

Voces para intentar escribir otra historia: Niños, Cine y Conflicto
Armado Colombiano

By
© 2019

Luisa José Garcés Sierra

Submitted to the graduate degree program in Latin American and Caribbean Studies and the
Graduate Faculty of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Master of Arts.

Chair: Verónica Garibotto

Tamara Falicov

Marta Caminero-Satangelo

Date Defended: 09 September, 2019

The thesis committee for Luisa José Garcés Sierra certifies that this
is the approved version of the following thesis:

Voces para intentar escribir otra historia: Niños, Cine y Conflicto
Armado Colombiano

Verónica Garibotto

Date Approved 9 September, 2019

ABSTRACT

This work focuses on how art, especially cinema, has portrayed the Colombian internal conflict. It is important to notice which stories were chosen to be depicted, and how certain situations, such as the creation of new Film Laws, have affected the narrative. I seek to understand how these stories have evolved in the last decade, and how they have become the platform through which to analyze the conflict from the point of view of the victims; from the children's perspective, more specifically. This thesis wants to shed light on the new discourses from films produced during the first decade of the 21st century, examining how they portray previously marginalized perspectives, and exploring how the figure of the innocent victim impacts on the representation of collective memory. Children's perspective allows the audience to recognize and validate circumstances related to the internal conflict, which are otherwise alien to the viewers' realities, but that contribute to the country's collective memory. In order to accomplish this, the following work will focus on three films produced between 2011 and 2015: the animated documentary *Little Voices*, *Alias María*, and *Los Colores de La Montaña*. These three movies have been selected because all of them share common plots of children who were victims of the armed conflict.

.

A papi por ser mi apoyo y mi ejemplo.

A mami por todo lo que soy y por la sensibilidad con la que me enseñó a ver el mundo.

TABLA DE CONTENIDO

I.	INTRODUCCIÓN.....	1
II.	CAPITULO 1 EL CONTEXTO DEL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO Y SU REPRESENTACIÓN EN EL CINE NACIONAL.....	3
	1.OTRO ROLLO: UNIVERSOS QUE SE ABREN BAJO UNA NUEVA LEY Y QUE SE EXPANDEN CON EL POSCONFLICTO... ..	16
III.	CAPITULO 2: NIÑOS SOLDADOS: JUGAR A SER ADULTOS EN LA GUERRA.....	26
IV.	CAPITULO 3: CONTAR, ESCUCHAR Y DIBUJAR LA GUERRA. ASUMIENDO EL CONFLICTO DESDE DIFERENTES ORILLAS: EL DOCUMENTAL ANIMADO Y LA FICCIÓN.....	39
V.	CONCLUSION	53
VI.	BIBLIOGRAFÍA.....	56

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se propone reflexionar alrededor de las producciones cinematográficas colombianas que se han aproximado al conflicto armado, explorando las diferentes décadas y momentos sociales y políticos del país, junto al proceso mismo de la industria del cine. La tesis se enfoca en cómo el cine ha representado el conflicto armado colombiano, las historias con las que se ha aproximado al tema, y cómo la creación de leyes, especialmente la ley de cine 814 de 2003 y los cambios políticos y sociales, en particular el posconflicto, han afectado esta narrativa. Además, busca entender cómo estas historias se han transformado a través del tiempo, especialmente en la última década, en un escenario para acercarse al conflicto armado desde el punto de vista de las víctimas, enfocándose exclusivamente en la perspectiva infantil¹.

En estos términos esta disertación busca analizar cómo estas películas protagonizadas por menores de edad representan perspectivas anteriormente marginalizadas y cómo la representación de la víctima inocente impacta la representación de la historia colectiva a través de la incorporación de nuevos puntos de vistas y nuevos espacios. Como explicaré con más detalle en el próximo capítulo, existen diferentes posturas críticas respecto del efecto que produce la perspectiva infantil en el cine. En mi análisis, sigo el concepto de *empathetic identification*, un concepto de Lisa Cartwright que enfatiza la distancia inherente al proceso de empatía. Para ella, la empatía puede ir más allá de la mera identificación, ayudando a “recognize and facilitate the otherness of the other.”

(2) Mi hipótesis principal es que, en las películas analizadas en este trabajo, la perspectiva infantil

¹ En este trabajo se entenderá por perspectiva infantil aquella que proviene de los niños, entendiéndose por niño el concepto acogido por la Convención sobre los Derechos del Niño de las Naciones Unidas que lo define en su artículo primero como: “every human being below the age of 18 years unless under the law applicable to the child, majority is attained earlier.”

permite que el espectador pueda reconocer y validar escenarios y situaciones relacionados con el conflicto interno que son ajenos a su realidad pero que corresponden también a la memoria histórica del país. Así las cosas, el cuerpo central de mi tesis está dividido en tres capítulos. El primero se concentra en el contexto histórico tanto del país como de la industria cinematográfica colombiana. El segundo se enfoca en analizar cómo el flagelo de los niños reclutados por los grupos armados se representa en tres filmes: *Pequeñas Voces*, *Alias María* y *Los Colores de la Montaña*. El tercero analiza con más detalle el modo en que en las tres películas la figura de los niños permite la incorporación de elementos de la naturaleza, sonidos, personajes naturales y símbolos que generan un efecto de “empathetic identification”.

CAPITULO 1

EL CONTEXTO DEL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO Y SU REPRESENTACIÓN EN EL CINE NACIONAL

Desde la instauración de la república en el siglo XIX hasta la actualidad, el uso de la violencia ha permeado las dinámicas sociales, económicas, políticas y culturales del pueblo colombiano. En lo que atañe a la génesis del conflicto armado no hay consenso, pero pueden identificarse factores que lo antecedieron, como la inequitativa distribución de las tierras y la ausencia de espacios para la participación ciudadana en política. Una de las hipótesis más fuertes acerca del origen del conflicto armado colombiano sostiene que este emerge durante el período conocido como La Violencia². Otra, sitúa el inicio del conflicto armado en los años sesenta con el brote de los primeros movimientos guerrilleros marxistas. El conflicto interno ha tenido multiplicidad de actores que incluyen grupos guerrilleros, como las FARC y el ELN, fuerzas armadas del Estado, paramilitares y grupos dedicados al tráfico de drogas ilícitas (Lawyers Without Borders Canada 3).

Esta disputa armada ha dejado más de ocho millones de víctimas, incluyendo menores de edad. Entre 1958 y julio de 2018, se registraron 262.197 víctimas fatales. La gran mayoría de personas que perdieron la vida eran miembros de la población civil: 215.005 civiles frente a 46.813 combatientes. El conflicto colombiano ha dejado, igualmente, 80.514 desaparecidos (de

² La Violencia se le llama al período de una rivalidad armada entre los partidos políticos tradicionales colombianos, liberal y conservador del siglo XX. Específicamente, desde el asesinato dirigente político del partido liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948. La lucha entre ambas fuerzas desencadenó 54 guerras civiles: 14 de conservadores contra liberales, 2 de liberales contra conservadores y 38 de liberales contra liberales.

los cuales 70.587 aún siguen sin encontrarse), 37.094 víctimas de secuestro y 15.687 víctimas de violencia sexual³. De acuerdo con la Unidad de Víctimas de Colombia, más de dos millones de niños fueron víctimas de masacres, secuestros, asesinatos, violencia sexual, desapariciones y desplazamiento forzado. Es así como este conflicto ha obligado a muchas generaciones de colombianos a crecer en medio del terror y a ver desde muy pequeños como estos grupos torturaban o asesinaban a sus seres queridos (OIM, UNICEF, ICBF 25). Como si no fuera suficiente, los menores han sido víctimas de reclutamiento por parte de estos grupos ilegales quienes los han incorporado para fortalecer sus filas. De acuerdo con el Centro Nacional de Memoria Histórica, entre 1958 y 2018, 17.804 menores fueron reclutados por grupos guerrilleros y paramilitares.

