

LOS INICIOS DEL CINE SOBRE EL CONFLICTO EN COLOMBIA: GUERRILLAS, 'LA VIOLENCIA' Y UNA INTERPRETACIÓN DEL PASADO PARTICULAR

THE BEGINNINGS OF CINEMA ON THE CONFLICT IN COLOMBIA: GUERRILLAS, 'LA VIOLENCIA' AND A PARTICULAR INTERPRETATION OF THE PAST

Aitor Díaz-Maroto Isidro*

*Instituto Universitario de Investigación en Estudios Latinoamericanos (IELAT), Universidad de Alcalá (UAH), España. E-mail: zana_tony1191@hotmail.com

Recibido: 5 noviembre 2019 / Revisado: 23 febrero 2020 / Aceptado: 12 marzo 2020 / Publicado: 15 junio 2020

Resumen: El cine colombiano se ha convertido, desde el inicio del conflicto armado (1964-2016), en un arma de representación, reconsideración, reconstrucción y distribución de una serie de visiones sobre las causas, el desarrollo y diferentes relatos históricos. Estas interpretaciones cinematográficas han variado enormemente, creando ideas basadas en una multiplicidad de 'culpables', explicaciones mucho más maniqueas o, incluso, admitiendo que el conflicto es un cúmulo de violencias de diferente gradación, profundidad y desarrollo. En este artículo se demostrará que, en general, este cine que se inicia en 1964 con *El río de las tumbas* construye una forma de contar la historia reciente colombiana que se mantiene hasta nuestros días (con sus propias variaciones) y que podríamos considerar como una visión romántica de la violencia política.

Palabras clave: Cine colombiano, relato histórico, violencia política, conflicto, Colombia

Abstract: Colombian cinema has become, since the beginning of the armed conflict (1964-2016), in a weapon of representation, reconsideration, reconstruction and distribution of multiple views about the causes, development and different historical stories regarding the belic event. These cinematographic interpretations have evolved along the process, creating ideas based on a multiplicity of 'guilty parties', which go from more simplistic explanations to the acknowledgement

that the conflict is a combination of different violences and with diverse graduation, depth and development. In this paper, we will demonstrate that, in general, the cinema witch starts in 1964 with *El río de las tumbas*, creates its own way of narrating the recent Colombian past, something maintained until today with its own variations. We could consider this story as a romantic vision on political violence.

Keywords: Colombian cinema, historical story, political violence, conflict, Colombia.

INTRODUCCIÓN

Los inicios del cine de ficción en Colombia sobre el conflicto armado más actual (el que se desarrolla entre 1964 y 2016) coinciden temporalmente con el comienzo de este. La 'Operación Marquetalia' iniciada por el Ejército colombiano en 1964 destinada a neutralizar los restos de las guerrillas constituidas durante La Violencia (que habían comenzado una reconversión en grupos de autodefensa campesinos de ideología cercana al comunismo, aquellas a las que Gonzalo Sánchez Gómez califica en una "línea evolutiva"¹), se constituiría en el pistoletazo de salida para el conflicto armado colombiano más conocido y como mito fundacional para la constitución de las Fuerzas Armadas Revolucionarias.

¹ Sánchez Gómez, Gonzalo, *Guerra y política en la sociedad colombiana*, Bogotá, Nomos, 2008, p. 43.

narias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP)², la guerrilla más importante del país y protagonista en gran parte del mismo conflicto. Del mismo modo, en 1964 se estrenaba la primera película en el país que hacía referencia a la violencia política y el conflicto: *El río de las tumbas* (1964, Julio Luzardo). Con este primer hito, las representaciones y resignificaciones del conflicto colombiano en el cine se irían desarrollando a la par que este iba creciendo en intensidad y su percepción por parte de la sociedad iba mutando³.

Como bien ha señalado el historiador Robert A. Rosenstone a lo largo de su obra, el cine se ha ido constituyendo como una de las herramientas clave de los investigadores a la hora de comprender la historia. Este autor estadounidense al cine como un nuevo lenguaje histórico que debe ser considerado igual en importancia al lenguaje escrito. En su obra principal *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*⁴, Rosenstone reconstruye el séptimo arte como una nueva forma de representar el pasado y una herramienta para, entendiendo ese pasado, comprender el presente⁵. Entendido el cine como una herramienta más de construcción de relatos históricos, no albergaría diferencias con la labor de la historia académica tradicional, también involucrada en el trabajo de crear y difundir relatos influidos por una serie de concepciones e ideas previas. No obstante, este autor habla también de los riesgos que se corren a la hora

de considerar al cine como una forma de hacer, entender, interpretar y difundir la historia y se podría resumir en la siguiente máxima: la historia que se mostrará en la gran pantalla pecará de maniquea, con explicaciones monocausales, lineales y poco profundas. En contraposición a este riesgo, Rosenstone defiende que, una vez aceptado el cine como una forma más de construir historia, este podrá ser utilizado y analizado con mayor rigor por parte de la academia histórica, restringiéndose esos riesgos anteriormente mencionados⁶.

