y dijeron que por un fin de semana. Al final estuvo dos meses. Todos los días eran colas y colas. Y desde ese momento ha sido la película que más gente ha tenido. Dicen que la gente aplaudía cuando se acababa la película. Seguro porque se emocionaban al verse ellos mismos, o a un familiar o un conocido; y los paisajes que nunca los habían visto en cine.

Creo que hay que seguirle pegando a todos los frentes. Me parece bien mirar internet y otras alternativas, pero no hay que dejar las salas solo para el cine comercial. Aquí, por ejemplo, no vino *El abrazo de la serpiente*, ni siquiera cuando la nominaron al Oscar, porque como solamente hay una sala, seguro pensaron que la película no era comercialmente atractiva. Toca darle a ese frente, insistir con los teatros.

También la formación de públicos, aunque con eso no se me ocurre alguna manera. Aquí, en la casa de la cultura, yo arme un cineclub gratuito y puse películas de corte independiente pero que eran atractivas para el espectador. No iba a poner a Bergman ni Tarkovski, porque se iban a asustar y no iban a volver nunca más. Puse películas que han ganado premios en festivales, pero que a cualquier persona le pueden gustar. Esa fue una buena manera.

Creo que otra cosa es quitar eso de “película colombiana”, porque se convirtió en un género y eso lo afecta. Películas colombianas hay de muchos tipos: comedias, dramas, suspenso y hasta terror, más ahora que el cine colombiano es tan diverso.

También, dejar de ver cine colombiano “por apoyar”. Eso no me gusta, es como si fuera una obra de caridad. Que la gente vaya a ver las películas porque tienen méritos. Hay que desprenderse de muchas cosas que se nos pegaron, en especial en la década de los noventa, que fue como una época pobre para la realización.

**VC: ¿Algo más que considere importante destacar?**

**JCM:** me parecería chévere que en las regiones tengan su propia forma de contar y que se estimule a los productores que estamos fuera de Bogotá.

#	5
<b>Fecha de entrevista</b>	18 de julio de 2016
<b>Lugar de entrevista</b>	Cali, Colombia
<b>Entrevistado</b>	William Vega
<b>Cargo</b>	Director de la película <i>La Sirga</i>

**Víctor Casas: ¿Cómo nace el proyecto de *La Sirga*?**

**William Vega:** El origen tiene que ver mucho con un proceso que yo estaba haciendo con Señal Colombia, el canal institucional. Ahí estaba trabajando en una serie documental sobre agro, medio ambiente y naturaleza. A mí me tocaba hacer unos recorridos extensos en tiempo y en espacio, en diferentes partes del territorio, sobre todo zonas rurales. Ese fue un proyecto que hice durante un año o un poco más, y para mí fue muy importante porque tuve la posibilidad de conocer un país que no conocía. Se me hizo como una cosa casi obligatoria, que uno debería ir al campo, hablar con el campesino y conocer desde ahí cómo se estaba dando el conflicto y si esos discursos que uno sentía en los medios eran reales o no. Ese fue un momento muy importante, haber hecho ese proceso documental.

**VC: ¿Eso en qué año pasó?**

**WV:** Eso fue en el año... ¿2005? Creo que en el año 2005. Hice muchos recorridos, pero para mí un lugar que se convirtió en clave fue La Cocha<sup>104</sup>. Ahí sentí una imagen muy poderosa que nunca me abandonó: la imagen de esa laguna, la paz que eso aparentemente

---

<sup>104</sup> Laguna ubicada en el departamento de Nariño, al sur de Colombia.

transmitía, pero también la imagen de unas torres que se le clavaban y que era como si atravesaran la laguna. Cuando yo pregunte por esas torres me contestaron que las levantó uno de los grupos armados que hizo presencia en el lugar.

Me gustaron mucho también todas esas historias de recuperación de saberes. Había sido un territorio muy lastimado por el orden público y todo el tema de violencia, pero en el año en que yo fui lo contaban casi como una anécdota, que precisamente habían superado a través de la recuperación de saberes. Entonces, me gustó mucho esa idea de reconstrucción, de volver a creer y volver a poblar un lugar que se estaba quedando vacío, en parte porque la gente se iba por miedo o se iba a nutrir alguno de los grupos armados. Se me volvió inolvidable ese lugar. Pero sumado a todas esas otras cosas que ya había conocido de muchos otros lugares de Colombia, en donde también había una cosa que me interesaba mucho, y era el desplazamiento. Pero no desde el discurso mediático de “los desplazados están llegando a las ciudades y están causando más problemas”. Y eso, la condición de “desplazados”, que era como una masa que se estaba moviendo. A mí me interesó durante todos esos recorridos la idea de que había desplazamientos individuales que no eran registrados por nadie. Alguien que se desprendía de su lugar de origen y se iba a rebuscar a otro lugar. Eso fue importante en términos de inspiración. En términos como de dónde apareció la historia, creo que tiene que ver con ese proceso documental.

Entre el 2006 y 2007 hice una especialización en guion cinematográfico. Fue un año alejado del país, dejando fluir la creatividad, sentándome a escribir mucho de lo que había vivido en esa etapa documental. Y ya con la idea de hacer un guion de largometraje de ficción.

Esa experiencia me ayudó a sistematizar muchas cosas, empezando por crear un método de escritura en el que siempre traía esas experiencias que el campo me había dejado. Ahí se empezó a crear el proyecto como tal. De hecho, el guion lo presenté como trabajo de grado. Y en el 2008, que volví a Colombia, me presenté al FDC<sup>105</sup> a la categoría de desarrollo, y me dieron el estímulo. Eso para mí fue un incentivo a que sí podía ser, que ya no era un ejercicio personal o académico, sino que tenía la posibilidad de convertirse en un proyecto cinematográfico.

---

<sup>105</sup> Convocatoria del Fondo de Desarrollo Cinematográfico, de Ministerio de Cultura, para la financiación de proyectos.

**VC: ¿Y ese proyecto inicial sufrió muchas modificación para lo que terminó siendo *La Sirga*?**

**WV:** No tanto. Al final sí hubo mucho proceso, porque el estímulo del FDC incluye asesorías, pero a pesar de todo no cambio mucho el proyecto. Claro, son como 10 versiones del guion, pero la sustancia se mantuvo.

Ya en el 2009 tenía un guion un poco más robusto, incluso ese año me atreví a presentarme a la categoría de Producción del FDC, pero no fui aceptado.

Yo seguí trabajando en el guion y tuve luego una experiencia muy importante con una beca de la Fundación Carolina y Casa América para desarrollo de proyectos. Fueron otros dos meses en que me pude dedicar de lleno a escribir.

En el 2010 me volví a presentar a Producción, del FDC, con el guion aparentemente más cerrado. Y ya en el 2011 pudimos rodar.

**VC: Y después de esa experiencia de trabajar con Señal Colombia ¿No pensó en hacer un documental? ¿Por qué decidió irse por la ficción?**

**WV:** Justamente como venía de trabajar el documental y ya había hecho un documental ahí en la zona, pues creía que ya... no es que estuviera agotado, pero ya lo había vivido y me había gustado mucho lo que se vivió ahí con el documental. Pero lo que me parecía que brindaba en ese caso la ficción era la posibilidad de hablar de algo que abarcaba mucho más que La Cocha. Es decir, cuando hice el documental era La Cocha, los pobladores y qué cultivaban. Pero creo que con la ficción se iba a convertir en una metáfora que hablaría de otras cosas más allá.

Tenía la sensación de que con la ficción podía acércalo más a lo mitológico, volverlo más amplio y más trascendental. Que podía abarcar otros lugares y otros tiempos. Creo que esa fue una premisa en la elaboración de *La Sirga*: que no se sintiera como una historia coyuntural, sino que pareciera algo que se había vivido, que se estaba viviendo y que se podía seguir viviendo en cualquier territorio.

**VC: ¿Cuáles fueron las principales dificultades para representar el conflicto armado y para representar, en este caso, a una víctima de desplazamiento forzado?**

**WV:** Pienso ahora que uno de los mayores retos o dificultades que uno puede tener en términos de representación del conflicto es precisamente eso, la representación del conflicto. ¿De qué se alimenta uno para enterarse del conflicto? ¿Cuáles son las noticias? ¿Cuáles son los discursos? ¿Cuáles son las fuentes? etcétera.

Lo primero fue alejarme de los referentes en ese sentido, los inmediatos, los que manejaban toda la información sobre el conflicto nacional. Eso fue muy aliviador, y apareció otro reto que fue cómo uno como ciudadano siente que tiene el valor o la autoridad para hablar del conflicto, si no lo ha vivido. ¿Desde dónde lo estoy contando? Solamente podía echar mano de esas experiencias en el campo cuando hice esa serie por más de un año. Desde ahí empecé a tener los insumos: las historias que me contaba la gente y algo que era un poco más etéreo, y es que en mi equipo de trabajo documental, cuando íbamos a ir a determinada zona siempre alguien nos decía: “¡Ay! se van a ir a meter allá. Eso allá es muy peligroso”, etcétera. Entonces, inevitablemente, viajábamos con miedo. En muchas ocasiones llegábamos tarde a los lugares, entonces, llegar con miedo y en unas horas que no eran las mejores, nos encontrábamos como con unos pueblos fantasma, y la sensación de miedo aumentaba. Eso me pareció interesante llevarlo a la película. Esa sensación de miedo que hay sobre un lugar que uno no conoce.

Creo que me apoyé mucho de esa sensación desde dónde yo vivía el conflicto, y era ese miedo impuesto, mediático.