A través del cine se ha reflejado, o, si bien se prefiere, se han expresado los diferentes acontecimientos de la sociedad. En Latinoamérica, la realidad social y política sumada a los procesos armados revolucionarios, especialmente durante los años sesenta, propició nuevas conversaciones en el mundo cinematográfico. Desde entonces, América Latina, heredera del neorrealismo italiano⁴, se ha caracterizado por el realismo en el cine, plasmando y reflexionando en la pantalla grande lo que le estaba aquejando y sucediendo en sus territorios. A través de primeras películas como *El Milagro de Sal* (Luis Moya, 1958), se puede ver cómo esta dinámica regional comenzaba a permear el cine colombiano (Osorio, 3-8). Este drama social que cuenta la historia de un minero, reflejaba la realidad social colombiana de la época, específicamente las condiciones de trabajo por las que atravesaban los obreros. Esta fue una propuesta de una mirada

³ Datos provenientes de la base de datos del Observatorio de Memoria y Conflicto del CNMH.

⁴ Movimiento narrativo y cinematográfico que surgió en Italia durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, trayendo un cambio ético y estético al cine en Italia. Elevado al concepto de estilo artístico de séptimo arte. Tuvo como objetivo mostrar condiciones sociales más auténticas y humanas.

distinta, objeto de censura, que no se quedó en el corte melodramático de la época, sino que fue más allá y se preocupó por iniciar una conversación acerca de lo que estaba sucediendo en el país con los mineros. A esta película le sucedieron -por mencionar algunos títulos- *Raíces de Piedra* (José María Arzuaga y Julio Arzuaga, 1961), que habla sobre la problemática social de los fabricantes de ladrillos que habitaban en barrios vulnerables al sur de la capital del país; y *Tres Cuentos Colombianos* (Julio Luzardo, 1963), donde se narran tres historias diferentes, entre las que se destaca la historia de unos campesinos que deciden comerse su perro ante la imposibilidad de conseguir alimento de la tierra donde viven. Este cine es un cine que sigue usando la fórmula que funcionaba para la época, el melodrama, pero que va abandonando la imitación del cine mexicano e incorporando en su narrativa situaciones y personajes que se identifican más con la realidad social de la época.

La violencia es una de esas realidades colombianas que lastimosamente “brilla con luz propia”. Violencia que se presagiaba desde la formación del Estado colombiano con las nueve guerras civiles que hubo durante el siglo XIX (Osorio 16), que transitó entre diferentes períodos que, de acuerdo con Enrique Pulecio Mejía en su artículo *Cine y Violencia en Colombia*, comienzan con *La Primera Violencia* o los enfrentamientos entre miembros de los partidos políticos liberal y conservador; después continúan con el auge de la guerrilla o *La Segunda Violencia* hasta desembocar en la *Tercera Violencia* que es la referida al narcotráfico y la guerra entre carteles (159-161).

Toda esta violencia, o violencias como la llaman algunos, ha dejado rastros en los productos culturales colombianos. Es así como ha existido una relación contradictoria entre el conflicto y los productores culturales, quienes de manera abierta han rechazado el conflicto, pero al mismo tiempo lo han utilizado en sus proyectos creativos (Fanta, Herrero and Rutter 1). El

cine como arte que refleja y/o reflexiona sobre la realidad es un claro ejemplo de ello. Los realizadores colombianos se han acercado al tema del conflicto armado y sus complejidades desde hace más de medio siglo. Películas tan antiguas como *El Río de las Tumbas*, estrenada en 1965, y *Camilo, El Cura Guerrillero* (Francisco Norden - 1974) ya abordaban la problemática del conflicto interno colombiano. Entre 1964 y 2006, catorce películas tocaron el tema del conflicto armado⁵. Un número precario si se toma en cuenta que estos filmes solo representaban el 6.2% de la producción nacional, en un país donde el conflicto armado estaba presente en todas partes (Rivera-Betancourt and Moreno 505-507).

Las representaciones del conflicto interno en la pantalla grande han estado marcadas por las dinámicas del conflicto mismo. En este sentido, cuando la violencia se desplaza al campo se ve reflejada en las historias y escenarios de las películas de la época que abordaban el tema. Es así como películas como *El Río de las Tumbas* (Julio Luzardo, 1965), *Canaguaro* (Dunav Kuzmanich, 1981) o *Edipo Alcalde* (Jorge Alí Triana, 1996) hablan de la violencia rural, desarrollando sus historias, como es obvio, en el campo o en pequeñas poblaciones; y por otro lado, películas como *La Toma de la Embajada* (Ciro Durán, 2000) o *La Primera Noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003), que hablan del desplazamiento del conflicto a las ciudades. *El Río de las Tumbas*, película arriba mencionada, es una cinta de especial importancia en la historia del cine nacional porque genera, a mediados de los años sesenta, una primera conversación en el

⁵*El Río de las Tumbas* (Julio Luzardo, 1965); *Camilo, el Cura Guerrillero* (Francisco Norden 1974)

Canaguaro (Dunav Kuzmanich, 1981) *Pisingaña* (Leopoldo Pinzón, 1982) *Caín* (Gustavo Nieto Roa, 1984) *El Día de las Mercedes* (Dunav Kuzmanich, 1985) *La ley del Monte* (Patricia Castaño, Adelaida Trujillo, 1989) *Edipo Alcalde* (Jorge Alí Triana, 1996) *Golpe de Estadio* (Sergio Cabrera, 1998) *La Toma de la Embajada* (Ciro Durán, 2000) *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2002) *La Primera Noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003) *La Sombra Del Caminante* (Ciro Guerra, 2005).

mundo cinematográfico sobre los orígenes del conflicto armado colombiano, hablándonos de la violencia social y política que atravesaba el país. La historia de esta película se desarrolla en un pueblo pequeño en donde la muerte (violenta) de las personas deja de ser un evento extraordinario para convertirse en algo cotidiano que puede ser perfectamente disminuido por la celebración de un reinado de belleza local. A pesar de que esta película no aborda la violencia de manera explícita, tocando sus causas o sus actores, es un hecho que refleja el contexto socio-político colombiano del siglo XX. Filmada en Villavieja, cerca de Marquetalia, donde se conformaron en 1964 las FARC, muestra un país en la zozobra, rodeado de un ambiente tenso, un estado fallido, corrupto y con una justicia inoperante. En estos términos, no sólo es una película que refleja un momento histórico, sino que inicia lo que Enrique Pulecio en su artículo *El Siglo de Cine en Colombia* considera como el inicio de la modernidad, pues “rompe con las estructuras de un cine convencionalmente producido y aceptado, que prolonga los esquemas vigentes del cine como simple diversión”, hablando por primera vez a nivel cinematográfico de los orígenes del conflicto armado colombiano. La conversación inicial que genera esta película, en la década de los sesenta, era imposible de detener en el mundo del cine, a pesar de la censura impuesta por el gobierno a filmes que intentaron asumir el tema.⁶ En ella Luzardo incluyó a un personaje de quien se dice que fue guerrillero en los Llanos, e introdujo, mediante *flash-backs*, la rememoración traumática de la Violencia, sufrida por una mujer que en la narración es dueña de la cantina del pequeño pueblo que se ve sorprendido por la aparición de cadáveres en el río.

⁶ Un ejemplo de estas películas censuradas es *EL Hermano de Caín*, que no alcanzó a llegar a las salas de cine, pues la Junta Nacional creada en el gobierno de Rojas Pinilla consideraba que no podía exhibirse por motivos de orden público ya que La Violencia era un tema aún muy presente en la memoria de algunas personas en el país.