Rosenstone concibe el cine histórico de tres maneras: drama, documento y experimentación. La primera de estas la identifica con el cine tradicional de Hollywood y el más permeado por esos riesgos a los que nos hemos referido. El cine documental estaría considerado como el más veraz y apegado a la realidad histórica mostrada pero entrañaría las mismas características que el drama hollywoodiense: visiones simples, lineales y monocausales. Por último, el cine de experimentación sí que sería para este autor una representación más exacta de la realidad debido a su intención de romper las estructuras narrativas tradicionales y la exploración de diferentes y múltiples puntos de vista⁷.

En resumen, Robert A. Rosenstone es uno de los autores más importantes a la hora de comprender la relación entre el cine y la Historia. Su posición en cuanto a la comprensión del cine como una nueva forma de construir historia supuso un auténtico corte con las ideas tradicionales que se venían desarrollando basadas en la consideración del cine como una fuente para comprender la historia de la sociedad que lo produce y consume⁸. Teniendo en cuenta este aspecto, Rosenstone consigue añadir un prisma nuevo a la com-

² Centro Nacional de Memoria Histórica, *Guerrilla y población civil. La trayectoria de las FARC 1949-2013*, Bogotá, CNMH, 2014, pp. 44-55.

³ Otros estudios referidos a la representación del cine en el conflicto colombiano de gran interés son: Rivera Betancur, Jerónimo; Ruiz Moreno, Sandra, "Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano", *Revista de Comunicación Social*, 65 (2010), pp. 503-515. Ruiz, Sandra; Escallón, Carolina; Niño, Daniel; Romero, Ángela; Rueda, M^a Lucía, "Conflicto armado y cine colombiano en los dos últimos gobiernos", *Revista Palabra Clave*, 10/2 (2007), pp. 47-59. Sánchez, Isabel, *El cine de la violencia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1987. Agudelo Ramírez, Martín, "El conflicto armado en Colombia" aproximación a la memoria histórica a partir del cine", *DeSignis. Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)*, 27 (julio-diciembre 2017), pp. 119-133.

⁴ Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

⁵ El pionero en estos estudios fue Mar Ferro con obras como Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Editorial Ariel, 1995.

⁶ Para una visión crítica acudir a De Pablo Contreras, Santiago, "Cine e historia: ¿la gran ilusión o la amenaza fantasma?", *Historia Contemporánea*, 22 (2001), pp. 9-28.

⁷ Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes...*, op. cit., pp. 47-49.

⁸ En contraposición a esta idea se encuentran Lagny, Michele, *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch, 1997. Sorlin, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1985. Sorlin, Pierre, *European Cinemas, European Societies 1939-1990*, Londres, Routledge, 2005. Estos autores le prestan más atención al cine como muestra de la sociedad que lo produce y consume más que como lenguaje histórico propio.

presión e interpretación de la relación entre el cine y la historia. Es por ello por lo que, en este artículo, consideraremos que el cine de ficción colombiano sobre el conflicto no solamente envía señales acerca de la sociedad del país latinoamericano y de su propia relación con el fenómeno, sino que nos aproxima a una comprensión de por qué los directores del país construyen estos relatos y no otros.

1. EL RELATO ROMÁNTICO DEL CONFLICTO: LOS HÉROES GUERRILLEROS, LA AUSENCIA DE CRÍTICA Y LA OMNIPRESENCIA DE LA VIOLENCIA

A lo largo de estas páginas nos encontraremos con lo que hemos venido a denominar como el relato romántico del conflicto. Al referirnos al mismo, estamos definiendo una manera de comprender y representar a las guerrillas como un grupo de valientes y aguerridos luchadores por un ideal supremo (libertad, igualdad, etc.) que se enfrentan directamente contra todo lo malo y perverso de la sociedad colombiana encarnado en el Estado y sus policías y militares. Si bien en un principio esta denominación podría resultar chocante, esto se debe a múltiples factores que señalaremos en estas primeras líneas e iremos desarrollando posteriormente. En un primer lugar, los protagonistas de las películas circunscritas en esta visión romántica son, mayoritariamente, los guerrilleros (bien liberales o bien pertenecientes a los grupos armados subversivos post 1964). Esto hace que, inevitablemente, el papel del héroe de la película recaiga también sobre estos personajes, enfrentados mediante la violencia con un Estado que ha forzado la situación hasta tal extremo que no ha permitido otra opción a estos grupos armados. Al mismo tiempo, se recurre constantemente a diferentes grandes hitos del pasado para dar una visión sobre el conflicto. No solamente encontramos ejemplos centrados en un hipotético presente, sino que el cine más puramente histórico es utilizado para los cineastas para explicar la situación que están viviendo. Ejemplos como la toma de la embajada de República Dominicana en Bogotá por un comando del M-19 en 1980, el fenómeno de La Violencia (del que hablaremos más concretamente a continuación) o El Bogotazo (disturbios desarrollados en Bogotá el 9 de abril de 1948 tras el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán) son los que nos podemos encontrar en este tipo de cine.