Aunque estuve más de un año por el campo nunca vi un enfrentamiento ni tuve que ver nada con un actor armado directamente. Pasaba que salimos de las zonas y a la semana o al mes nos decían: “se tomaron el pueblo, ese, donde estuviste”. Entonces siempre era más lo que uno escucha o de lo que le contaban. Sin embargo, estar en esos territorios es lo que me llevó a entender el conflicto fue los testimonios de la gente, de cómo lo habían vivido. Entonces, ese era el reto: primero, desmarcarse de cómo lo habían majeadado mediáticamente los medios; y segundo, definir desde dónde iba a contar algo que no había vivido. Eso creo que fue un reto creativo desde el principio.

**VC:** ¿Usted considera que los realizadores de ficción deben hacer investigación antes de contar historias tan complejas como las relacionadas con el conflicto armado?

**WV:** Tanto como que “deben”, no sé, porque creo que el cine, como yo lo he venido entendiendo y como trato de explorarlo, es una cosa muy amplia. A veces uno puede empezar desde la investigación, o empezar desde coger la cámara y luego hacer la investigación. No sé si lo debe hacer. Yo personalmente he asumido el cine como proyectos de investigación. Me parece interesante encontrar una forma llegar a las ideas. Para mí es importante, pero puede que para otro no lo sea, y eso también es válido. Entonces, no estoy seguro de que lo deba hacer, pero yo lo hago y me gusta, porque es un proceso lleno de inseguridades y la investigación le va dando insumos para saber en dónde poner un pie y desde dónde pararse mejor para contar algo.

**VC:** **Ahora que han pasado varios años desde terminó la película ¿Usted cree que logró una representación verosímil de las víctimas y de lo que es, en este caso, un desplazamiento forzado individual?**

**WV:** [Silencio]

**VC:** **¿O considera que la verosimilitud no debe ser el punto de discusión cuando se trata del cine de ficción?**

**WV:** tiene esa complejidad. Yo creo mucho en eso de que a veces para decir una verdad hay que construir toda una mentira. Entonces, yo sí creo que el arte que llega a trascender en un ser humano otorga algo de verdad.

En *La Sirga* creo que sí hay algo de verdad. Yo soy muy crítico con la película y a veces pienso que no, que hay cosas que son inverosímiles y que se caen por su propio peso. Pero también pienso que la idea no era ser perfeccionista en términos de realismo, o hubiera hecho un documental si esas fueran las expectativas.

Pero esa idea de entender el desplazamiento como algo que se separa de las estadísticas y se concentra en un ser humano y en un momento de su vida en particular, creo que sí quedo. Yo diría que ahí está, por lo menos hasta donde yo pude plantearlo. Y lo digo con toda la posibilidad de haber quedado lleno de imprecisiones o de no haber quedado lo suficientemente expuesto, pero creo que hasta ahí era hasta donde yo podía contar esa historia individual.

**VC: Contrario al imaginario que tiene la gente, ¿A qué se debe que en Colombia se hagan tan pocas películas sobre el conflicto armado?**

**WV:** A eso. Hay un fantasma que nos ronda cuando tratamos de hacer estas películas. Pareciera que todo el mundo dijera: “otra vez una película del conflicto armado”, cuando es falso. Haciendo un diagnóstico real, no son tantas. Es como un miedo, una autocensura y creerse eso de voy a hacer “otra” película sobre el conflicto armado.

**VC: Pero entonces, ¿Es miedo a caer en el cliché, miedo a las dificultades de hacerlo, o ambas?**

**WV:** Las dos. Seguramente hay alguien que tiene algo más poderoso y sustentado que decir, y que tiene miedo de decirlo por la gravedad del contenido, por esa duda de cómo contarlos o que tenga franco temor porque meterse en esos temas no es tener mucha salida con el público. Yo sí siento que en toda la efervescencia del cine colombiano hay una prevención a tocar esos temas porque se está promoviendo mucho la idea de llegar al público, de volverse taquillero, y está sobrediagnosticado que esos temas no son los temas masivos, curiosamente en el cine, porque en la televisión dieron mucho bombo con series de narcotraficantes, de guerrilla, de paramilitares, que al parecer sí fueron muy exitosas. Pero en el cine parece que todavía es un territorio empantanado del que no va a salir muy bien librada la película.

**VC: ¿Y a lo mejor no se debe al punto de vista desde el que se cuenta la historia? Lo digo porque en el cine colombiano pareciera que esa dificultad la tienen las películas que cuenta la historia desde el punto de vista de la víctima; mientras que cuando hay producciones desde el punto de vista del victimario tienen más salida.**

**WV:** Seguro. Y claro, es más coherente con esos discursos violentos y de acción que busca la gente.

**VC: Y usted, ¿En el momento en que estaba haciendo la película pensó en la taquilla?**

**WV:** No. Afortunadamente no era algo que me preocupara. La película yo la sentí en ese momento como un proceso muy personal, como la necesidad de dejar un documento de todo eso que yo había vivido, de esos recuerdos y esa energía que había llevado durante esos años y esa era la forma de retratarlo. Entonces, no me preocupé en ese momento por el público y me pareció muy rico poder haber hecho una película sin esa expectativa.

**VC: ¿Usted cree que estas películas funcionarían mejor si ya hubiera terminado el conflicto?**

**WV:** Es muy probable que eso ocurra. En ese hipotético caso también se entendería el cine como un documento: ir a esas películas o revivir cosas que, no por el grado de verosimilitud, pero que sí contengan algo de ese conflicto que hemos llevado.

Por eso me parece muy importante entender ese contexto mediático del que hablamos, porque también creo que si la gente desayuna, almuerza y come con el noticiero prendido y está oyendo la representación de la guerra que le quieren vender, el sábado que se vaya al cine es muy poco probable que quiera ver una película que lo aborde de alguna manera. De pronto faltara tiempo para que eso ocurra, vamos a ver cómo se va transformando el público en ese sentido.

**VC: En su opinión, ¿Cuál es el aporte de su película a la construcción de la memoria histórica del conflicto armado?**

**WV:** No me lo he planteado como si hiciera un aporte. Creo que puede haber un aporte es eso de individualizar de un fenómeno que se ha cuantificado y que se volvió una cifra. Creería que si hay un aporte también puede ser en esas búsquedas del tratamiento, de desmarcarse de otras formas y volverlo algo menos espectacular y sangriento, porque no es necesario todo eso para comprender lo que ha sucedido.

No sé si es aporte o no, pero en muchos conversatorios o talleres que tuve la oportunidad de hacer, motivé a realizadores y al público a contar sus propias historias. Creo en esa idea de desmitificar el cine como algo súper costoso e inalcanzable. Si hay un aporte creo que es en poner un tipo de película sobre la mesa, un cine posible, un cine que no está contado necesariamente desde una afirmación ni desde una autoridad, porque creo que ese era uno de los retos: entender que no hay que ser una autoridad para contar una historia o ser un director de cine. Exponer que el cine es el punto de vista de un ciudadano sobre algo. Desmitificar el cine y hacerlo una herramienta más democrática y participativa. Que la gente vea que desde sus barrios, pueblos o comunidades también pueden contar historias de manera audiovisual.

**VC: ¿Cómo puede aportar el cine colombiano a la construcción de la memoria histórica del conflicto armado?**

**WV:** Primero, descentralizando el cine.

**VC: ¿Descentralizando en qué sentido?**

**WV:** Es algo que se ha venido haciendo. Antes el cine solo pasaba por Bogotá, se hacía desde Bogotá y con los recursos de Bogotá. Con la Ley de cine y todo eso, si siento que se ha venido desbaratando el esquema. Pero hay que llegar al límite: Que el cine no tenga que pasar por las capitales; que si alguien en un caserío, un grupo de pelaos o gente inquieta, quiere hacer una película, que la hagan. Eso aportaría de verdad a la memoria. Eso sí serían documentos valiosos. Explorar esas huellas que va dejando la misma gente en soporte audiovisual, eso sí me encantaría verlo.

**VC: En comparación a cuando empezó con *La Sirga* ¿Cree que hoy es más fácil o más difícil hacer cine en Colombia?**

**WV:** Es muy raro. Cuando yo hice *La Sirga* venía de hacer documentales o trabajos para televisión y no tenía nada que pudiera demostrara que podía ser director de cine. Y *La Sirga*, como proyecto, fue ganándose espacios, un lugar en la opinión de un concurso y del otro, y pudo hacerse, a mi modo de ver, relativamente fácil.

Conocía mucha gente que llevaba años tratando de hacer una película y no había podido. La *Sirga*, aunque el proceso duro desde el 2008 hasta el 2012, se dio con cierta facilidad. Entonces yo pensaba: la segunda va a ser más fácil. Y no. Llevo detrás de la segunda mucho tiempo y ha sido muy difícil.

**VC: ¿Por qué?**

**WV:** No sé.

**VC: ¿Difícil por los miedos como realizador o por la financiación? Porque si bien ahora hay más presupuesto también hay mucha más competencia.**

**WV:** Hasta ahora no he tenido la preocupación de si debe ser mejor o peor que *La Sirga*, porque en ese sentido soy muy práctico.

La segunda película surge, en parte, del proceso de *La Sirga*, pero esta es la película que quiero contar ahora. La dificultad ha sido financiera. Ahora que tengo una primera película,

que llegó a determinados escenarios, creía que iba a ser más fácil, y no. Pero también entiendo que ha sido difícil porque es una película que no le está apostando al esquema comercial. Es una película un poco más rara, entonces, no me sorprende del todo que haya sido tan difícil de financiar.

**VC: ¿Y aparte de la financiación cómo ve el sistema de distribución del cine nacional en Colombia? Algunos directores consideran que es un “cuello de botella”.**

**WV:** Si, ese es un tema muy complejo. La intención del Estado de fortalecer y apoyar la industria va bien, y eso está demostrado en las cifras. Pero es como tener una mesa de tres patas, le falta una importante.