La naturaleza compleja del conflicto armado y de la historia política y social colombiana ha permitido, a través del tiempo, diferentes aproximaciones y lecturas del mundo cinematográfico. Estas han estado sujetas no solo a la visión del director y el guionista, sino a variables “ideológicas, estéticas, narrativas, comerciales, presupuestales” entre otras (Osorio18). En este sentido se encuentran películas que se han acercado desde diferentes miradas al conflicto armado, que van desde lo melodramático a la comedia. Sin embargo, el hecho de que un filme toque el tema del conflicto armado, no convierte de entrada a la película en una obra que necesariamente pretendan reflexionar sobre el flagelo, pues sólo hay unas que buscan “concentrarse en la anécdota o en las secuencias de ficción” (Osorio 19). Ejemplo de esto es la película *Karmma* (Orlando Pardo, 2006), que a pesar de hablar de una de las prácticas más recurrentes de la guerrilla, trivializa el tópico, recurriendo a un desenlace hollywoodesco donde el protagonista rescata del secuestro a su padre. Continuando con la discusión, Juana Suárez en su libro *Sitios de Contienda: Producción Cultural Colombiana y el Discurso de la Violencia*, refiriéndose a *El Río de las Tumbas* (Julio Luzardo, 1964) y a las películas producidas con posterioridad a esta, menciona que a pesar de haber una evidente aproximación a la temática del conflicto armado, las películas que abordan este tema carecen de rigurosidad investigativa, trivializando el problema y careciendo de revisiones críticas (52). Complementando así lo expuesto por Osorio frente al hecho de que a pesar de que han existido muchas producciones que han tocado el tema del conflicto armado, no todas estaban interesadas en hacer parte de la conversación nacional, reflexionando o tratando de entender lo que como colombianos hemos padecido respecto al conflicto armado.

A pesar de las debilidades que puedan existir acerca de las lecturas que ha tenido la lucha armada colombiana a lo largo de la historia del cine nacional, es imposible ignorar los grandes

esfuerzos que los realizadores han tratado de hacer por retratar el universo del conflicto armado. En los años setenta, caracterizado por tener un cine independiente, enfocado en lo social y político, se estrena el filme *Camilo, El Cura Guerrillero* (Francisco Norden, 1974), documental que reflexiona, a través del testimonio de varias personalidades y amigos cercanos de Camilo Torres, sobre la vida de este sacerdote católico que decidió unirse a la lucha armada, convirtiéndose, este documental, al mismo tiempo en una reflexión sobre el país de los años sesenta. El documental nos describe un país en el que emergen nuevos grupos armados como el ELN (Ejército de Liberación Nacional) y las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), en donde estudiantes deciden empuñar las armas con la esperanza de un mejor mañana para los marginados y donde la iglesia católica sufría una revolución interna con la llegada de Juan XXIII. Las voces que reconstruyen la historia de Camilo Torres son las voces amigas pero también las detractoras, en palabras de su director Francisco Norden: “Era una película muy objetiva. Le abrí las vías de opinión a la gente que acompañó a Camilo y la que se opuso a Camilo en su fugaz carrera política”⁷. Este es un cine preocupado que trata de entender un personaje de la historia nacional, situándose en su contexto histórico y escuchando todas las voces.

A mediados de los años ochenta se consolidaron las guerrillas de las FARC y el ELN, como consecuencia del aumento de militantes y su expansión territorial⁸. Con el paso de los años la guerrilla se va alejando de sus raíces ideológicas y entra al negocio de la droga hasta convertirse en un cartel más, de esos que estaban esparciendo el terror en el campo y en las

⁷ Entrevista que aparece en la docu-serie “Historia del Cine Colombiano - Capítulo 10 - De la Ilusión al Desconcierto II (1970 - 1995) <https://www.youtube.com/watch?v=65z1aY38Vdk>

⁸ Las FARC prácticamente se triplicaron respecto a 1982 y el ELN creció el 900% al pasar de 100 efectivos en 1982 a 1.000 en 1986. A finales de los ochenta ese crecimiento siguió siendo significativo

ciudades por la disputa de territorios. También se dio la presencia de grupos paramilitares que bajo el pretexto de combatir a la guerrilla sembraron el terror, cometiendo masacres atroces. En esta misma década, cuatro candidatos a la presidencia son asesinados, y, como siempre, la corrupción política está presente. Durante el gobierno de Belisario Betancur se intenta fallidamente hacer un tratado de paz; ocurre, además, la toma del Palacio de Justicia por parte del grupo guerrillero M19. Era una Colombia violenta y caótica. Durante esta década, el cine colombiano sufre una transformación. En palabras del historiador Ramiro Arbeláez, “la política del Estado cambia”⁹, pues el gobierno de ese entonces crea FOCINE, un fondo encargado de estimular el cine colombiano, tanto el comercial como el de autor¹⁰. De acuerdo con el historiador Hernando Martínez¹¹: “un punto clave del cine colombiano son los años ochenta”, y en efecto lo era, ya que, como Arbeláez explica, “era muy importante lo que expresaba el director sobre el mundo, el mundo que quería comunicar el director”. Dentro de esta nueva era del cine colombiano, donde las oportunidades económicas para realizar proyectos cinematográficos se multiplican en un principio, se incrementan las películas que abordan el tema del conflicto armado colombiano : *Canaguaro* (Dunav Kuzmanich - 1981), *Pisingaña* (Leopoldo Pinzón - 1982), *Caín* (Gustavo Nieto Roa - 1984), *El día de las Mercedes* (Dunav Kuzmanich - 1985) y *La Ley del Monte* (Patricia Castaño y Adelaida Trujillo - 1989). Todos estos filmes muestran la Colombia rural, los pueblos habitados por la violencia, la majestuosidad

⁹ Entrevista que aparece en la docu-serie “Historia del Cine Colombiano - Capítulo 10 - De la Ilusión al Desconcierto II (1970 - 1995) <https://www.youtube.com/watch?v=65z1aY38Vdk>

¹⁰ Aquel cine donde el arte cinematográfico estuviera más presente

¹¹ Entrevista que aparece en la docu-serie “Historia del Cine Colombiano - Capítulo 10 - De la Ilusión al Desconcierto II (1970 - 1995) <https://www.youtube.com/watch?v=65z1aY38Vdk>

y la crueldad del paisaje, guerrillas que se adueñan de espacios olvidados por el Estado y la infiltración del conflicto en las fibras más vulnerables de la sociedad.

En *Canaguaro*, la voz que se escucha es la del propio protagonista, quien es el encargado de presentar su historia en la guerrilla, la voz del actor del conflicto, de sus experiencias, de las estructuras, de la logística de este grupo armado. En *Caín* (Gustavo Nieto Roa - 1984), se nos habla de causas sociales y económicas, del origen del conflicto, como la acumulación de tierras; se nos retrata la Colombia donde los hermanos se matan y el destino violento que se impone sobre los protagonistas de la historia. Por ejemplo, en el documental *En La Ley del Monte* se reflexiona sobre la incursión de los campesinos en los cultivos ilícitos. El conflicto ocupa un rol protagónico en las historias, en unas más que otras, pero está presente. Los ochentas deja, además de un número sin precedentes de películas que intentan reflexionar sobre el conflicto armado desde diferentes aproximaciones, una generación de cineastas que aprende a hacer cine, que se tecnifica y que con el fenómeno de los medimetrajes televisados permite que los colombianos conozcan sus trabajos y que identifiquen a través de estos, su propia historia, su cultura, sus personajes.