El recuerdo del periodo conocido como La Violencia es un hecho que se mantiene constante a lo largo de la filmografía sobre el conflicto en Colombia. Este periodo es considerado vital para muchos historiadores a la hora de comprender el inicio y el porqué del conflicto colombiano moderno. No obstante, la cronología sobre este enfrentamiento entre liberales (más proclives a las libertades individuales y a una distribución más equitativa de las tierras, principalmente) y conservadores (inclinados hacia la defensa de la religión católica y los intereses de los grandes propietarios de tierra) centrado casi en su totalidad en la Colombia rural y que se inicia a raíz del asesinato del caudillo popular Gaitán en Bogotá está en un constante debate. Por un lado, nos encontramos con la visión de Jerónimo Ríos que considera que este periodo de casi guerra civil comprende los años 1946-1957, extendiéndose hasta el ya mencionado año 1964 a través de figuras como la de los bandoleros⁹. Por otro lado, Gonzalo Sánchez Gómez lo sitúa entre 1945 y 1965¹⁰ y Gonzalo Sánchez y Ricardo Peñaranda lo sitúan entre 1946 y 1965¹¹. Este baile de fechas no debe resultar extraño para aquellos que se acerquen al fenómeno de la violencia política en Colombia. Para construir la idea de relato romántico del conflicto, en este escrito se toma el periodo de La Violencia como el comprendido entre 1948 (asesinato de Gaitán) y 1958 (primer gobierno del Frente Nacional, pacto entre liberales y conservadores que permitía el turno en el Ejecutivo). No obstante, se tienen en cuenta los hechos de violencia acontecidos con anterioridad y posterioridad, aparecidos en ocasiones en algunas de las películas analizadas.

En definitiva, todo lo que rodeó a La Violencia y que se constituyó como hito importante dentro de ese periodo, es una pieza clave dentro del universo representativo e interpretativo del mundo cinematográfico colombiano. El recurso a este periodo previo, al estallido violento que lo originó, etc., es una muestra clara de esa necesidad de los directores de cine colombianos de buscar constantemente los inicios del conflicto

⁹ Ríos Sierra, Jerónimo, *Breve historia del conflicto armado en Colombia*, Madrid, Catarata, 2017. Ríos, Jerónimo y Azcona, José Manuel (coords.), *Historia de las guerrillas en América Latina*, Madrid, Catarata, 2019.

¹⁰ Sánchez Gómez, Gonzalo, *Guerra y política...*, op. cit.

¹¹ Sánchez, Gonzalo y Peñaranda, Ricardo (compiladores), *Pasado y presente de la violencia en Colombia*, Medellín, La Carreta Editores, 2015.

en un pasado turbulento para poder comprender lo que se desarrollaba en su presente.

Teniendo en cuenta estos puntos importantes, podemos concluir que el que denominaremos relato romántico del conflicto se centra en las figuras de los guerrilleros, culpa al Estado colombiano de la situación de violencia y recurre constantemente al pasado más cercano para explicar el presente. A continuación, analizaremos los principales ejemplos de los *films* que se incluyen dentro de este tipo de relato atendiendo a las características anteriormente señaladas.

2. LOS PRIMEROS EJEMPLOS DE CINE SOBRE EL CONFLICTO (1964-1991): LA PRIMACÍA DE LA VIOLENCIA Y EL IMAGINARIO DEL HÉROE GUERRILLERO

Como ya hemos mencionado con anterioridad, el primer caso estrenado en Colombia referente al conflicto armado es *El río de las tumbas*¹². En esta película se cuenta la historia de la aparición de dos cadáveres en el río cercano a un pequeño pueblo y cómo este hallazgo trastoca la vida de todos los habitantes del lugar. A lo largo de este ejemplo, observamos un comportamiento muy peculiar en las figuras que representan la autoridad en el lugar: el alcalde (y, en un momento dado, un congresista que hace campaña en la localidad durante las fiestas patronales), el cura y el jefe de la policía. Ninguna de estas tres figuras muestra ningún interés por investigar la aparición de los cadáveres e incluso llegan a obstruir la investigación que un policía llegado desde Bogotá inicia al respecto ocultando el segundo cadáver que aparece en el río. Este aspecto nos lleva, inevitablemente, a la idea de un Estado corrupto e inoperante, incapaz de ver la violencia que se está comenzando a extender y que, si se ve en la obligación de señalar a alguien como culpable, este es el antiguo guerrillero liberal que ronda la zona: Víctor Manuel.