Creo que también nos falta más creatividad porque tenemos una idea del cine muy vieja. Todavía tenemos una dependencia de la sala de cine. Que una película es una película si se llega a mostrar en la sala de cine comercial. Eso es algo que podemos ir replanteando.

Hay una cosa que me parece loquísima: En Colombia hay una red de salas alternas que no tiene ningún convenio comercial y que están asociadas a bibliotecas, universidades o museos; que funcionan casi de manera autónoma. Pero no, nadie las toca, nadie estrena en esas salas, nadie promueve esas salas. Es muy tímido el acercamiento que tienen esas salas con el público. Entonces, mientras sigamos pensando que si la película llega a una sala comercial ya lo logró, mientras sigamos con esa visión, vamos a seguir con una sensación de menosprecio por nuestra cinematografía.

**VC: Ya hay cineastas haciendo películas exclusivas para plataformas como Netflix o Amazon ¿Usted cree que en el caso de los realizadores colombianos, que tiene el problema de la distribución, deberían apuntarle a este tipo de modelos de distribución por internet?**

**WV:** Es una opción. No digo que Netflix sea la opción, pero definitivamente lo que sí hizo esa plataforma fue desmitificar espacios y que el éxito es hacer una taquilla en una sala comercial. Es un buen ejemplo.

Lo que hay que revisar es eso: cómo se están consumiendo las películas, cómo llegarle a la gente, y como los dispositivos son ventanas que pueden servir, lo que quiero es contarle algo a alguien. Y si tenemos todavía esa nostalgia y ese respeto por la salas de cine como acto

social, ahí hay unas salas de cine que nadie está volteando a ver. Y son salas de cine que incluso reportan taquilla. No es que estén tan al margen, pues se han venido actualizando en sus equipos y demás. Entonces, creo que falta creatividad en el momento de la distribución. Claro, hay otras trabas que nos superan y que tienen que ver con el contexto regional en Latinoamérica, porque somos muy malos consumidores de nuestro cine. Muy pocas veces, por ejemplo, vemos una película uruguaya o boliviana. Falta crear ese tipo de relaciones. Si en algún punto el cine ha sido posible por coproducciones, hace falta ahora la codistribución: hacer alianzas entre productoras Latinoamérica y empezar a distribuir.

**VC: ¿Qué más considera importante destacar del proceso de realización de *La Sirga*, de la representación del conflicto armado y de las víctimas en el cine colombiano, o de la industria nacional?**

**WV:** Me pongo a pensar ahora en esa posibilidad del cine como arte y manifestación artística, que no necesariamente quiere decir nada o enseñar algo concreto, sino producir una conmoción en el espectador; que la especificidad del cine tiene esa posibilidad, como el arte, de no tener necesariamente que decir algo concreto o científico para validar una experiencia, sino que entra y lo revuelca a uno.

Creo que fue un ejercicio digno, digo yo, para haber sido una primera película, con sus falencias y demás, pero ahí está como proceso. Creo que fue un buen proceso, honesto, y creo que lo interesante es hacer películas sinceras, que uno después no se avergüence. Que no haya un conflicto ético después de muchos años, sino que uno sienta que ese era uno, que eso era lo que uno pensaba y que eso era lo que uno vivía y veía. Creo que en ese sentido estamos a paz con la película.

**VC: *La Sirga* fue su primera película. *Jardín de Amapolas* fue la primera de Juan Carlos Melo; *Mateo*, la primera de María Gamboa; *Los colores de la montaña*, la primera de Carlos César Arbeláez ¿A qué se debe que los directores que apenas están empezando se interesan por este tipo de temáticas?**

**WV:** En mi caso creo que tiene que ver con lo que decía antes: que no tenía una pretensión de hacer un hit ni llegarle a mucha gente y disparar una carrera cinematográfica; sino tener

el cine como un medio de expresión de algo muy propio, de una experiencia muy personal. Y creo que sí puede ser un fenómeno reactivo a lo que hemos dicho, a lo mediático.

No sé. Yo crecí académicamente con la idea de que uno solo podía hacer una película y de pronto tener un poco la tranquilidad de que esa película fijara un punto de vista muy personal sobre el momento histórico en el que estaba. No es que me hubiera propuesto hacer una película sobre la guerra. No. Creo que tuvo más que ver con esa experiencia que viví y que yo necesitaba plantear en ese otro lenguaje que se separaba un poco de lo que venía haciendo. Pero me parece una coincidencia interesante.

No sé ahora a qué apuntará cada uno. La otra película en la que estoy trabajando creería que es muy parecida en términos de que no habla directamente sobre el conflicto ni de bandos ni nada. Pero pienso que sí se están tocando unas fibras que son muy transversales al ser humano, como conflictos entre hermanos, entre gente de la misma casa, porque creo que *La Sirga* finalmente es eso: lo que puede surgir entre unos seres que habitan un mismo espacio y a eso le podemos poner el nombre que queramos, o el conflicto de cualquier país. Creo que es sobre eso.

### Anexo III

#### Fichas técnicas del corpus fílmico



#### ***Los colores de la montaña* (2011)**

Dirección: Carlos César Arbeláez

Duración: 94 minutos

Producción: El Bus Producciones

Guion: Carlos César Arbeláez

Música: Camilo Montilla, Oriol Caro

Fotografía: Oscar Jiménez

Reparto: Hernán Mauricio Ocampo, Nolberto Sánchez, Genaro Aristizábal, Natalia Cuéllar, Hernán Méndez, Carmen Torres, Ángela Patricia Ángel, Antonio Galeano,

Félix Jaramillo, Dora Patricia Méndez, Elizabeth Aristizábal, Javier Cardona.



***La Sirga (2012)***

Dirección: William Vega

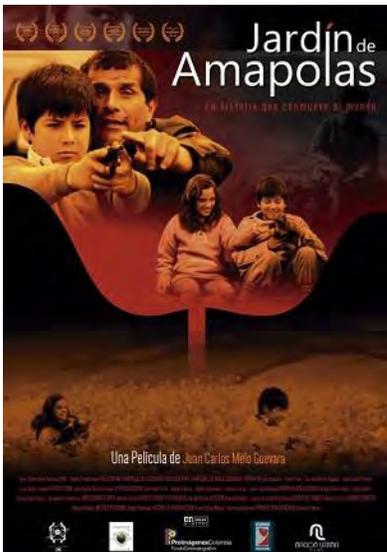
Duración: 89 minutos

Producción: Contravía Films

Guion: William Vega

Fotografía: Sofía Oggioni

Reparto: Joghis Arias, Julio César Roble, David Guacas, Floralba Achicanoy, Heraldo Romero.



***Jardín de amapolas (2014)***

Dirección: Juan Carlos Melo Guevara

Duración: 88 minutos

Producción: Chirimoya Films, Machines Producciones

Guion: Juan Carlos Melo Guevara

Música: Diego Monsalve Folleco

Fotografía: Iván Quiñones

Reparto: Luis Burgos, Paula Páez, Carlos Hualpa, Juan Carlos Rosero, Luis Lozano, Tatiana Cabezas Martínez, Samir Verdugo Flores.



**Mateo (2014)**

Dirección: María Gamboa Jaramillo

Duración: 86 minutos

Producción: Día Fragma Fábrica de Películas, Ciné-Sud Promotion

Guion: María Gamboa Jaramillo, Adriana Arjona

Música: Marc Huri, Camilo Sanabria

Fotografía: Diego Jiménez

Reparto: Carlos Hernández, Felipe Botero, Samuel Lazcano, Miriam Gutiérrez, Leidy Niño, Pablo Pedraza, Alexis Guerrero, Paola Muñoz, Yovanni Ayala, Alexander Jiménez,

Viviana Muñoz, Wendy Pérez, Karen Guevara, Lucia García, Bernarda Rodríguez, Madejenny Mora.



**Alias María (2015)**

Dirección: José Luis Rugeles

Duración: 92 minutos.

Producción: Rhayuela Cine, Sudestada Cine, Axxon Films.

Guion: Diego Vivanco

Música: Camilo Sanabria

Fotografía: Sergio Iván Castaño

Reparto: Karen Torres, Carlos Clavijo, Erik Ruiz, Anderson Gómez, Fabio Velasco, Lola Lagos, Julián Pachón, Mónica Giraldo, Carmenza González.