En los noventa la violencia se recrudece, el cartel de Medellín se solidifica, la guerrilla se expande financieramente, gracias a su vinculación con el narcotráfico y a las extorsiones a los ganaderos y terratenientes. La guerra del Estado ya no sólo era contra la guerrilla, sino también contra las drogas. Para el cine también representó un duro momento. A pesar de que la década de los 90 recibe una generación de cineastas, productores y técnicos mucho más formada, se dió la inconsecuencia de que no existían para ellos las mismas posibilidades económicas de los dos lustros anteriores. En efecto, como se vaticinaba, FOCINE quebró y con ello las oportunidades de producir cine se redujeron dramáticamente, ya que muchos productores y realizadores estaban

quebrados por las deudas que tenían con el Estado, y ya no contaban el apoyo estatal pues la prioridad para el gobierno del presidente César Gaviria era combatir el narcotráfico, que tenía azotado a las ciudades. Al respecto, el crítico de cine Orlando Mora dice que: “se vuelve un poco a la fórmula de las aventuras, en el sentido que desaparecido FOCINE, el cine colombiano se queda sin un marco legislativo de apoyo y de protección a la industria”. (“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 12 - De la Ilusión al Desconcierto IV 1970 – 1995” 20:55-21:05). Realizadores de cine, historiadores y críticos como Sergio Cabrera, Camila Loboguerrero, Jorge Alí Triana, Carlos Álvarez y Francisco Norden coinciden en que durante esta época se puede hablar de películas colombianas, mas no de cinematografía colombiana. Hay un limbo de tres años. Después de ese tiempo lo que hizo el gobierno para tratar de ayudar fue convocar a unos premios.

En 1997, bajo el mandato del presidente Ernesto Samper, se crea el Ministerio de Cultura; esto fue visto por muchos como una jugada estratégica para desviar la atención por el escándalo generado a raíz de los apoyos económicos del narcotráfico a su campaña electoral, y que él afirmaba desconocer. Desde el Ministerio de Cultura se crea, entonces, la Dirección de Cinematografía que permite una reactivación del cine colombiano. Durante esta década se produjeron 21 películas de las que solo dos tocaron el tema del conflicto armado: *Edipo Alcalde* (Jorge Alí Triana, 1996) y *Golpe de Estadio* (Sergio Cabrera, 1998). Estas historias, una muy dramática y la otra presentada con humor, se aproximan desde diferentes ángulos al conflicto. En la primera, el protagonista es Edipo, quien representa la institucionalidad, es nombrado alcalde y enviado a un pueblo colombiano atrapado en el fuego cruzado entre guerrilleros, paramilitares y las fuerzas del Estado para iniciar los diálogos de paz. Como la historia misma colombiana, el diálogo fracasa y la violencia se cuela en lo personal. En la segunda historia, una empresa

petrolera ha instalado un campamento para la investigación geológica en una zona rural de Colombia, población a la que le han puesto el nombre de Nuevo Texas, por lo que se convierte en objetivo militar de la guerrilla, que mantiene en combate con la policía de la zona. Esta dinámica se ve afectada por las eliminatorias del mundial de fútbol, sólo hay un televisor, situación que los lleva a hacer una tregua para ver juntos el partido entre las selecciones de Colombia y Argentina. En ambas los protagonistas son los pueblos olvidados, la población rural o de la periferia, víctima de un conflicto en el que quedaron atrapados. Los actores armados para lo que lo importante es la guerra misma, no hay ideales y en el peor de los casos, como vemos en la última película, tiene más poder un partido de fútbol para interrumpir el conflicto que el dolor de las víctimas. En el caso de *Golpe De Estadio* se estrena justo cuando se inicia uno de los tantos fallidos procesos de paz y donde parece que la película señalara la importancia de empezar el diálogo a pesar de las complejidades de la guerra. Una vez más, durante este tiempo, no se puede hablar de cinematografía colombiana, pues estas dos ideas del conflicto claramente son proyectos muy particulares y diferentes en los que la palabra industria no cabe.

Con la aproximación de los dos miles se hace más evidente como la narrativa, las historias, los enfoques, las aproximaciones al conflicto armado empiezan a cambiar. Esas películas que desarrollaban el tema de la violencia de los cuarenta, cincuenta y sesenta, se empiezan a concentrar en otros factores de la guerra. Se pasa, pues, de un largometraje como *Canaguaro* (Dunav Kuzmanich, 1981), que indaga, desde una perspectiva masculina sobre los orígenes de la guerrilla, dándole voz a un guerrillero para entender cómo y qué llevaba a una persona a involucrarse con un grupo armado a una aproximación mucho más plural, que le da cabida a nuevas voces y miradas del conflicto armado.

A inicios de la primera década del siglo XXI aparecen películas como *La toma de la Embajada* (Ciro Durán - 2000), *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana - 2002), *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo 2003) y *La Sombra del Caminante* (Ciro Guerra - 2005). En estas producciones el giro en la narrativa del conflicto armado es evidente, las miradas se diversificaron, y en algunas el uso de diferentes recursos como la mezcla de la ficción con el uso de archivos históricos le otorgan credibilidad y la refuerzan narrativamente. *La Toma de La Embajada*, por ejemplo, es un filme que nos habla de un episodio de la historia de la violencia en Colombia del siglo XX, cuando el grupo guerrillero M19 asalta la Embajada de República Dominicana en Colombia y permanece en ella 61 días. Paralelamente a la producción de esta película, se llevaban a cabo los diálogos entre el gobierno de Andrés Pastrana y las FARC, que pretendían, entre otras cosas, un canje humanitario. En entrevista al portal de cine *Cinefagos*, *Ciro Durán* explica que se interesó por este argumento porque se trataba de una historia actual (tal como ocurría en ese momento con diferentes actores y fechas, y se hablaba de un canje y de contraprestaciones económicas). Y adiciona que lo que más despertó su interés fue el hecho de que la toma logró una salida pacífica.¹² Es así como esta historia desarrolla un hecho que involucraba a la institucionalidad y a los subversivos, y que recordaba que pueden haber salidas negociadas, de tal suerte que como lo expresa el director, la película estaba más enfocada en la interacción de los personajes que en el hecho violento. Dado esto, uno de los factores en los que puso más énfasis fue en el humano. Otra de esas miradas nos la da *Bolívar Soy Yo* (Jorge Alí Triana, 2002), cuando el director trae al más importante prócer del país y sus ideales al contexto colombiano de ese momento, un país atrapado en las luchas armadas entre guerrillas, paramilitares y fuerzas armadas. Jorge Alí Triana, mezcla en su película la realidad y la ficción.

¹² <http://cinefagos.net/index.php/cine-colombiano/entrevistas/38-entrevista-con-ciro-dur>

Es así como usa por un lado, escenarios donde acontecieron varios de los hechos más importantes de la historia de Colombia, como La Quinta de Bolívar, el Palacio de Justicia o el río Magdalena. Y por otro lado, la estética ficcional es tan fuerte que el actor que interpreta a Bolívar termina creyendo que él es El Libertador, y decide asumir la tarea de reintegrar La Gran Colombia. Al respecto Triana ha dicho: “Yo pienso que debemos reconsiderar nuestra historia para poder descubrir de nuevo los ideales de Bolívar. Solo así podremos construir un continente digno, soberano e independiente (...). El sueño de Bolívar no fue realizado y en ello reside nuestra desdicha” (Jorge Alí Triana, Screen International, 2002). Es así como el director propone reflexionar sobre nuestro presente mirando hacia nuestra historia para identificar en lo que hemos fallado en la construcción de nuestra sociedad. Estas películas transitaban hacia un nuevo cine y se acercaban de una manera distinta al conflicto, humanizándolo, lo cual se ve reflejado en la cinta *La Primera Noche* (Luís Alberto Restrepo 2003.), que aborda el tema del desplazamiento forzado. Ella no se queda en lo meramente anecdótico, sino también reflexiona sobre la desintegración de la estructura familiar de la población rural y en general lo que ese traslado forzoso implica. Esta película permitió visibilizar un problema de vieja data y llamar al análisis sobre el mismo, cuya importancia estaba restringida a cifras imprecisas (Suárez 88). Para finalizar, una de las películas que transitan hacia una nueva era del cine es *La Sombra del Caminante*, la que trae también una historia sobre aquellos que han sido desplazados por el conflicto armado y confluyen en la gran urbe; esa que recibe a todos de todos los bandos. Esa narrativa del conflicto que antes se encontraba desde barreras contrapuestas, comienza a hallar un punto medio, en donde, además de un discurso político, se trata de establecer un diálogo y se permite la participación de ambas voces para poder escucharse el uno al otro, el reconocerse como hijos de la misma patria, lo cual insinúa que el diálogo es un camino cierto y posible. Para

estas historias, las balas y los territorios en conflictos no son la preocupación principal, lo que importa es el ser humano al margen de cualquier etiqueta o prejuicio. A pesar de la esperanza que generaban estas nuevas formas de hacer cine, que a su vez le abrían las puertas a nuevas narrativas del conflicto armado colombiano, el esfuerzo no era suficiente para crear una base que ayudara al desarrollo de una industria fílmica. Como no fue suficiente en la época de los ochenta, donde a pesar de tenerse el escenario ideal para crear industria, se fracasó. Como sabemos, el apoyo del Estado es imprescindible para consolidar la industria de cine en Colombia,¹³ y con ello abrir las puertas a más voces, a más versiones de nuestra historia, esas donde el conflicto está de cuerpo presente.