Desde el momento de su aparición, este personaje se convierte, junto al investigador de la capital, en el protagonista indiscutible del *film*. Si bien este guerrillero ya ha abandonado la actividad subversiva y trabaja domando caballos en una finca cercana al pueblo, sigue levantando recelos entre las autoridades del lugar que advierten al investigador de que se ande con cuidado con él por su pasado. No obstante, el director nos muestra a un Víctor Manuel que no alberga

interés alguno en trastocar la vida comunitaria, únicamente interesado en conseguir la atención de la muchacha a la que ama. Este personaje es el nexo que mantiene la película con La Violencia, además de las múltiples menciones que se realizan del periodo. Por lo tanto, nos está contando una historia sobre una violencia de bajo nivel pero constante que está actuando en la Colombia rural, que se está centrando en la eliminación de los liberales que se han desmovilizado (al final de la película, Víctor Manuel será asesinado por los mismos que se han estado desahaciendo de los cadáveres) y que puede acabar desembocando en un recrudecimiento de esta o en una reactivación del conflicto.

La crítica hacia el actuar de algunas de las guerrillas liberales durante La Violencia también se hace presente en este filme pero acaba convirtiéndose en una defensa de aquellos guerrilleros que se mantuvieron firmes a sus ideales y no sucumbieron a un proceso de evolución hacia el bandolerismo y violencia por la violencia. En una escena de recuerdo de Chocho, el personaje que encuentra los cadáveres del río, se observa una reunión de parte de la guerrilla a la que pertenecía Víctor Manuel y en la que se está discutiendo sobre el posible ataque a la finca de la familia de Chocho. El protagonista quiere evitar a toda costa este asalto porque considera que ellos no se han alzado en armas para atacar a indefensos sino para protegerlos. Esta secuencia demuestra que, en los primeros años del conflicto colombiano, se guarda un recuerdo positivo de algunas de las guerrillas liberales de La Violencia y, por extensión, se considera que las guerrillas que han permanecido en la lucha armada tienen una justificación palpable a su permanencia, constataando que los ataques a los que hace referencia Víctor Manuel se han mantenido en el tiempo.

Si, como hemos visto, *El río de las tumbas* supone una primera aproximación muy benévola con el papel de las guerrillas durante La Violencia y ciertamente justificativa de la continuación de la lucha armada de estas a causa del asesinato de sus antiguos miembros ya reinsertados, *Canaguaro*¹³ continuará y ampliará esta visión tan romántica de la lucha justa de las guerrillas.

Este *film* podría ser considerado como el prototípico de este relato. Siguiendo las andanzas del guerrillero liberal de Los Llanos Canaguaro,

¹² *El río de las tumbas*, Luzardo, José (dir.), 1964 [90 mins.].

¹³ *Canaguaro*, Kuzmanich, Dunav (dir.), 1981 [87 mins.].

Kuzmanich construye un retrato de la Colombia de finales de los años cincuenta del siglo pasado muy particular. En esta película, el director nos cuenta el proceso que lleva al inicio de los gobiernos del Frente Nacional y el final de las guerrillas liberales. No obstante, no se dedica a mostrar la historia de esos últimos momentos de La Violencia, sino que va más allá y acaba posicionándose muy claramente al respecto: además de ser el culpable de la movilización guerrillera, el Estado colombiano es el culpable de que esta se haya mantenido hasta el momento de estreno de la película debido a que no puso freno a la eliminación de los guerrilleros que aceptaron la desmovilización del gobierno del General Rojas Pinilla (1953-1957).

Canaguaro es el prototipo de película del relato romántico de las guerrillas: los alzados en armas son los protagonistas indiscutibles, los héroes ninguneados y abandonados constantemente tanto por el gobierno (personificado en la policía) y el Partido Liberal (partido del que reciben órdenes e instrucciones desde Bogotá); no existe una visión crítica de la violencia, al revés, se justifica constantemente esta al presentar unas fuerzas de seguridad autoritarias que han forzado a los guerrilleros a huir al bosque y luchar por sus derechos con las armas; y se observa una conexión entre el periodo de La Violencia y los años ochenta del siglo pasado, momento de producción y estreno de la película y década turbulenta y violenta en cuanto a guerrillas subversivas alzadas contra el Estado colombiano.

Existe un tratamiento diametralmente opuesto de los tres arquetipos de personajes mostrados en la película: los guerrilleros, el Estado y el pueblo llano. Los primeros son representados como los héroes, los protectores del pueblo colombiano que se enfrentan a un Estado opresor y autoritario que no les ha dejado más remedio que utilizar la violencia tanto para defenderse de grupos conservadores armados como de la Policía. El Estado se encuentra representado en la película por los miembros de la Policía y el Partido Liberal. Son dos estructuras estatales que ejercen de antagonistas del *film* de dos formas diferentes: los primeros, enfrentándose violentamente con la guerrilla de Canaguaro y los segundos, ejerciendo una serie de maniobras y presiones para evitar que lleguen las armas prometidas a la guerrilla y para forzarles, al final, a entregar sus fusiles y desmovilizarse. Por último, el pueblo colombiano es representado en la figura del campesino o el habitante rural ya que La Violencia

afectó, principalmente, a las zonas rurales del país. Estos personajes mantienen una relación muy estrecha con la guerrilla ya que los defienden de los desmanes de la Policía y el Gobierno en general, además de servir de masa reclutable para la misma.