## **Anexo IV**

### *Listado de siglas y acrónimos utilizados en esta investigación*

**ACCU:** Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá.

**AUDESA:** Juventud Comunista y la Asociación Universitaria de Santander.

**CAEM:** Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile.

**CHCV:** Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas.

**CIA:** Agencia Central de Inteligencia.

**CICR:** Comité Internacional de la Cruz Roja.

**CIDH:** Comisión Interamericana de Derechos Humanos.

**CNACC:** Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía.

**CNMH:** Centro Nacional de Memoria Histórica.

**CODHES:** Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento.

**DANE:** Departamento Administrativo Nacional de Estadística.

**DDHH:** Derechos Humanos.

**DIH:** Derecho Internacional Humanitario.

**DPI:** Derecho Penal Internacional.

**ELN:** Ejército de Liberación Nacional.

**EPL:** Ejército Popular de Liberación.

**FARC:** Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia.

**FDC:** Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

**FOCINE:** Fondo de Fomento Cinematográfico.

**GMH:** Grupo de Memoria Histórica.

**HRW:** Human Rights Watch.

**ICBF:** Instituto Colombiano de Bienestar Familiar.

**M19:** Movimiento Revolucionario 19 de abril.

**MAP:** Minas antipersonal.

**MAS:** Muerte a Secuestradores.

**MUSE:** Munición sin explotar.

**OACDH:** Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos.

**OEA:** Organización de Estados Americanos

**ONU:** Organización de las Naciones Unidas.

**PCC:** Partido Comunista Colombiano.

**PIB:** Producto Interno Bruto.

**PRT:** Partido Revolucionario de los Trabajadores.

**RUV:** Registro Único de Víctimas.

**SIRDEC:** Sistema de Información Red de Desaparecidos y Cadáveres.

**SIREC:** Sistema de Información y Registro Cinematográfico.

**UNESCO:** Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

## Referencias

- Adorno, T. (2005). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra completa*. Madrid: Ediciones Akal.
- Aizpeolea, L. R. (2004, 24 de julio). Una comisión para reparar la dignidad de las víctimas de la Guerra Civil. *El País*. Recuperado de [elpais.com/diario/2004/07/24/espana/1090620007\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/07/24/espana/1090620007_850215.html)
- Banco de la República. (2015). Presidentes colombianos. *Banco de la República*. Recuperado de [banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/politica/presidentes\\_colombianos](http://banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/politica/presidentes_colombianos)
- Buitrago Orjuela, L. (2012). Las víctimas y los espacios de la ciudadanía. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, Vol. 24, Recuperado de <https://alhim.revues.org/4399>
- CAEM. (2016, 6 de abril). El cine en Chile en el 2015. *Cámara de Exhibidores Multisalales de Chile A.G.* Recuperado de [www.caem.cl/index.php/informes-anuales/item/23-el-cine-en-chile-en-el-2015](http://www.caem.cl/index.php/informes-anuales/item/23-el-cine-en-chile-en-el-2015)
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1991). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Castellanos Valenzuela, C. (2014). *Cinematografía en Colombia. Tras las huellas de una industria*. Bogotá: Ícono Editorial.
- CHCV. (2015). *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. Bogotá: Ediciones desde abajo.
- CICR. (2002). Actos de terror, “terrorismo” y derecho internacional humanitario. *Comité Internacional de la Cruz Roja*. Recuperado de [www.icrc.org/spa/resources/documents/misc/5ted8g.htm](http://www.icrc.org/spa/resources/documents/misc/5ted8g.htm)
- CICR. (2004) ¿Qué es el derecho internacional humanitario? *Comité Internacional de la Cruz Roja*. Recuperado de [www.icrc.org/spa/assets/files/other/dih.es.pdf](http://www.icrc.org/spa/assets/files/other/dih.es.pdf)
- CICR. (2010). Colombia: me siento una mamá fuerte y decidida. *Comité Internacional de la Cruz Roja*. Recuperado de

[www.icrc.org/spa/resources/documents/feature/women-displacement-feature-020310.htm](http://www.icrc.org/spa/resources/documents/feature/women-displacement-feature-020310.htm)

CICR. (2014). *Violencia sexual en conflictos armados: preguntas y respuestas*. *Comité Internacional de la Cruz Roja*. Recuperado de [www.icrc.org/spa/resources/documents/faq/sexual-violence-questions-and-answers.htm#1. %C2%BFQu%C3%A9 es la violencia sexual?](http://www.icrc.org/spa/resources/documents/faq/sexual-violence-questions-and-answers.htm#1.%C2%BFQu%C3%A9%20es%20la%20violencia%20sexual%3F)

Cine Colombia. (2017). *Industria cinematográfica Colombia 2016*. *Cine Colombia*. Recuperado de [gallery.mailchimp.com/22c3419e2b55946f42efd9302/files/Presentaci%C3%B3n\\_Prensa\\_2016.02.pdf](http://gallery.mailchimp.com/22c3419e2b55946f42efd9302/files/Presentaci%C3%B3n_Prensa_2016.02.pdf)

CNMH. (2010). *Bojayá. La guerra sin límites*. Bogotá: CNMH.

CNMH. (2015a). *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*. Bogotá: CNMH – UARIV.

CNMH. (2015d). *Los caminos de la memoria histórica*. Bogotá: CNMH.

CNHM. (2017). *Una guerra sin edad. Informe nacional de reclutamiento y utilización de niños, niñas y adolescentes en el conflicto armado colombiano*. Bogotá: CNMH.

Congreso de Colombia. (1997, 26 de diciembre). Ley 418 de 1997. *Alcaldía de Bogotá* [www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=6372](http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=6372)

Congreso de Colombia. (2002, 23 de diciembre). Ley 782 de 2002. *Alcaldía de Bogotá* [www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=6677#1](http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=6677#1)

Congreso de Colombia. (2005, 25 de julio). Ley 975 de 2005. *Fiscalía General de la Nación*. Recuperado de [www.fiscalia.gov.co/jyp/wp-content/uploads/2013/04/Ley-975-del-25-de-julio-de-2005-concordada-con-decretos-y-sentencias-de-constitucionalidad.pdf](http://www.fiscalia.gov.co/jyp/wp-content/uploads/2013/04/Ley-975-del-25-de-julio-de-2005-concordada-con-decretos-y-sentencias-de-constitucionalidad.pdf)

Congreso de Colombia. (2011, 10 de junio). Ley 1448 de 2011. *Unidad de Víctimas*. Recuperado de

[www.unidadvictimas.gov.co/sites/default/files/documentosbiblioteca/ley-1448-de-2011.pdf](http://www.unidadvictimas.gov.co/sites/default/files/documentosbiblioteca/ley-1448-de-2011.pdf)

Congreso de la Nación Argentina (2002, 1 de agosto). Ley No. 25,633. *ABC*. Recuperado de [servicios2.abc.gov.ar/docentes/efemerides/24marzo/htmls/presentacion.pdf](http://servicios2.abc.gov.ar/docentes/efemerides/24marzo/htmls/presentacion.pdf)

Corporación Nuevo Arco Iris. (2014, 8 de abril). Corriente de Renovación Socialista: 20 años de un proceso de reinserción política. *Corporación Nuevo Arco Iris*.

Recuperado de [www.arcoiris.com.co/2014/04/corriente-de-renovacion-socialista-20-anos-de-un-proceso-de-reinsercion-politica/](http://www.arcoiris.com.co/2014/04/corriente-de-renovacion-socialista-20-anos-de-un-proceso-de-reinsercion-politica/)

Corte Constitucional. (2006, 18 de mayo). Sentencia C-370/06. *ACNUR*. Recuperado de [www.refworld.org/docid/4725a97b64.html](http://www.refworld.org/docid/4725a97b64.html)

Cosoy, N. (2015, 5 de noviembre). A 30 años de las "28 horas de terror": así fue la toma del Palacio de Justicia en Colombia. *BBC Mundo*. Recuperado de [www.bbc.com/mundo/noticias/2015/11/151030\\_colombia\\_30\\_aniversario\\_toma\\_palacio\\_de\\_justicia\\_nc](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/11/151030_colombia_30_aniversario_toma_palacio_de_justicia_nc)

Credencial Historia. (2004) Listado de cine colombiano. *Credencial Historia*, 177.

DANE. (2014). Censo Nacional Agropecuario 2014. *Departamento Administrativo Nacional de Estadística*. Recuperado de [www.dane.gov.co/files/CensoAgropecuario/avanceCNA/CNA\\_agosto\\_2015\\_new\\_present.pdf](http://www.dane.gov.co/files/CensoAgropecuario/avanceCNA/CNA_agosto_2015_new_present.pdf)

Diario Oficial. (1942, 31 de agosto). Ley 9 de 1942. *Ministerio de Justicia*. Recuperado de [www.suin-juriscol.gov.co/clp/contenidos.dll/Leyes/1564366?fn=document-frame.htm\\$f=templates\\$3.0](http://www.suin-juriscol.gov.co/clp/contenidos.dll/Leyes/1564366?fn=document-frame.htm$f=templates$3.0)

Diario Oficial. (2003, 13 de agosto). Decreto 2291 de 2003. *Alcaldía de Bogotá*. Recuperado de [www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Normal.jsp?i=9287](http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Normal.jsp?i=9287)

Durán Núñez, D. (2013, 27 de julio). Así fue la génesis del paramilitarismo. *El Espectador*. Recuperado de [www.elespectador.com/noticias/judicial/asi-fue-genesis-del-paramilitarismo-articulo-436386](http://www.elespectador.com/noticias/judicial/asi-fue-genesis-del-paramilitarismo-articulo-436386)