A pesar de lo que se dice acerca de la saturación de la violencia en el cine, cierto es, como lo demuestra Rivera en su investigación arriba citada, que el conflicto armado durante mucho tiempo había sido tímidamente escogido como tema de largometrajes. Situación que no sólo dependía de los intereses de los realizadores de cada época, sino que el cine colombiano, como bien expresa Felipe Aljure, “es un actor tardío en la opinión nacional”, carente de una industria que pudiera ofrecer a los realizadores la posibilidad de hacer películas que prontamente pudieran convertirse en una voz más en la discusión nacional.

Esta situación sufre una transformación con la promulgación de la ley de cine, en la que realizadores y expertos tuvieron una participación importante

¹³ Entendiéndose por industria un aparato que se encarga permanentemente de producir, distribuir y exhibir las piezas fílmicas

1. OTRO ROLLO: UNIVERSOS QUE SE ABREN BAJO UNA NUEVA LEY Y QUE SE EXPANDEN CON EL POSCONFLICTO.

En 2003, con la promulgación de la ley 814 nace una nueva era, denominada por Patricia Castañeda como La Política Colombiana Posneoliberal¹⁴. En este nuevo período el Estado actúa como “guardián de un importante proceso industrial para la proyección y expresión de la identidad cultural nacional, la diversidad y la memoria colectiva” (30-31).

La promulgación de esta Ley de Cine fue importante, ya que no solo incrementó el número de producciones nacionales¹⁵ y de coproducciones con otros países, sino que también propició el surgimiento de una nueva narrativa del conflicto armado, o lo que Luisa Fernanda Ordoñez llama El Nuevo Cine Colombiano. En este nuevo cine los escenarios, el lenguaje y los personajes cambian y se recurre, por ejemplo, al uso de actores naturales y el paisaje toma una connotación diferente (Ordoñez 8). Con esta nueva era llegaron nuevas técnicas, más contacto con lo rural, el cine se traslada a otras regiones. En efecto, esta nueva normatividad permitió una “democratización” del cine, pues se abrieron concursos donde todo aquel que estuviese interesado en la realización o investigación de cine podía postular su proyecto. Con los estímulos económicos que obtienen quienes son seleccionados, el cine se descentraliza. Uno de los

¹⁴ En la época de los noventa el cine colombiano deja de recibir apoyo por parte del Estado. El nuevo orden mundial demandaba a todos, incluyendo a los cineastas buscar de manera privada financiamiento para sus proyectos ya que el Estado proteccionista que en los ochenta apoyó el cine colombiano desapareció con el fracaso de FOCINE y para ese entonces las principales preocupaciones del gobierno era combatir el narcotráfico, la violencia generada por este y abrirse a la economía mundial.

¹⁵ A partir de esta Ley, el cine colombiano pasó de estrenar 9 filmes en 2004, a lanzar 36 estrenos nacionales en el 2015. 2017 fue un año histórico gracias al estreno de 44 largometrajes colombianos. El número de asistencia a las salas de cine aumentó significativamente al pasar de 43 millones en 2014 a 60 millones de espectadores y películas exhibidas por la industria durante el 2015 (Ministerio de Cultura) <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/el-abrazo-de-la-serpiente/Paginas/Ley-de-cine.aspx>

estímulos que se crean son los regionales, brindándole una oportunidad sin precedentes a una nueva generación de realizadores de distintas partes del país, muchos de ellos sin experiencia previa, de postular sus proyectos y poder ejecutarlos (Orozco, entrevista). Con esta pluralidad de voces el cine se vuelve refractario a lo que sucede en el país (Orozco). En efecto, en estas producciones fílmicas, se asume la tarea de informar y denunciar lo que estaba pasando en la nación, lo que a su vez visibiliza a las víctimas civiles y sus historias, y pone en evidencia las debilidades y responsabilidades del Estado colombiano dentro del conflicto armado (Agudelo 51-53). Así, en esta nueva ola de filmes que abordan el tema del conflicto armado, la víctima adquiere un rol protagónico, una visibilidad que les debía el cine, ya que muchas producciones cinematográficas hasta ese momento, con las debidas excepciones, se habían enfocado más en quienes ejercían la violencia o en la violencia misma que en quienes la padecían, tal y como lo afirma Zuluaga, era un cine que había “olvidado ponerse del lado de las víctimas, de los débiles, ha[bía] desechado la perspectiva de lo íntimo, de lo femenino. Quienes padecen la violencia tienen menos sex-appeal que quienes la ejercen”. Esta nueva forma de aproximación permitió empezar a desterrar de la tradición cinematográfica “la visión patriarcal y masculina” desde la que se había abordado el conflicto armado (Zuluaga). Historias de mujeres, de niños y niñas, comenzaron a aparecer en la cinematografía nacional. Ejemplo de esto, *La Sirga* (William Vega, 2012), película que aborda el tema del conflicto armado desde una estética diferente, donde el rol principal lo asume una mujer, y el paisaje tiene una doble calidad: la de personaje y la de víctima. A través de él podemos ver los estragos de la guerra, y sirve de apoyo a los diálogos contenidos de los otros personajes. Es así como las tres películas que serán objeto de estudio en este trabajo nacen bajo esta nueva forma de hacer el cine colombiano del conflicto armado.

La promulgación de la ley de cine brindó nuevas posibilidades para los realizadores. A pesar de todo lo que aún debe ser mejorado para que el cine colombiano se consolide como industria, es irrefutable que esta normatividad impulsó una nueva era en la cinematografía nacional. Los incentivos económicos contribuyeron a contar más historias, incluyendo a aquellas que se acercan al conflicto armado, y estas a su vez se convirtieron en un intento¹⁶ por educar y sensibilizar a un público que durante muchos años ha desconocido su propia historia, ignorando la letra menuda del conflicto interno.

Largometrajes como *Bajo Todos los Fuegos* (Hémel Atehortúa, Nelson Restrepo, 2004), *La Casa Nueva de Hilda* (Silvia María Hoyos, 2005), *Los Huéspedes de la Guerra* (Priscila Padilla, 2006) o *El Silencio del Río* (Carlos Tribiño Mamby, 2019), son unas de las tantas películas que recibieron apoyo del Estado y que han construido sus narrativas alrededor del conflicto armado. Dentro de estas nuevas aproximaciones a la narrativa del conflicto interno, se encuentran producciones como *El Tesoro Comunitario* (Mauricio Abad, Diana Sofía López, 2005), *Mujeres No Contadas* (Ana Cristina Monroy, 2005) o *Esta Y Mil Más* (Alexandra Lefevre Ponce De León, 2006), que revelan historias de vida y supervivencia durante la lucha armada que azotó muchas regiones colombianas.