Por lo tanto, nos encontramos con una construcción muy sencilla de los que fue el periodo de La Violencia y extrapolable a lo que ocurría en aquellos años en los que se produjo la película: las guerrillas, enfrentadas a un Gobierno corrupto y autoritario que fomentaba las desigualdades, no tuvieron más remedio que lanzarse a la lucha violenta para defender a un pueblo campesino explotado y atropellado por el Estado.

Las últimas escenas de la película nos muestran una explicación muy directa de por qué, según el director del filme, el conflicto armado en Colombia continuó más allá de La Violencia de los años cincuenta del siglo XX. En ellas observamos como el enlace entre la guerrilla y el Partido Liberal anuncia la llegada al poder del General Rojas Pinilla y la necesidad de finalizar la lucha armada gracias a la amnistía que este propugna. Muchos aceptan esta oferta excepto Canaguaro y dos de sus compañeros (entre los que se encuentra, por cierto, una mujer, muy presentes siempre en el papel de guerrilleras en todo el cine referente al conflicto armado). A continuación, se observa cómo mientras Canaguaro y los que no han aceptado la desmovilización cabalgan libres por Los Llanos, los que obedecieron al Partido Liberal son asesinados durante una reunión. Estas últimas escenas constituyen la clave para entender la conexión que Dunav Kuzmanich, el director de la película, muestra entre el final de La Violencia y el inicio del conflicto moderno. En primer lugar, nos muestra un inconformismo e idealismo en aquellos guerrilleros que se niegan a abandonar las armas. Su desconfianza hacia las promesas de Bogotá por parte de militares y políticos les permite continuar con vida y mantener la lucha en activo. De igual manera, La Violencia no terminó para Kuzmanich porque hubo ejemplos de continuación de la lucha sin creer aquellas promesas y acabaron evolucionando en las FARC-EP, el ELN, el EPL, y un sinfín de grupos. A esto se debe sumar que los diferentes gobiernos (tanto del General Rojas Pinilla como del Frente Nacional) no hicieron por asentar la paz. La conexión entre La Violencia y el conflicto, y la justificación de las acciones violentas que se estaban desarrollando se resumen en tan solo unos minutos de secuencia.

Para terminar este bloque, es necesario mencionar y analizar brevemente la película *Cóndores no entierran todos los días*¹⁴, gran éxito del cine colombiano que se convirtió, trasladando la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazábal a la gran pantalla, en uno de los ejemplos clave del tratamiento del periodo de La Violencia por parte del séptimo arte. El filme sigue la historia de León María Lozado, alias “El Cóndor”, un líder de los grupos armados del Partido Conservador que se dedicaban a asesinar y desplazar liberales de las zonas rurales de Colombia. Estos grupos eran conocidos como “los pájaros” y tuvieron un papel clave a la hora de desarrollar y extender la violencia conservadora por el país¹⁵. No obstante, esta película no resulta un ensalzamiento de estos grupos armados conservadores como sí puede ser *Canaguaro*, sino que se estructura en torno a una crítica feroz a aquellos que protagonizaron esta violencia partidista que derivó en auténticas masacres de simpatizantes liberales y a aquellos que la jalearon y se aprovecharon de ella.

Si bien el filme también muestra, en sus inicios, una masacre perpetrada por liberales contra una familia conservadora (hecho que marcará mucho a León María), la idea principal que muestra la película es la de victimizar a los simpatizantes del Partido Liberal mientras se muestra a un Cóndor que, si bien en un principio quiere evitar que la violencia afecte a su pueblo, se acaba mostrando incapaz de frenar unas dinámicas que acaban destruyéndole a sí mismo. Al perder el poder el Partido Conservador tras el golpe de Rojas Pinilla, El Cóndor acaba siendo asesinado por aquellos que llegan buscando venganza por sus muertos.

El papel que el metraje otorga a León María lo convierte, a la par, en el protagonista y en el malo para el espectador. La primera escena a la que hemos hecho mención nos muestra a un León María que siente la necesidad de defenderse ante una violencia liberal pero, como a lo largo del metraje no volvemos a ver ese tipo de violencia sino que solamente se nos muestra una violencia indiscriminada de los simpatizantes conservadores, se acaba construyendo la sensación

de que dicha violencia ha acabado devorando a todo el mundo, sin distinción. Sin embargo, el mensaje que la película lanza finalmente es el de una crítica feroz a un Estado colombiano incapaz de frenar esta espiral violenta y que ha acabado forzando a sus propios ciudadanos a ejercerla para poder sobrevivir.