- El Colombiano. (2015, 8 de octubre). Magia salvaje, la película colombiana más taquillera de la historia. *El Colombiano*. Recuperado de [www.elcolombiano.com/cultura/cine/colombia-magia-salvaje-se-convirtio-en-la-pelicula-colombiana-mas-taquillera-de-la-historia-DK2851207](http://www.elcolombiano.com/cultura/cine/colombia-magia-salvaje-se-convirtio-en-la-pelicula-colombiana-mas-taquillera-de-la-historia-DK2851207)
- El Colombiano. (2016, 21 de junio). Gobierno intentó culpar a víctimas de una toma guerrillera para salvarse de condena. *El Colombiano*. Recuperado de [www.elcolombiano.com/colombia/paz-y-derechos-humanos/gobierno-intento-culpar-a-victimas-de-toma-de-mitu-para-salvarse-de-condena-KE4431084](http://www.elcolombiano.com/colombia/paz-y-derechos-humanos/gobierno-intento-culpar-a-victimas-de-toma-de-mitu-para-salvarse-de-condena-KE4431084)
- El Cronista. (2005, 13 de junio). Cronología de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. *El Cronista*. Rescatado de [www.cronista.com/impresageneral/Cronologia-de-las-leyes-de-Punto-Final-y-Obediencia-Debida--20050614-0088.html](http://www.cronista.com/impresageneral/Cronologia-de-las-leyes-de-Punto-Final-y-Obediencia-Debida--20050614-0088.html)
- El'Gazi, L. (1999). María (Máximo Calvo). *Credencial Historia*, 112.
- Eliacheff, C. & Soulez, D. (2009). *El tiempo de las víctimas*. Madrid: Ediciones Akal S. A.
- El Espectador. (2015, 11 de febrero). El paso de 'Juancho Prada' por las Autodefensas. *El Espectador*. Recuperado de [www.elespectador.com/noticias/judicial/el-paso-de-juancho-prada-autodefensas-articulo-543416](http://www.elespectador.com/noticias/judicial/el-paso-de-juancho-prada-autodefensas-articulo-543416)
- El Espectador. (2016, 24 de octubre). La voz de las víctimas en La Habana. *El Espectador*. Recuperado de [www.elespectador.com/noticias/judicial/voz-de-victimas-habana-articulo-662039](http://www.elespectador.com/noticias/judicial/voz-de-victimas-habana-articulo-662039)
- El País de Cali. (2007, 17 de septiembre). Guerrilla del ERP llegó a su fin. *El País*. Recuperado de [historico.elpais.com.co/paionline/notas/Septiembre172007/erp.html](http://historico.elpais.com.co/paionline/notas/Septiembre172007/erp.html)
- El Tiempo. (1991, 23 de mayo). Quintín Lame dejará armas el 31 de mayo. *El Tiempo*. Recuperado de [www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-87506](http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-87506)
- El Tiempo. (1993a, 4 de abril). La Corriente de Renovación Socialista. *El Tiempo*. Recuperado de [www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-94010](http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-94010)
- El Tiempo. (1993b, 17 de enero). Exceso de burocracia. *El Tiempo*. Recuperado de [www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-16307](http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-16307)

- El Tiempo. (1993c, 17 de enero). Focine: Historia sin proyecciones. *El Tiempo*. Recuperado de [www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-16871](http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-16871)
- El Tiempo. (2004, 3 de febrero). Distrito demanda Ley del Cine. *El Tiempo*. Recuperado de [www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1524066](http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1524066)
- El Tiempo. (2005, 24 de junio). Duras críticas internacionales contra la Ley de Justicia y Paz. *El Tiempo*. Recuperado de [www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1622120](http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1622120)
- El Tiempo. (2008, 16 de agosto). Se desmoviliza el Ejército Revolucionario Guevarista (ERG), conformado por los hermanos Sánchez Caro. *El Tiempo*. Recuperado de [www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4451570](http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4451570)
- Escudero Alday, R. (coord.). (2011). *Diccionario de memoria histórica. Conceptos contra el olvido*. Madrid: Catarata.
- Fals, O., Umaña, E. & Guzmán, G. (1977). *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social*. Bogotá: Punta de Lanza.
- Feierstein, D. (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ferry, S. (2012). *Violentología: Un manual del conflicto colombiano*. Bogotá: Icono Editorial.
- Forero, J. (2005, 23 de junio). New Colombia Law Grants Concessions to Paramilitaries. *The New York Times*. Recuperado de [www.nytimes.com/2005/06/23/world/americas/new-colombia-law-grants-concessions-to-paramilitaries.html](http://www.nytimes.com/2005/06/23/world/americas/new-colombia-law-grants-concessions-to-paramilitaries.html)
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (2006). *Largometrajes colombianos en cine y video 1915 - 2006*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (2012). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- García, D. & Ríos, M. (2013). Equidad en la Ley de víctimas y restitución de tierras y en la Ley de Justicia y Paz. *Inciso*, Vol. (15), 141-158.

- GMH (2013). *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- González, C. (2013). Catedra de memoria e historia reciente. *Centro de Memoria, Paz y Reconciliación*. Recuperado de [centromemoria.gov.co/wp-content/uploads/2014/03/3.-Plebiscito-frente-Nacional-y-guerra-insurgente.pdf](http://centromemoria.gov.co/wp-content/uploads/2014/03/3.-Plebiscito-frente-Nacional-y-guerra-insurgente.pdf)
- Halbwachs, M. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. *Revista Española de Investigaciones Sociales*, (69), 209-219.
- Halbwachs, M. (2005). Memoria individual y memoria colectiva. *Estudios: Centro de Estudios Avanzados*, (16), 163-187.
- Hall, S. (1980). Codificar y decodificar. *Cultura, media y lenguaje*. Londres. (pp. 129-139).
- Hall, S. (1997). Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London, Sage Publications, 1997. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas. Recuperado de [fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb\\_dl=31](http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=31)
- Hall, S. (2014). *Sin garantías. Trayectoria y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Hellriegel, D. & Vallejo, F. (1997) Cien años de la llegada del cine a Colombia. *Credencial Historia*, 88.
- Hobsbawm, E. (1999). *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- HRW. (2015). El rol de los altos mandos en falsos positivos. *Human Rights Watch*. Recuperado de [www.hrw.org/es/report/2015/06/23/el-rol-de-los-altos-mandos-en-falsos-positivos/evidencias-de-responsabilidad-de](http://www.hrw.org/es/report/2015/06/23/el-rol-de-los-altos-mandos-en-falsos-positivos/evidencias-de-responsabilidad-de)
- Jaimes, A. (1991, 26 de enero). El PRT quemó sus últimos cartuchos. *El Tiempo*. Recuperado de [www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-15036](http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-15036)
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores S. A.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.

- La W Radio. (2013, 27 de diciembre). Mauricio Builes, comenta problemas con Cine Colombia por tráiler de nuevo documental. *La W Radio*. Recuperado de [www.wradio.com.co/escucha/archivo\\_de\\_audio/mauricio-wills-comenta-problemas-con-cine-colombia-por-trailer-de-nuevo-documental/20131227/oir/2044595.aspx](http://www.wradio.com.co/escucha/archivo_de_audio/mauricio-wills-comenta-problemas-con-cine-colombia-por-trailer-de-nuevo-documental/20131227/oir/2044595.aspx)
- López Hernández, C. (coord.) (2010). *Y refundaron la patria: de cómo mafiosos y políticos reconfiguraron el Estado colombiano*. Bogotá: Debate.
- Macé, J. F. (2012) Los conflictos de memoria en la España post-franquista (1976-2010). *Bulletin hispanique*, 114 (2). Recuperado de [bulletinhispanique.revues.org/2150](http://bulletinhispanique.revues.org/2150). doi: 10.4000/bulletinhispanique.2150.
- Martínez Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial Guadalupe LTDA.
- Mate, R. (2003). En torno a una justicia anamnética. En Mardones, J.M. & Mate, R. (Eds.), *La ética ante las víctimas* (pp. 100-125). Barcelona: Anthropos Editorial.
- Mendelsohn, B. (1958). La victimologie. *Revue française de psychanalyse*, Vol. 22 (1), 95-120. Recuperado de [gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54440914](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54440914)
- Mendelsohn, B. (1981). La victimología y las tendencias de la sociedad contemporánea. *ILANUD al día*, Vol. 4 (10), 55-67.
- Movice. (2009). *Sin justicia y sin paz. Verdad fragmentada, reparación ausente*. Bogotá: Movice.
- Neuman, E. (2001) *Victimología. El rol de la víctima en los delitos convencionales y no convencionales*. Buenos Aires: Editorial Universidad.
- Nieto Nieto, G. P. (2007). *El cielo no me abandona*. Medellín: Alcaldía de Medellín.
- Nieto Nieto, G. P. (2013). *Relatos autobiográficos del conflicto armado en Colombia: el caso reciente de la ciudad de Medellín*. (Tesis inédita de Doctorado en Comunicación). Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

- OACDH. (2005, 27 de junio). Consideraciones sobre la Ley de Justicia y Paz. *Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos*. Recuperado de [www.hchr.org.co/publico/comunicados/2005/cp0535.pdf](http://www.hchr.org.co/publico/comunicados/2005/cp0535.pdf)
- Olaso, F. (2016, 26 de agosto). Con Macri, perdón y olvido a los crímenes de la dictadura. *Revista Proceso*. Recuperado de [www.proceso.com.mx/452375/macri-perdon-olvido-a-los-crimenes-la-dictadura](http://www.proceso.com.mx/452375/macri-perdon-olvido-a-los-crimenes-la-dictadura)
- ONU. (1985). Declaración sobre los principios fundamentales de justicia para las víctimas de delitos y del abuso de poder. *United Nations Audiovisual Library of International Law*. Recuperado de [www.ordenjuridico.gob.mx/TraInt/Derechos%20Humanos/INST%2028.pdf](http://www.ordenjuridico.gob.mx/TraInt/Derechos%20Humanos/INST%2028.pdf)
- ONU. (1992). Convención Internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas. *Organización de las Naciones Unidas*. Recuperado de [www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/ConventionCED.aspx](http://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/ConventionCED.aspx)
- ONU. (1997). Convención sobre la prohibición del empleo, almacenamiento, producción y transferencia de minas antipersonal y sobre su destrucción. *Organización de las Naciones Unidas*. Recuperado de [www.unog.ch/80256EDD006B8954/\(httpAssets\)/B9A95DEB6541532BC12571C7002E56DA/\\$file/Convencion\\_d\\_Ottawa\\_Espanol.pdf](http://www.unog.ch/80256EDD006B8954/(httpAssets)/B9A95DEB6541532BC12571C7002E56DA/$file/Convencion_d_Ottawa_Espanol.pdf)
- ONU. (2015). Manual de seguridad sobre minas terrestres, restos explosivos de guerra y artefactos explosivos improvisados. *Organización de las Naciones Unidas*. [www.mineaction.org/sites/default/files/publications/Handbook\\_Spanish.pdf](http://www.mineaction.org/sites/default/files/publications/Handbook_Spanish.pdf)
- Osorio, O. (2010). *Realidad y cine colombiano 1990-2009*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Palacios, M. (2012). *Violencia pública en Colombia, 1958-2010*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Pardo, R. (2005). Ley de Justicia y Paz. *Revista de estudios sociales*, (21), pp. 95-98.
- Pareja, D. (2016, 15 de marzo). Madres de la Candelaria, un ejemplo de tenacidad. *El Tiempo*. Recuperado de [www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16537372](http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16537372)