Cambios históricos, políticos, sociales y tecnológicos en Colombia contribuyeron también para que este nuevo cine siguiera tejiendo con nuevos hilos la reconstrucción del conflicto armado. Los diálogos de paz con las FARC, con las que, sin éxito, se había tratado de negociar muchas veces¹⁷ generaban incomodidad a una gran parte de la sociedad. Mientras los

¹⁶ Digo tratar porque a pesar de todos los esfuerzos aún el público colombiano no ha apoyado lo suficiente el cine nacional. Este es uno de los grandes retos que tiene la ley de cine.

¹⁷ 1981, 1982, 1984, 1988, 1990, 1991, 1993, 1998, 1999, 2002, 2012.

negociadores de la mesa de diálogo discutían sobre los posibles puntos de los acuerdos, la sociedad colombiana, con ayuda extra de los políticos, debatía desde orillas diferentes si se debía o no llegar a un acuerdo. Dentro de esta atmósfera de polarización, todos han tenido algo que decir, incluyendo el cine. Estos cambios se convierten en el catalizador de la construcción de la memoria histórica que el cine le adeudaba al país. El posconflicto junto a la presencia del Estado en los territorios, a través de sus diferentes entidades y regulaciones, hicieron posible que el cine colombiano pudiera desplazarse a zonas a las que antes era imposible acceder. Nuevos paisajes e historias se empezaron a mostrar desde geografías a las que el conflicto armado también le había puesto límites.

Producciones como *El Silencio de los Fusiles* (Natalia Orozco, 2017), *La Parábola del Retorno* (Juan Soto, 2017) y *Nuestro Silencio* (Álvaro Ruíz, 2017) se estrenan al año siguiente de la firma de los acuerdos de paz. Los dos primeros son documentales; en el *Silencio de los Fusiles* se reflexiona sobre el proceso de negociación con la guerrilla de las FARC; y en el otro, sobre el retorno a Colombia de un exiliado; y en la última película se habla sobre la lucha diaria de los familiares de los desaparecidos. En 2018, continúa esta tendencia y cinco de los once documentales que se estrenaron fueron historias relacionadas con el conflicto o con sus actores: *Ciro y yo* (Miguel Salazar, 2018), *La mujer con los Siete Nombres* (Nicolás Ordoñez, Daniela Castro, 2018), *La Negociación* (Margarita Martínez Escallón, 2018), *Los Fantasmas del Caribe* (Felipe Monroy, 2018), *Sumercé* (Victoria Solano, 2018). Asimismo, el largometraje de ficción *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2018) aborda el tema del conflicto armado y la resistencia de las víctimas.

Paralelamente a todos estos cambios, se presentaban avances en la tecnología, y nuevos realizadores, muchos de ellos educados formalmente, llegaban con diferentes ideas y maneras de

ver y entender el mundo. Como consecuencia, un cine con enfoque de género nace en la cinematografía nacional. Películas como *Matar a Jesús* (Laura Mora, 2018), a pesar de no tocar el conflicto armado en forma abierta reflexiona sobre un tema directamente relacionado con este: el perdón, presentando una historia en donde la víctima en medio de su plan para asesinar al hombre que mató a su padre, reconoce en su adversario la doble condición: la de víctima y victimario. Del mismo modo *La Mujer del Animal* (Víctor Gaviria, 2016), reflexiona sobre el papel de la mujer durante la violencia de los años setentas-ochentas. En esta nueva época del cine colombiano se despierta un interés sobre el rol de la población vulnerable durante los años de lucha armada. Así como estas películas hay otras que le otorgan un papel protagónico a los personajes invisibilizados de la guerra.

En este orden, el uso de la figura infantil, como víctima inocente, emerge en el cine nacional como una nueva forma de reescribir el conflicto armado colombiano. Su doble condición, la de niño y la de víctima del conflicto, se convierte en uno de los recursos que usan los nuevos realizadores para capturar la atención de un público acostumbrado a un cine que hablaba de la violencia sin preocuparse por las historias personales.

Si se mira rápidamente hacia el pasado reciente vemos que la presencia de los niños en el cine latinoamericano ha sido utilizada como herramienta para denunciar realidades sociales; películas como *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950), *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965), *Pixote: a Lei do mais fraco* (Héctor Babenco, 1981) y *Alsino y El Cóndor* (1982) son filmes donde los niños son protagonistas. En *Los olvidados*, por ejemplo, se ponía en evidencia la ausencia de políticas públicas que llevaban a muchos niños a vivir en la calle e involucrarse en actividades delictivas o en la mendicidad (Rocha 6). Buñuel usa técnicas de realismo social, utilizando adolescentes para representar las notables inequidades sociales y

llevando como mensaje una crítica a los adultos como responsables de esa situación. En otras películas no sólo se han preocupado por poner en evidencia el problema social, sino que se preocupan por mostrar también los sentimientos de los menores; ejemplo de esto es *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965), película argentina que presenta al protagonista con una condición doble: la de víctima y la de perpetrador. En Brasil se encuentra la película *Pixote*, que expone la situación de muchos niños huérfanos.

Respecto al uso de niños en el cine de conflicto armado encontramos películas internacionales como: *Johnny Mad Dog: Los Niños Soldados* (Jean-Stéphane Sauvaire, 2011), *Rebelde* (Kim Nguyen, 2012), *Aquel no era yo* (Esteban Crespo, 2012) o *Beasts of no Nation* (Cary Joji Fukunaga, 2015), donde se reconstruye los horrores de la guerra a través de la mirada y los recuerdos infantiles. A nivel latinoamericano encontramos *Palomas de Papel* (Fabrizio Aguilar, 2003) y *Voces Inocentes* (Luis Mandoki, 2004), donde igualmente se teje el hilo dramático del conflicto usando la experiencia y el sentir de niños.

En Colombia, a través del cine de Víctor Gaviria, se ha puesto en evidencia los niños que viven en las calles de Medellín, y cómo estos se ingenian para sobrevivir. También en películas como *La sociedad del semáforo* se aborda la problemática de los niños que viven en las calles. Dentro de esta tendencia de usar la figura o perspectiva infantil para abordar las realidades sociales, emergen tres películas: *Los Colores de la Montaña* (Carlos César Arbeláez, 2011), *Pequeñas Voces* (Jairo Carrillo, 2011) y *Alias Maria* (José Luis Rugeles, 2015). Éstas encontraron nuevas formas de aproximarse y reflexionar sobre el conflicto armado colombiano, enfocándose principalmente en el análisis relacionado a la violación de derechos fundamentales, la vulnerabilidad social de los niños, el trauma psicológico, el desplazamiento forzado y reclutamiento de menores (Sandberg and Rocha 218). En las dos primeras películas los niños

son presentados como seres inocentes que juegan, bromean, y que en general tienen comportamientos típicos de su edad, logrando de esta manera una conexión especial con el espectador. *Los Colores de la Montaña*, cuenta la historia de Manuel y sus amigos, Julián y Genaro, a quienes accidentalmente se les cae el balón de fútbol en un campo minado. Esta historia ficcional delinea acertadamente el drama del conflicto en áreas rurales del país, donde los grupos armados ilegales dejan sembradas minas antipersonales con el ánimo de debilitar a su adversario, sin importarles, que por su ubicación, un civil, por accidente, sea víctima de ellas. De igual forma, en el documental animado *Pequeñas Voces*, la historia gira alrededor de cuatro niños, entre nueve y doce años de edad, quienes narran sus experiencias durante el conflicto interno. Estos testimonios reales fueron obtenidos después de realizar más de cien entrevistas. Finalmente, el film *Alias María* toca temas muy sensibles como el reclutamiento de menores, explotación y abuso de niños, concentrándose en la historia de María, una preadolescente que milita en un grupo guerrillero y que queda embarazada. En medio de su tragedia personal debe asumir la tarea de transportar un bebé a un lugar seguro. En medio de la travesía María planea desertar, pues de lo contrario será obligada a abortar.