Con posterioridad, se estrenarán dos películas más: *El día de las Mercedes*¹⁶ y *Confesiones a Laura*¹⁷. La primera continuará con una visión justificativa de la utilización de la violencia en casos concretos de injusticias generadas por el Estado o sus representantes; la segunda película centra su narración en la historia de un hombre desvelando sus más profundos secretos con el telón de fondo del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y El Bogotazo (los graves disturbios que siguieron a dicho asesinato). Este ejemplo puede resultar alejado de lo expuesto como característico de este relato pero su visión de la violencia popular tras el asesinato del líder liberal y el reconocimiento de la facción liberal en el papel de Laura (la vecina de Santiago que le invita a vivir su vida tal y como él quiere), de los conservadores en Josefina (la esposa del protagonista que se esfuerza en controlar cada acto y pensamiento de este) y del propio pueblo colombiano en Santiago son puntos relevantes a tener en consideración. Es así como El Bogotazo se convertiría en el catalizador para que el pueblo, mediante la violencia, consiguiese derruir el sistema y comenzar a construir uno nuevo mucho más acorde a sus propios intereses.

3. LA VIOLENCIA CONTINÚA: NUEVOS EJEMPLOS, VIEJAS IDEAS (2000-2015)

Si bien se puede pensar que el paso del tiempo podría suponer un paulatino abandono de estas concepciones y formas de pensar el conflicto armado en Colombia, lo que supuso fue una adaptación de estas y una mezcla con otras maneras de relatar la violencia que se vivía en el país. Como iremos viendo a lo largo de estas líneas, la visión justificativa de la violencia armada, la idea de que los grupos guerrilleros deben protagonizar estas historias y que su estrategia violenta es derivada de un Estado colombiano que no les deja otra salida, y, en este caso, la puesta en duda de los relatos sobre La Violencia y sus

¹⁴ *Cóndores no entierran todos los días*, Norden, Francisco (dir.), 1984 [90 mins.].

¹⁵ Quintero Restrepo, León David, “Los ‘pájaros’ del Valle del Cauca”, *Estudios de derecho*, 64/145 (junio 2008), pp. 245-258. Sánchez Gómez, Gonzalo, *Guerra y política...*, op. cit., p. 33.

¹⁶ *El día de las Mercedes*, Kuzmanich, Dunav (dir.), 1985 [100 mins.].

¹⁷ *Confesiones a Laura*, Osorio, Jaime (dir.), 1991 [90 mins.].

orígenes expresados hasta ahora, serán la tónica general de lo que veremos.

En el año 2000, *La toma de la embajada*¹⁸ vuelve a recuperar el protagonismo de las guerrillas en los filmes y la inexistencia de crítica hacia la idea de utilizar la violencia armada con fines políticos. Es cierto que no existe una justificación tan clara como en los anteriores ejemplos (sobre todo en *Canaguaro*) pero esa ausencia de valoración suele acabar reforzando la idea de la justificación, y más en una película como esta que tiene tintes de fusión entre la ficción y el documental en su concepción del apego a los hechos narrados. Esta coproducción colombiana, mexicana y venezolana muestra el asalto de la embajada de República Dominicana en Bogotá protagonizado por un comando del M-19 (Movimiento 19 de Abril) del 27 de febrero al 25 de abril de 1980. El M-19 fue una guerrilla surgida tras el posible fraude electoral de 1970 en el que el General Rojas Pinilla perdió frente a Misael Pastrana Borrero, último presidente del Frente Nacional. Compuesto mayoritariamente por personas provenientes del mundo universitario y con un pie en el mundo rural y otro en las grandes ciudades, esta guerrilla protagonizó una serie de importantes ataques contra el Estado colombiano a lo largo de su historia y, de la misma manera, el primer gran acuerdo de paz y desmovilización de la historia del conflicto en Colombia¹⁹.

Desde el principio del *film*, Ciro Durán deja claro al espectador que lo que va a observar en la pantalla es la interpretación del director de una serie de acontecimientos reales que se desarrollaron durante el asalto y secuestro de la embajada de República Dominicana. De la misma forma, sí que muestra, en los primeros compases del metraje, que existe una enorme diferenciación social en Colombia: por un lado, los ostentosos embajadores e invitados a la celebración que se está desarrollando en la embajada, por otro lado, los trabajadores de la misma, muy pendientes de cómo se desarrollan los enfrentamientos entre univer-

sitarios y policías alrededor de un pequeño televisor. La opulencia y desconexión de las clases adineradas enfrentada a unas clases populares interesadas en ver si algo consigue modificar sus condiciones de vida.

El protagonismo de la película, como hemos señalado con anterioridad, descansa en el comando guerrillero que perpetra el secuestro y del que, incluso, escuchamos quiénes son y cuál es la justificación que hacen de sus actos. Es por esto por lo que consideramos que, al dar importancia a estos aspectos y al no albergar una crítica clara a la violencia, se acaba inclinando el mensaje final hacia una suerte de equidistancia. Se resalta el carácter represivo del Estado (tanto en las imágenes de las manifestaciones iniciales como en el comportamiento de los militares que asedian la embajada) y la condición autodefensiva que recalca el líder del comando a la hora de referirse al por qué de sus acciones. Queda claro, por tanto, que el causante último de la situación de conflicto armado en Colombia es un Estado incapaz de dar cabida a una serie de reivindicaciones políticas y sociales que acaban siendo empujadas, en cierta manera, a la utilización de la violencia. En las últimas escenas, incluso, se muestran imágenes reales del final del secuestro y la llegada del comando y los rehenes a La Habana para su puesta en libertad. Estas imágenes y los diálogos que se observan hacen recaer de nuevo el peso en una suerte de justificación o, al menos, comprensión y visión romantizada de la lucha del M-19.