- Pettersson, T. & Wallensteen, P. (2015). Armed conflicts, 1946–2014. *Journal of Peace Research*. Vol. 52(4), 15.
- Pierce, C. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Plata Pineda, O. (2012). De la Ley de justicia y paz a la Ley de víctimas y restitución de tierras. De la indignación a la reconciliación. *Ágora U.S.B. vol.12* (1), pp. 47-49.
- Proimágenes Colombia (2015). Lista de proyectos beneficiarios de estímulos del FDC. *Proimágenes Colombia*. Recuperado de:  
[www.proimagenescolombia.com/bajarDoc.php?tl=1&per=747](http://www.proimagenescolombia.com/bajarDoc.php?tl=1&per=747)
- Puerta Domínguez, S. (2015). *Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Medellín: Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia.
- Real Academia Española. (2014). Representación. En *Diccionario de la lengua española* (23. ed.). Recuperado de [dle.rae.es/?id=W4VMjJb](http://dle.rae.es/?id=W4VMjJb)
- Rebossio, A. (2013, 4 de noviembre). Las ‘artísticas’ listas negras de la dictadura argentina. *El País*. Recuperado de [internacional.elpais.com/internacional/2013/11/05/actualidad/1383624001\\_706481.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2013/11/05/actualidad/1383624001_706481.html)
- Rettberg, A. (2015). Ley de víctimas en Colombia: un balance. *Revista de estudios sociales*, (54), pp. 185-187. [dx.doi.org/10.7440/res54.2015.14](http://dx.doi.org/10.7440/res54.2015.14)
- Revista Arcadia. (2017, 5 de enero). El consumo de cine en Colombia, en niveles históricos. *Revista Arcadia*. Recuperado de [www.revistaarcadia.com/cine/articulo/cine-en-colombia-cifras-resumen/61415](http://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/cine-en-colombia-cifras-resumen/61415)
- Revista Semana. (2000, 27 de marzo). La suerte del ERP. *Revista Semana*. Recuperado de [www.semana.com/nacion/articulo/la-suerte-del-erp/41410-3](http://www.semana.com/nacion/articulo/la-suerte-del-erp/41410-3)
- Revista Semana. (2005, 6 de febrero). Sí hay guerra, señor presidente. *Revista Semana*. Recuperado de [www.semana.com/portada/articulo/si-guerra-senor-presidente/70763-3](http://www.semana.com/portada/articulo/si-guerra-senor-presidente/70763-3)

- Revista Semana. (2011, 6 de abril). Ley de víctimas: reparación desde 1985. *Revista Semana*. Recuperado de [www.semana.com/politica/articulo/ley-victimas-reparacion-desde-1985/238002-3](http://www.semana.com/politica/articulo/ley-victimas-reparacion-desde-1985/238002-3)
- Revista Semana. (2014, 15 de noviembre). Víctimas, según Harvard. *Revista Semana*. Recuperado de [www.semana.com/nacion/articulo/victimas-segun-harvard/409227-3](http://www.semana.com/nacion/articulo/victimas-segun-harvard/409227-3)
- Revista Semana. (2015, 3 de abril). Colombia: EPL quiere adherir a diálogo de paz. *Revista Semana*. Recuperado de [www.semana.com/nacion/articulo/colombia-epl-quiere-adherirse-dialogo-de-paz/422920-3](http://www.semana.com/nacion/articulo/colombia-epl-quiere-adherirse-dialogo-de-paz/422920-3)
- Revista Semana. (2016, 17 de abril). El informe que indica que la parapolítica no es cosa del pasado. *Revista Semana*. Recuperado de <http://www.semana.com/nacion/articulo/procuraduria-adelanta-519-investigaciones-por-parapolitica-y-bacrimpolitica/470010>
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife.
- Rivera Betancur, J. (2017). Cine Colombiano. *Jerónimo Rivera Presenta*. Recuperado de: [jeronimorivera.com/cinecolombiano/](http://jeronimorivera.com/cinecolombiano/)
- Rivera Betancur, J. & Ruiz Moreno, S. (2010). Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano. *Revista Latina de Comunicación Social*, 65, 503 – 515. doi: 10.4185/RLCS-65-2010-915-503-515
- Rodríguez, L. (2015, 9 de marzo). M-19: 25 años de un proceso de paz. *El Espectador*. Recuperado de [www.elespectador.com/files/especiales/procesodepazm19/index.html](http://www.elespectador.com/files/especiales/procesodepazm19/index.html)
- Rojas, D. (2012, 31 de agosto). Hace 80 años se libró la guerra Colombia – Perú. *El Colombiano*. Recuperado de [www.elcolombiano.com/historico/hace\\_80\\_anos\\_se\\_libro\\_la\\_guerra\\_colombia\\_-\\_peru-PFEC\\_204830](http://www.elcolombiano.com/historico/hace_80_anos_se_libro_la_guerra_colombia_-_peru-PFEC_204830)
- Sacks, O. (2013, 21 de febrero). Speak, Memory. *The New York Review of Books*. Recuperado de [www.nybooks.com/articles/2013/02/21/speak-memory/](http://www.nybooks.com/articles/2013/02/21/speak-memory/)

- Salgado, I. (2016, 6 de febrero). El cine en México, de los más baratos en AL. *Milenio*. Recuperado de [www.milenio.com/hey/cine-Mexico-baratos\\_0\\_678532157.html](http://www.milenio.com/hey/cine-Mexico-baratos_0_678532157.html)
- Salcedo Silva, H. (1981). Entrevista con Donato Di Domènico. *Crónicas del Cine Colombiano 1897 – 1950*. Recuperado de [www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci05a.htm](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci05a.htm)
- Salinas, D. (2017). Crímenes abyectos. En Nieto Nieto, G. P. (Ed.), *Memorias: 12 historias periodísticas* (pp. 35-64). Bogotá: Konrad Adenauer Stiftung.
- Sánchez, R. (2014, 15 de septiembre). La doble victimización. *Revista Semana*. Recuperado de [www.semana.com/opinion/articulo/la-doble-victimizacion-opinion-de-raul-sanchez/402915-3](http://www.semana.com/opinion/articulo/la-doble-victimizacion-opinion-de-raul-sanchez/402915-3)
- Sánchez, C. (2014, 23 de febrero). Recorrido por los procesos de paz en Colombia. *De la Urbe*. Recuperado de [delaurbe.udea.edu.co/2014/02/23/recorrido-por-los-procesos-de-paz-en-colombia](http://delaurbe.udea.edu.co/2014/02/23/recorrido-por-los-procesos-de-paz-en-colombia)
- Segura Álvarez, C. (2014). El diagnóstico de Harvard para la Unidad de Víctimas. *El Espectador*. Recuperado de [www.elespectador.com/noticias/politica/el-diagnostico-de-harvard-unidad-de-victimas-articulo-522915](http://www.elespectador.com/noticias/politica/el-diagnostico-de-harvard-unidad-de-victimas-articulo-522915)
- Sikkink, K. et al. (2015). Evaluation of Integral Reparations Measures in Colombia. *Carr Center for Human Rights Policy and the Harvard Humanitarian Initiative*. Recuperado de [pdf.usaid.gov/pdf\\_docs/PA00KSXQ.pdf](http://pdf.usaid.gov/pdf_docs/PA00KSXQ.pdf)
- Sosnovski, S. (1997) Políticas de la memoria y el olvido. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 41, (167), 111-125. Recuperado de [www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/download/49427/44458](http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/download/49427/44458)
- Sucasas, A. (2003). Interpelación de la víctima y exigencia de justicia. En Mardones, J.M. & Mate, R. (Eds.), *La ética ante las víctimas* (pp. 76-99). Barcelona: Anthropos Editorial.
- Szurmuk, M. & McKee Irwin, R. (coor.). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, Instituto Mora.

- Tafalla, M. (2003). Recordar para no repetir: El nuevo imperativo categórico de T.W. Adorno. En Mardones, J.M. & Mate, R. (Eds.), *La ética ante las víctimas* (pp. 126-154). Barcelona: Anthropos Editorial.
- Tirado Mejía, A. (1995). Colombia en las Naciones Unidas: 50 años de historia y de participación. *Credencial Historia*, 69.
- Todorov, T. (2008). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Unicef. (2016). Infancia en tiempos de guerra: ¿Los niños de Colombia conocerán por fin la paz? *Fondo para la Infancia de las Naciones*. Recuperado de [www.unicef.org/lac/UNICEF\\_CHILD\\_ALERT\\_COLOMBIA\\_ESPANOL\\_19\\_03\\_16\\_FINAL.pdf](http://www.unicef.org/lac/UNICEF_CHILD_ALERT_COLOMBIA_ESPANOL_19_03_16_FINAL.pdf)
- Verdad Abierta. (2008, 15 de octubre). Autodefensas Campesinas del Magdalena Medio. *Verdad Abierta*. Recuperado de [www.verdadabierta.com/bloques-de-la-auc/420-autodefensas-campesinas-del-magdalena-medio](http://www.verdadabierta.com/bloques-de-la-auc/420-autodefensas-campesinas-del-magdalena-medio)
- Verdad Abierta. (2010a, 22 de septiembre). La máquina de guerra de Ramón Isaza. *Verdad Abierta*. Recuperado de [www.verdadabierta.com/victimarios/2743-la-maquina-de-guerra-de-ramon-isaza](http://www.verdadabierta.com/victimarios/2743-la-maquina-de-guerra-de-ramon-isaza)
- Verdad Abierta. (2010b, 1 de diciembre). ‘Paras’ contaron cómo se crearon las Autodefensas del Sur del Cesar. *Verdad Abierta*. Recuperado de [www.verdadabierta.com/la-historia/2893-paras-contaron-como-se-crearon-las-autodefensas-del-sur-del-cesar](http://www.verdadabierta.com/la-historia/2893-paras-contaron-como-se-crearon-las-autodefensas-del-sur-del-cesar)
- Verdad Abierta. (2011a, 11 de enero). Los tentáculos del Bloque Central Bolívar. *Verdad Abierta*. Recuperado de [www.verdadabierta.com/bloques-de-la-auc/2939-los-tentaculos-del-bloque-central-bolivar](http://www.verdadabierta.com/bloques-de-la-auc/2939-los-tentaculos-del-bloque-central-bolivar)
- Verdad Abierta. (2011b, 23 de septiembre). Muerte a secuestradores MAS: Los orígenes del paramilitarismo. *Verdad Abierta*. Recuperado de [www.verdadabierta.com/victimarios/244-la-historia/auc/3556-muerte-a-secuestradores-mas-los-origenes-del-paramilitarismo](http://www.verdadabierta.com/victimarios/244-la-historia/auc/3556-muerte-a-secuestradores-mas-los-origenes-del-paramilitarismo)