Respecto al uso de infantes en los filmes, Karen Lury arguye en su libro *The Child In Film* que en este tipo de películas los niños son presentados como figuras inocentes, quienes hacen lucir la guerra peor y despiertan en los espectadores el deseo de protección por percibirlos como seres frágiles, y que de acuerdo con los estándares sociales tienen el derecho de ser protegidos. Lury finaliza afirmando que esa inocencia con la que son relacionados los niños, los convierte en elementos de una estrategia para provocar emociones y satisfacción moral (106). En el mismo sentido argumenta que la figura del niño representa la oportunidad ideal para los cineastas de abordar el trauma y la experiencia de la guerra usando elementos no convencionales,

en los cuales la temporalidad o la cronología para narrar las historias es irrelevante. Es necesario preguntarse, sin embargo, hasta qué punto la empatía generada por los niños puede producir impacto y no quedarse en lo expuesto por Kimberly Nance cuando afirma que “When empathy is conceived as an end in itself, rather than only a preliminary to ethical action, there is no expectation of ever returning to one’s own place [. . .] the reader with[out] any compelling standpoint for action” (128). Respecto a esto Lisa Cartwright, en su libro *Moral Spectatorship*, plantea un nuevo concepto: *empathetic identification*, el cual no se limita exclusivamente a ponerse en el lugar del otro o a sentir lo que el otro siente, sino que “recognize and facilitate the otherness of the other.” (2). Más adelante complementa afirmando que “empathetic identification must be understood as a radically intersubjectivity process, and not one that is mostly significantly produced in the individual spectator or film character, or between those two, but which is more radically intersubjective and multisensory in its enactment.” (2) Así pues, sin desconocer que la figura de los niños ayuda a plantear de una manera muy particular un tema tan complejo como la guerra, el uso de estos en las películas del conflicto armado colombiano no busca exclusivamente que el espectador pueda sentir lo que el niño sintió en la guerra o asumir su papel. El discurso se construye para que el espectador pueda atender y con suerte entender una parte de la historia del conflicto que hasta ese momento no había sido contada y muchos menos escuchada. Estos filmes van más allá y presentan una mirada que invita a un intercambio de perspectivas, de tal suerte que el conocimiento del conflicto armado a través de la mirada infantil pueda ser validado por los demás. En estos términos, el propósito no es que el espectador desconozca o ignore su forma particular de mirar la lucha armada, lo que se desea es que pueda identificar que paralelamente hay miradas que también son válidas, que en algunos casos parten de una experiencia directa de la realidad y que no sólo deben ser escuchadas, sino que también

deben ser incluidas como parte de la memoria colectiva del país. En ese proceso intersubjetivo también se puede identificar no sólo la subalternidad de los niños en el conflicto, sino también se permite reconocer las responsabilidades morales que tanto el Estado como la sociedad tienen. Al hablar de sociedad el espectador debería encontrarse asimismo dentro de este grupo.

En este orden, estos filmes se convierten en escenarios(interactivos) que además de abrir espacios a las voces de aquellos que han permanecido invisibilizados permiten que la sociedad escuche nuevas lecturas del conflicto interno. En efecto, la figura infantil dota de una estética diferente al producto fílmico, imprimiéndole una particular calidez y otorgándole mayor credibilidad al argumento, que además de la trama que plantea goza al mismo tiempo del estatus de denuncia, al no ser identificado como un discurso politizado. A su vez esas voces infantiles se transforman en una voz colectiva, en la voz protagónica de una comunidad transgredida por la guerra. Visto así, este tipo de películas se convierten en oportunidades para que los niños denuncien la violación de sus derechos, no sólo como infantes sino como subalternos que hacen parte de una sociedad marginada, oprimida y olvidada. Además de constituir la voz de la víctima, también constituye la voz de una minoría.

Una minoría que se encuentra en su gran mayoría en la periferia colombiana y que sus historias hasta hace muy poco eran completamente desconocidas, debido a la distancia geográfica y mental que hay entre el campo y la ciudad.

CAPITULO 2

NIÑOS SOLDADOS: JUGAR A SER ADULTOS EN LA GUERRA

La Declaración de Principios de Ciudad del Cabo ¹⁸del 30 de abril de 1997, define como niños soldado a “toda persona menor de 18 años de edad que forma parte de cualquier fuerza armada regular o irregular en la capacidad que sea, lo que comprende, entre otros, cocineros, porteadores, mensajeros o cualquiera que acompañe a dichos grupos, salvo los familiares”. En este sentido, un niño soldado no es solo quien empuña un arma, sino todo aquel menor de edad que participe de una u otra forma al servicio de un grupo armado.

El conflicto armado colombiano ha dejado más de 17.804 menores de 18 años reclutados. A pesar de que La Fiscalía General de la Nación¹⁹ ha abierto 4.219 investigaciones sobre hechos relacionados con el reclutamiento y utilización de menores en el conflicto armado, este fenómeno presenta altos niveles de impunidad. Solo se han promulgado, respecto a este fenómeno, diez sentencias condenatorias en la justicia ordinaria. Es así como solo 1.291 de estas investigaciones se encuentran activas, 1.001 están inactivas y 1.927 no registran estado. Estos

¹⁸ Los Principios de Ciudad del Cabo son el resultado de un proyecto de investigación internacional que reunió a académicos de Canadá, Kenia, Malasia, Nigeria, Sudáfrica y el Reino Unido para examinar los procesos mediante los cuales se designa a los jueces en sus países. De acuerdo a la UNICEF, emergieron después de un simposio organizado por esta entidad y la ONG Grupo de Trabajo sobre La Convención sobre los Derechos del Niño “para formular estrategias destinadas a evitar el reclutamiento de los niños y niñas, desmovilizar a niños y niñas soldados y ayudarse a reintegrarse a la sociedad”. Estos principios sirven como bastión en el derecho internacional y ha contribuido a la evolución de las políticas domésticas de diferentes países.

¹⁹ Es una entidad de la rama judicial del poder público colombiana con plena autonomía administrativa y presupuestal, cuya función está orientada a brindar a los ciudadanos una cumplida y eficaz administración de justicia.

casos están relacionados directamente con conductas cometidas presuntamente por miembros de las FARC y dejan como resultado la cifra de 5.252 víctimas y 5.043 procesados.²⁰

El 6 de marzo de 2019, mediante auto 029, la Sala de Reconocimiento de Verdad, de Responsabilidad y de Determinación de los Hechos y Conductas (SRVR) de la Justicia Especial para la Paz²¹ abrió el caso No. 007, denominado “Reclutamiento y utilización de niñas y niños en el conflicto armado”. Dicha decisión fue sustentada en tres informes presentados por la Fiscalía General de la Nación: Inventario del conflicto armado interno; Vinculación y utilización de Niños, Niñas y Adolescentes por parte de las FARC y el informe Violencia basada en género cometida por las FARC; además, la Sala de Reconocimiento tomó la decisión de abrir el caso 007, a partir del informe “Una guerra sin Edad. Informe Nacional de reclutamiento y utilización de niños, niñas y adolescentes en el conflicto armado colombiano”, del Centro Nacional de Memoria Histórica, y el informe “Infancia transgredida: niñas, niños y adolescentes en la guerra”, de la Coalición Coalico. También se tuvieron en cuenta las bases de datos del Observatorio de Memoria y Conflicto del Centro Nacional de Memoria Histórica, el Sistema de Información de las Afectaciones a los Pueblos Indígenas de Colombia, de la ONIC, y la base de datos entregada por el Centro de Cooperación Indígena.