Una década después, y ya inmersos en una dinámica de mezcla de relatos a la hora de mostrar en el cine de ficción colombiano los estragos del conflicto armado, aparece la película *Retratos de un mar de mentiras*²⁰ que si bien aborda, principalmente, todo lo referido al robo de tierras por parte de actores armados y el fenómeno de los desplazados que quieren volver a sus lugares de origen, lanza una interesante interpretación del conflicto.

Esta película guarda una importante crítica al Estado colombiano, incapaz de controlar la violencia y le acusa directamente de abandonar zonas del país en manos de los grupos paramilitares. Esta es la primera de las características que comparte con el resto de películas analizadas: el principal causante de la violencia política es un

¹⁸ *La toma de la embajada*, Durán, Ciro (dir.), 2000 [110 mins.].

¹⁹ Villamizar, Darío, *Las guerrillas en Colombia. Una historia desde los orígenes a los confines*, Bogotá, Debate, 2017, pp. 208-228. Pizarro, Eduardo, *Cambiar el futuro. Historia de los procesos de paz en Colombia (1981-2016)*, Bogotá, Debate, 2017, pp. 49-178. De la misma forma, para conocer más de este proceso de paz y de Carlos Pizarro Leongómez, el encargado de capitanearlo, sirva de ejemplo el documental *Pizarro*, Hernández, Simón (dir.), 2016 [82 mins.].

²⁰ *Retratos en un mar de mentiras*, Gaviria, Carlos (dir.), 2010 [90 mins.].

Estado que, bien por acción o bien por omisión, empuja a un sector de la población a utilizar las armas. La mayoría de las víctimas representadas en el filme, por tanto, son causadas por los paramilitares (víctimas mortales y desplazados) y, en ocasiones, por el Estado en su conjunto (desplazados). En segundo lugar, se muestra una visión algo edulcorada de la guerrilla, convirtiéndola de nuevo en una defensora de los campesinos (algo que se observa a través de un recuerdo de Marina, una de las protagonistas, basado en una fiesta que se celebra en su pueblo con los guerrilleros), y en un grupo autodefensivo siempre en alerta por posibles ataques indiscriminados del Ejército (como es el caso de la escena del retén guerrillero, disuelto por soldados que utilizan los vehículos civiles a estos mismos como escudos para esquivar las balas). También cabe señalar que esta guerrilla no recibe ningún nombre y apenas es representada físicamente, quedando en el aire qué movimiento insurgente es al que se refieren y cuál su actividad violenta. Por lo tanto, nos encontramos ante una película que, si bien no centra su trama en la actuación de las guerrillas o la interpretación que de La Violencia hace, sí que muestra a unos grupos subversivos antiestatales muy en consonancia con un pueblo campesino al que defienden y no causan ningún problema frente a unos grupos paramilitares que centran sus acciones en masacrar adversarios políticos, robar tierras y forzar desplazamientos con la consonancia de un Estado que no los persigue ni enfrenta.

Los siguientes ejemplos que se encuentran y que son interesantes de mencionar son *Roa*²¹ y *La sargento Matacho*²². La primera se centra en una reinterpretación del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán que derivó en El Bogotazo y La Violencia, revisitando las concepciones tradicionales que se tenían tanto de su posible asesino como del propio político. Basándose en la novela *El crimen del siglo* de Miguel Torres, acaba construyendo una lógica que desembocaría en la crítica a todo el conflicto que se ha desarrollado desde este hecho hasta la actualidad. Mediante la muestra en pantalla de un Jorge Eliécer Gaitán desconectado de las masas populares a las que decía defender y representar; despreciando este a un Juan Roa Sierra, admirador acérrimo de este que solamente se acerca para él a ofrecerle sus servicios e involucrado y relacionado con los

bajos fondos de Bogotá, incapaz de amoldarse a la sociedad que lo rodea, sin oficio ni beneficio y con claros problemas de personalidad; acaba construyendo una deconstrucción de los mitos creados en torno al famoso crimen del 9 de abril de 1948.

Esta desmitificación lanza un mensaje de no justificación de la respuesta violenta y subversiva de ciertos grupos políticos y sociales, quedando patente la intención del director de evitar posicionarse del lado de dichos grupos. Para él, una violencia que no comenzó por unos ideales políticos sino por la acción de un inadaptable social no merece una comprensión de sus razonamientos. Este nuevo enfoque choca con las interpretaciones hasta el momento realizadas por historiadores y cineastas sobre el inicio de toda la deriva violenta que ha sobrecogido a Colombia desde la década de los cincuenta del siglo pasado. El asesinato de Jorge Eliécer Gaitán por motivos ideológicos es, para muchos, el detonante de toda esta violencia política que ha llegado hasta nuestros días²³. Es por ello por lo que, considerando esta nueva interpretación de este hecho que lanza Andrés Baiz en su película, se resignifica consciente o inconscientemente todo el desarrollo posterior de la violencia política en Colombia.