- Verdad Abierta. (2011c, 16 de noviembre). Comandos Populares de Urabá, base de las Accu. *Verdad Abierta*. Recuperado de [www.verdadabierta.com/justicia-y-paz/versiones/494-bloque-bananero/3681-comandos-populares-de-uraba-base-de-las-accu](http://www.verdadabierta.com/justicia-y-paz/versiones/494-bloque-bananero/3681-comandos-populares-de-uraba-base-de-las-accu)
- Verdad Abierta. (2012, 1 de marzo). ‘Los Carranceros’ que se tomaron el Oriente de Meta. *Verdad Abierta*. Recuperado de [www.verdadabierta.com/component/content/article/82-imputaciones/3896-los-carranceros-que-se-tomaron-puerto-gaitan-y-puerto-lopez/](http://www.verdadabierta.com/component/content/article/82-imputaciones/3896-los-carranceros-que-se-tomaron-puerto-gaitan-y-puerto-lopez/)
- Victoriano, F. & Darrigrandi, C. (2009). Representación. En Szurmuk, M. & McKee Irwin, R. (coor.), *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (pp. 249-254). México: Siglo XXI Editores, Instituto Mora.
- Von Hentig, H. (1960). *La Estafa, Estudio de psicología criminal III*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Watson Institute. (2016). Costs of War. *Brown University*. Recuperado de [watson.brown.edu/costsofwar/](http://watson.brown.edu/costsofwar/)
- Zambrano, A. (1993, 17 de enero). El largo parto de una película. *El Tiempo*. Recuperado de [www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-16871](http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-16871)

### **Bibliografía sugerida**

- Abad Faciolince, H. (2006). *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta.
- Álape, A. (1985). *El bogotazo: memorias del olvido*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Aumont, J. & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. México: Paidós.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: La edición.
- Barthes, R. (1980). *El mito hoy. Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Betancourt, I. (2010). *No hay silencio que no termine*. Bogotá: Aguilar.

- Caballero, L. (1980). *Memorias de la guerra de los mil días*. Bogotá: Áncora Editores.
- CIDH. (2006). Pronunciamiento de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos sobre la aplicación y el alcance de la Ley de justicia y paz en la República de Colombia. *Comisión Interamericana de Derechos Humanos*. Recuperado de [www.cidh.org/countryrep/Colombia2006sp/pronunciamiento.8.1.06esp.htm](http://www.cidh.org/countryrep/Colombia2006sp/pronunciamiento.8.1.06esp.htm)
- CNMH. (2013). *Desaparición forzada Tomo II: Huellas y rostros de la desaparición forzada (1970 - 2010)*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- CNMH. (2014a). *Desaparición forzada Tomo I: Normas y dimensiones de la desaparición forzada en Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- CNMH. (2014b). *Desaparición forzada Tomo III: Entre la incertidumbre y el dolor: impactos psicosociales de la desaparición forzada*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- CNMH. (2014c). *Desaparición forzada Tomo IV: Balance de la acción del Estado colombiano frente a la desaparición forzada de personas*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- CNMH. (2014d). *Cruzando la frontera: memorias del éxodo hacia Venezuela. El caso del río Arauca*. Bogotá: CNMH.
- CNMH. (2014e). *Silenciar la democracia. Las Masacres de Remedios y Segovia*. Bogotá: CNMH.
- CNMH. (2015b). *Con licencia para desplazar. Masacres y reconfiguración territorial en Tibú, Catatumbo*. Bogotá: CNMH.
- CNHM. (2015c). *Pueblos arrasados. Memorias del desplazamiento forzado en El Castillo (Meta)*. Bogotá: CNMH – UARIV.
- CNHM. (2016). *Esa mina llevaba mi nombre*. Bogotá: CNMH.
- Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas. (1984). *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Dudley, S. (2008). *Armas y urnas: historia de un genocidio político*. Bogotá: Planeta.
- Duzán, M. G. (2015). *Mi viaje al infierno*. Bogotá: Planeta.

- Gallón Giraldo, G., Reed Hurtado, M., & Lleras Cruz, C. (2007). *Anotaciones sobre la Ley de Justicia y Paz. Una mirada desde los derechos de las víctimas*. Bogotá: Opciones Gráficas Editores Ltda.
- Galvis, S. & Donadio, A. (1988). *El jefe supremo: Rojas Pinilla en la violencia y el poder*. Bogotá: Planeta.
- Giannoni, V. & Giannoni, N. (coord.). (2014) *Las viejas. Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora cuentan una historia*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- González, T. (2010) *Abraham entre bandidos*. Bogotá: Alfaguara.
- Guzmán, G. (1967). *Camilo el cura guerrillero*. Bogotá: Antares.
- Kalli, L. (2000). *Secuestrada*. Bogotá: Planeta.
- Kertész, I. (2006). *Sin destino*. Barcelona: El Acanalado.
- Ludueña, M. E. (2013). *Laura. Vida y militancia de Laura Carlotta*. Buenos Aires: Platena.
- Mardones, J.M. & Mate, R. (Eds.). (2003). *La ética ante las víctimas*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Molano, A. (2015). *A lomo de mula*. Bogotá: Aguilar.
- Nieto Nieto, G. P. (2010). *Donde pisé aún crece la hierba*. Medellín: Alcaldía de Medellín.
- Nieto Nieto, G. P. (2015). *Los escogidos*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- ONU. (1948). Declaración Universal de Derechos Humanos. *Organización de las Naciones Unidas*. Recuperado de [www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR\\_Translations/spn.pdf](http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/spn.pdf)
- Peñaranda, D. (2015). *Guerra propia, guerra ajena. Conflictos armados y reconstrucción identitaria en los Andes colombianos. El movimiento armado Quintín Lame*. Bogotá: CNMH-IEPRI.
- Pérez, L. (2008). *7 años secuestrado por las FARC*. Bogotá: Aguilar.
- Pinchao, J. (2008). *Mi fuga hacia la libertad*. Bogotá: Planeta.

- Pizarro, E. (1991). *Las Farc: de la autodefensa a la combinación de todas las formas de lucha*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Rampf, D. Castillo, D. & Llano, M. (2014). La historia no contada del Partido Revolucionario de los Trabajadores: Un análisis de la transición del PRT de un partido clandestino a un actor de la política legal. *Inclusive Political Settlements*. Artículo 4. Berlin: Berghof Foundation. Recuperado de [www.berghof-foundation.com/www.ips-project.org](http://www.berghof-foundation.com/www.ips-project.org).
- Roca Barea, M. E. (2016). *Imperiofobia y leyenda negra*. Madrid: Ediciones Siruela S.A.
- Rodríguez Manzanera, R. (1998). *Victimología. Estudio de la víctima*. México: Editorial Porrúa.
- Sacks, O. (2001). *Uncle Tungsten*. Nueva York: Vintage Books
- Sánchez, G. (1983). *Días de la revolución gaitanismo y 9 de abril en provincia*. Bogotá: Centro Cultural Jorge Eliecer Gaitán.
- Sánchez, G. & Aguilera, M. (2001). *Memoria de un país en guerra: los mil días, 1899-1902*. Colombia: Planeta.
- Schacter, D. L. (1999). *En busca de la memoria: el cerebro, la mente y el pasado*. Barcelona: Ediciones B.
- Torres, M. (1995). *La siempreviva*. Medellín: Tragaluz.
- Wiesenthal, S. (1998). *Los límites del perdón*. Barcelona: Paidós.
- Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana: microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós.

## **Filmografía**

- Ajuste de cuentas*, Dir. Dunav Kuzmanich, Prod. Dinpro, Factor Cine, Compañía de Fomento Cinematográfico – Focine, Colombia, 1984, 86 min.

*Al son de las guitarras*, Dir. Alberto Santana, Prod. Alberto Santana, Carlos Schroeder, Colombia, 1938.

*Alias María*, Dir. José Luis Rugeles, Prod. Rhayuela, Colombia, 2015, 92 min.

*Antes del fuego*, Dir. Laura Mora, Prod. Laberinto Cine y Televisión, Colombia, 2015, 82 min.

*Ayer me echaron del pueblo*, Dir. Jorge Gaitán Gómez, Prod. Acemar División Cinematográfica, Colombia, 1982, 106 min.