Del mismo modo, *La sargento Matacho* continúa un poco este mismo camino de desmitificación de, en este caso, las guerrillas liberales de La Violencia: la inicialmente bandolera en busca de venganza Rosalba Velásquez que, posteriormente, acabará siendo utilizada por dichos grupos armados de corte liberal. Si bien se podría considerar que esta película cuenta una simple historia de venganza personal por el asesinato del marido de la protagonista y varios campesinos, la actitud que los guerrilleros liberales muestran con respecto a Rosalba es la que merece un análisis importante basado en esa desmitificación a la que hemos hecho referencia. Aprovechando

²³ Estos son algunos ejemplos de la relevancia que se otorga a este hecho: Sánchez Gómez, Gonzalo, *Guerra y política...*, op. cit., p. 28; Ríos Sierra, Jerónimo, *Breve historia del...*, op. cit., pp. 23-27; Braun, Herbert, "Los mundos del 9 de abril, o la historia vista desde la culata", en Sánchez, Gonzalo, Peñaranda, Ricardo (compiladores), *Pasado y presente de...*, op. cit., pp. 199-228. De igual forma, algunas de las películas analizadas en este apartado resaltan el papel capital del asesinato de Gaitán y El Bogotazo como inicio de la violencia generalizada de las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo pasado.

²¹ *Roa*, Baiz, Andrés (dir.), 2013 [98 mins.].

²² *La sargento Matacho*, González, William (dir.), 2015 [93 mins.].

el renombre que Rosalba Velásquez está consiguiendo con sus matanzas, estos guerrilleros y líderes liberales buscan reclutarla para sus filas (aprovechando, igualmente, la simpatía liberal del marido de esta), mostrándose cierta mezquindad y oportunismo de los luchadores de ideología liberal y, por extensión, desmitificando la utilización de la violencia con fines políticos. No existe intencionalidad heroica en unos personajes que utilizan la violencia y a quienes la ejercen para alcanzar sus propias metas y, mucho menos, justificación para esta debido a que ya se utiliza para conseguir objetivos personales más que para alcanzar una sociedad más justa. Por lo tanto, se podría decir que estos dos últimos ejemplos supondrían el inicio de una línea de interpretación que, recurriendo a importantes mitos del pasado y reconceptualizándolos, busca una crítica y condena contundentes a la violencia del conflicto armado y a aquellos que la han ejercido durante más de cincuenta años.

CONCLUSIONES

Como hemos podido observar a lo largo de este artículo, el cine colombiano de ficción (al igual que otros actores políticos, culturales y académicos) comenzó construyendo un relato histórico que justifica o no critica la utilización de la violencia para hacer política, creando una visión bastante romántica de los grupos guerrilleros tanto de La Violencia como del conflicto más actual, recurriendo al pasado (el periodo de La Violencia como inicio del conflicto armado moderno) y a los hitos históricos más importantes del conflicto (asesinato de Jorge Eliécer Gaitán o la toma de la embajada de República Dominicana). De igual forma, la construcción del Estado colombiano como culpable en última instancia de que las guerrillas utilicen la violencia es una constante también observable en estos ejemplos fílmicos, siendo este Estado o sus personificaciones en policías o militares los antagonistas en general, reservándose el papel de protagonistas y héroes de las cintas a los guerrilleros (bien liberales, bien de corte comunista, dependiendo del periodo temporal en el que se desarrolla la acción).

Si bien este es el primer relato histórico que se construye, difunde y populariza entre la sociedad colombiana, con el paso del tiempo se irán desarrollando otros relatos que o bien responderán o bien complementarán a este aquí analizado. El papel de los grupos paramilitares, el cambio de paradigma de representación de las guerrillas,

las acciones del Estado o el papel reservado a las víctimas de la violencia política en estos casos irán mutando influyendo y siendo influidas por una serie de concepciones y relatos surgidos de diferentes actores.

Poco a poco, estos nuevos relatos se impondrán, tendrán sus momentos de hegemonía y acabarán por imbricarse con los ya asentados y los que se están desarrollando, convirtiendo el conocimiento del conflicto armado colombiano a través del cine de ficción en una suerte de coro de múltiples voces capaces de construir un relato también múltiple que, finalmente, huye de las explicaciones sencillas y monocausales. Es así como, desde nuestro punto de vista, se esquiva el peligro que mencionaba Robert A. Rosenstone a la hora de tomar el cine como fuente de conocimiento histórico: si se toma el conjunto de relatos construidos a través de numerosas películas en lugar de uno solo de los ejemplos fílmicos, se obtiene un panorama mucho más amplio y completo que rehúye de las interpretaciones lineales, monocausales y maniqueas sobre cualquier fenómeno o proceso histórico.