*Bajo la tierra*, Dir. Santiago García, Prod. Películas Colombianas – Pelco, Colombia, 1968, 65 min.

*Bajo el cielo antioqueño*, Dir. Arturo Acevedo, Prod. Compañía Filmadora de Medellín, Colombia, 1924, 131 min.

*Bolívar soy yo*, Dir. Jorge Alí Triana, Prod. CMO Producciones, Colombia, 2002, 93 min.

*Colombia Magia Salvaje*, Dir. Mike Slee, Prod. Éxito, Ecoplanet, Colombia, 2015, 90 min.

*Cóndores no entierran todos los días*, Dir. Francisco Norden, Prod. Procinor, Colombia, 1986, 90 min.

*Denial*, Dir. Mick Jackson, Prod. Krasnoff, Foster Entertainment, Participant Media, Shoebox Films, Reino Unido, 2016, 110 min.

*El abrazo de la serpiente*, Dir. Ciro Guerra, Prod. Ciudad Lunar Producciones, Colombia, 2015, 125 min.

*El cartel de los sapos*, Dir. Carlos Moreno, Prod. 11:11 Films, Colombia, 2012, 100 min.

*El drama del 15 de octubre*, Dir. Vincenzo Di Domenico, Prod. Di Domenico Hermanos, Colombia, 1915.

*El hermano Caín*, Dir. Mario López, Prod. Producciones Nemqueteba, Colombia, 1962, 90 min.

*El lado oscuro del nevado*, Dir. Pascual Guerrero, Prod. Tacueyó Films, Colombia, 1980, 90 min.

*El paseo*, Dir. Harold Trompetero, Prod. Dago García Producciones, Colombia, 2010, 90 min.

*El río de las tumbas*, Dir. Julio Luzardo, Prod. Cine TV Films, Colombia, 1965, 87 min.

*En coma*, Dir. Henry Rivero & Juan David Restrepo, Prod. Efe-X, Antorcha Films, Colombian Cine, Colombia, 2011, 90 min.

*Esto huele mal*, Dir. Jorge Ali Triana, Prod. CMO Producciones, Colombia, 2007, 86 min.

*Flores del valle*, Dir. Máximo Calvo, Prod. Calvo Film Company, Colombia, 1941, 67 min.

*García*, Dir. José Luis Rugeles, Prod. Rhayuela Films, Latina Estudio Prodigital, Colombia, 2010, 90 min.

*Karma*, Dir. Orlando Pardo, Prod. Océano Films O.P. Ltda., Colombia, 2006, 88 min.

*La estrategia del caracol*, Dir. Sergio Cabrera, Prod. Caracol Televisión, Crear Cine y Video, Fotograma (Colombia), Emme SRL (Italia), Ministere Francais de la Culture et de la Francophonie, inistere Francais des Affaires Etrangeres (Francia), Colombia, 1993, 115 min.

*La fiesta del Corpus*, Dir. Francisco & Vincenzo Di Domènico, Prod. Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana- SICLA., Colombia, 1915.

*La isla de ensueño*, Dir. Alejandro Kerk, Prod. Colombia National Film – C.N.F., Alejandro Kerk, Colombia, 1962, 90 min.

*La jaula de oro*, Dir. Diego Quemada-Díez, Prod. Animal de Luz Films, Kinemascope Films, Machete Producciones, México, 2013, 110 min.

*La mansión de Araucaima*, Dir. Carlos Mayolo, Prod. Compañía de Fomento Cinematográfico – Focine & Rodaje Limitada, Colombia, 1986, 86 min.

*La milagrosa*, Dir. Rafa Lara, Prod. Fractal Films, Colombia, 2008, 106 min.

*La primera noche*, Dir. Luis Alberto Restrepo, Prod. Congo Films, Colombia, 2003, 94 min.

*La Sirga*, Dir. William Vega, Prod. Contravía Films, Colombia, 2012, 89 min.

*La sombra del caminante*, Dir. Ciro Guerra, Prod. Ciudad Lunar Producciones, Tucan Producciones Cinematográficas Ltda., Colombia, 2004, 91 min.

*La tierra y la sombra*, Dir. César Augusto Acevedo, Prod. Burning Blue, Colombia, 2015, 94 min.

*La toma de la embajada*, Dir. Ciro Durán, Prod. Producciones Cinematográficas Uno, Cineproducciones Internacionales, Cinemateam, Colombia, 2000, 106 min.

*La vendedora de rosas*, Dir. Víctor Gaviria, Prod. Producciones Filmamento, Producciones Erwin Göggel, Colombia, 1998, 115 min.

*La virgen de los sicarios*, Dir. Barbet Schroeder, Prod. Tucán Producciones (Colombia), Le Studio Canal Plus, Les Films du Losange (Francia), Vértigo Films S.L., Tornasol Films (España), Colombia, 2000, 98 min.

*Los colores de la montaña*, Dir. Carlos César Arbeláez, Prod. El Bus Producciones, Colombia, 2011, 94 min.

*Los elegidos*, Dir. Sergio Soloviev, Prod. Dinavisión, Producciones Casablanca (Colombia), Mosfilm, Sovinfilm (URSS), Colombia & URSS, 1984, 85 min.

*María*, Dir. Máximo Calvo & Alfredo del Diestro, Prod. Valley Film Company, Colombia, 1922, 180 min.

*María Cano*, Dir. Camila Loboguerrero, Prod. Compañía de Fomento Cinematográfico – Focine, Colombia, 1990, 106 min.

*María llena eres de gracia*, Dir. Joshua Marston, Prod. Tucán Producciones (Colombia), HBO Films, Fine Line Features, Journeyman Pictures, Alter Cine (Estados Unidos), Colombia, 2004, 101 min.

*Mateo*, Dir. María Gamboa, Prod. Día Fragma Fábrica de Películas, Colombia, 2014, 86 min.

*Mujer de fuego*, Dir. Mario Mitriotti, Prod. Microcrom, Producciones Uno, Paranova Films (Colombia), E.M. Films (Venezuela), Cumbre Films (México), American General (Estados Unidos), Colombia, 1989, 98 min.

*Nieve tropical*, Dir. Ciro Durán, Prod. Producciones Cinematográficas Uno (Colombia), Paramount Pictures Corporation (Estados Unidos), Colombia, 1993, 90 min.

*No*, Dir. Pablo Larraín, Prod. Fabula production, Participant Media, Funny Balloons, Chile, 2012, 116 min.

*Perro come perro*, Dir. Carlos Moreno, Prod. Antorcha Films, Patofeo Films, Colombia, 2008, 106 min.

*Pisingaña*, Dir. Leopoldo Pinzón, Prod. Imago Producciones Cinematográficas, Compañía de Fomento Cinematográfico – Focine, Colombia, 1986, 85 min.

*Pizarro*, Dir. Simón Hernández, Prod. Producciones La Popular, Colombia, 2016, 82 min.

*Rafael Uribe Uribe o el fin de las guerras civiles en Colombia*, Dir. Pedro J Vásquez, Prod. Bolívar S.A., Colombia, 1928.

*Relatos salvajes*, Dir. Damián Szifrón, Prod. Corner Producciones, Kramer, Sigman Films, El Deseo, Telefé, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales Argentina, 2014, 119 min.

*Retratos de un mar de mentiras*, Dir. Carlos Gaviria, Prod. Producciones Erwin Goggel, Colombia, 2010, 90 min.

*Roa*, Dir. Andrés Baiz, Prod. Dynamo (Colombia), Patagonik Films (Argentina), Colombia, 2013, 90 min.

*Rodrigo D. no futuro*, Dir. Víctor Gaviria, Prod. Compañía de Fomento Cinematográfico - Focine; Producciones Tiempos Modernos Ltda., Fotoclub 76, Colombia, 1990, 91 min.

*Rosario Tijeras*, Dir. Emilio Maillé, Prod. Río Negro, United Angels, Dulce Compañía, Moonshot, La Femme Endormie, Tafay S.L. y Maestranza Films, Colombia, 2005, 126 min.

*Siempre viva*, Dir. Klych López, Prod. CMO Producciones, Colombia, 2015, 111 min.

*Silencio en el paraíso*, Dir. Colbert García, Prod. Ocho y Medios Comunicaciones, Colombia, 2011, 93 min.

*Soñar no cuesta nada*, Dir. Rodrigo Triana, Prod. CMO Producciones, Colombia, 2006, 100 min.

*Tiempo de morir*, Dir. Jorge Alí Triana, Prod. Compañía de Fomento Cinematográfico - Focine (Colombia), Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos - Icaic (Cuba), Colombia, 1985, 94 min.

*Uno al año no hace daño*, Dir. Juan Camilo Pinzón, Prod. Dago García Producciones, Colombia, 2014, 90 min.

*Visa USA*, Dir. Lisandro Duque, Prod. Compañía de Fomento Cinematográfico - Focine (Colombia), Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos - ICAIC (Cuba), Colombia, 1986, 90 min.

### **Páginas de consulta**

Diario El Clarín: [www.clarin.com](http://www.clarin.com)

FilmAffinity: [www.filmaffinity.com](http://www.filmaffinity.com)

Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, Proimágenes Colombia: [www.proimágenescolombia.com](http://www.proimágenescolombia.com)

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales: [www.incaa.gov.ar](http://www.incaa.gov.ar)

Internet Movie Database: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

Programa Ibermedia: [www.programaibermedia.com](http://www.programaibermedia.com)

Rutas del Conflicto: [www.rutasdelconflicto.com](http://www.rutasdelconflicto.com)

Sistema de Información y Registro Cinematográfico: [www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/SIREC/Paginas/default.aspx](http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/SIREC/Paginas/default.aspx)

Unesco Institute for Statistics: [www.uis.unesco.org](http://www.uis.unesco.org)