En esta decisión judicial se menciona que los niños y niñas que fueron reclutados y utilizados en el conflicto armado se encontraban en un estado especial de vulnerabilidad, pues

²⁰ <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/JEP-abre-caso-007-sobre-reclutamiento-y-utilizacion-de-ni%C3%B1as-y-ni%C3%B1os-en-el-conflicto-armado.aspx>

²¹ La Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) es el componente de justicia del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y no Repetición, creado por el Acuerdo de Paz entre el Gobierno Nacional y las FARC. La JEP tiene la función de administrar justicia transicional y conocer de los delitos cometidos en el marco del conflicto armado que se hubieran cometido antes del 1 de diciembre de 2016

estaban siempre bajo el control absoluto de estos grupos armados y por ende por fuera de la protección contemplada en el ordenamiento jurídico. Este pronunciamiento complementa lo que ya en el arte se estaba gritando desde hace tiempo: Niños y niñas olvidados, inexistentes para una sociedad indiferente y un Estado ausente que cuando aparece, muchas veces, se convierte en su verdugo. En los tres filmes en los que se centra esta tesis queda en evidencia esta vulnerabilidad adicional a la que se refiere la JEP. Para este capítulo aunque mencionaré los largometrajes *Pequeñas Voces* (Jairo Carrillo, Óscar Andrade, 2011) y *Los Colores de la Montaña* (Carlos César Arbeláez, 2011), me enfocaré principalmente en la película *Alias María* (José Luis Rugeles, 2015), analizando la narrativa del conflicto armado no sólo desde la condición de la protagonista de infante beligerante, sino, también de niña.

Continuando con lo expresado en el documento judicial se menciona que el reclutamiento propició la comisión de delitos, entre ellos, la violencia y esclavitud sexuales, y la planificación y abortos forzados. Dado esto, es imposible quedarse con la idea de que el largometraje *Alias María*, se trate meramente de ficción. María, fueron muchas jovencitas que ingresaron a la fuerza a estos grupos y que se vieron atrapadas, sin la mínima posibilidad de huir.

Alias María, película rodada en la región central colombiana del Magdalena Medio, donde todavía hay presencia de grupos al margen de la ley, estrenada en 2015, es un largometraje que cuenta la historia de una niña guerrillera que al quedar en embarazo busca salir del grupo armado en el que milita. A través de esta inmersión, el espectador descubre el ambiente que rodea a los niños en la confrontación armada, especialmente a las niñas. Esta película encuentra sus antecedentes a nivel mundial en el filme canadiense *Rebelde* (Kim Nguyen, 2012), que cuenta la historia de Komana, una niña africana de catorce años que le narra a su bebé aún no nacido sus experiencias cuando fue forzada a incursionar en el ejército rebelde a sus doce años. En el caso

colombiano, *Pisingaña* (Leopoldo Pinzón, 1986), si bien no es un largometraje que trata de una niña guerrillera, es un filme que se aproxima al conflicto armado con una perspectiva de género, donde se recrea la historia de una niña campesina víctima del conflicto armado, que después de ser abusada huye hacia la ciudad donde continúa su drama. Esta película es importante dentro del cine colombiano porque abre la discusión no sólo acerca de cómo golpea la guerra a las mujeres, especialmente a las niñas, sino también navega en temas que están estrechamente ligados como la violencia sexual, la indiferencia y el desprecio de lo urbano hacia lo rural y la clase de violencia que encuentran las víctimas del conflicto en las ciudades. En los tres largometrajes que aquí se estudian, se aborda la problemática de los niños soldados con mayor o menor intensidad. En *Los Colores de la Montaña* se acerca al tema del reclutamiento a través de los hermanos de uno de los personajes centrales: Julián. El hermano de Julián se une a la guerrilla, a raíz de esto su familia está bajo la mira de los grupos paramilitares que operan en la región. Julián ve de manera positiva la vinculación de su hermano con los insurgentes, pues estos grupos son muchas veces presentados a los niños como la solución a sus problemas. La escena que se preocupa por desarrollar la posición de Julián frente a los grupos armados se da cuando le muestra a Manuel con orgullo las balas de su hermano. En *Pequeñas Voces* escuchamos el testimonio de un niño que reconstruye su pasado, hablando de su vida antes, durante y después de participar como combatiente. A través de sus recuerdos se puede ver cómo su estado de indefensión, su pobreza e ingenuidad al creer en la promesa de un mejor futuro y la aparente bondad y cordialidad de su reclutador, lo llevan a unirse a las filas de ese grupo armado. Luego, como espectadores, somos testigos de los horrores a los que es sometido y las nuevas realidades a las que se tiene que enfrentar, como, por ejemplo, ver asesinar a uno de sus amigos por haberse lastimado durante una rutina de entrenamiento; o cómo lo envían al frente de batalla sin importarles que sea un

niño: la vida tiene un valor distinto en la lucha armada. A través de esta historia en particular, si bien no se hace un llamado directo a tomar acciones, si se hace ese llamado ético del que habla Kay Schaffer y Sidonie Smith en su texto “ Human Rights and Narrated Lives: The Ethics of Recognition ,” donde señalan: “They issue an ethical call to listeners both within and beyond national borders to recognize the disjunction between the values espoused by the community and the actual practices that occur.”(3)

Es así como en *Pequeñas Voces*, a través de ese llamado implícito, se expone no solo el drama de los niños soldados sino que se deja en evidencia la ausencia absoluta de una sociedad que a pesar de contar con mecanismos y normas de protección para los menores, no se interesa por la suerte de la infancia del campo. Adicionalmente, *Pequeñas Voces* permite el análisis de una realidad tan compleja como la de los menores victimarios, exponiendo las razones o las circunstancias que empujan u obligan a un niño a convertirse en un perpetrador: la pobreza, la falta de oportunidades, el engaño, las promesas de una mejor vida, son entre otras, las circunstancias que se pueden observar en este documental animado.

En *Alias María* se aborda directamente el problema de los niños soldados, enfocándose en la vida de una niña guerrillera que le asignan la tarea de transportar al bebé del comandante de su escuadra a un lugar seguro. Con apenas trece años María, enfrenta la vida como adulta. No sólo por empuñar un arma, sino por tener una rutina y un estilo de vida como la de una mujer adulta. A través de la mirada de María se nos muestra la guerra. Su discurso contenido y su niñez arrebatada siempre están presentes a lo largo de la historia. Este personaje nos acerca a la guerra no sólo desde el punto de vista de un menor de edad, sino desde el punto de vista femenino. ¿Qué significa ser niño en la guerra? ¿qué significa ser mujer? ¿Qué implica salir en embarazo durante la guerra? La inocencia arrebatada es una premisa que se repite una y otra vez, y la

incapacidad planteada para salirse del conflicto es un hecho que a través de este personaje ayuda a comprender la ausencia de decisión que implica permanecer en estos grupos armados una vez se ingresa. A María se le delegan responsabilidades propias de un mayor de edad. En este punto es válido preguntarse: ¿por qué escoger a una preadolescente para mostrar esta historia y no un niño más pequeño? Como respuesta, Rocha and Semminet en su libro *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America Children and Adolescents in Film*, sostienen que: “teens are often characterized by rebelliousness against adult rule, the loss of innocence, sexual awakening, and self-conscious behavior. Given these qualities, teens have become ideal vehicles through which a scathing critique is leveled on adults and adult society.[...] teen focalizers are used to analyze and question society, therefore calling attention to anxieties about the future.” (5). Esto, complementado con lo que sostiene el director de la película, José Luis Rugeles, en cuanto a que “La mejor manera de contar esta historia es a través del silencio de los ojos de María, mientras ella se cuestiona por primera vez las razones de esa guerra a la cual pertenece. En ella se dice lo mínimo para transmitir lo máximo y al final está ese rostro que lo contiene todo, básicamente que contiene lo más difícil de expresar: el futuro”²², lo cual ayuda entender la selección del personaje principal del largometraje. Aunque es muy pequeña para vivir en medio de la guerra, su edad mental ya no es la de una niña. Después que queda en embarazo es lo suficientemente consciente para sentir que le asiste el derecho de decidir sobre su propia vida. Su desafío no es con las palabras es con sus acciones, con su mirada, con lo que calla. Ella entiende que hablar no es algo que cambiará su destino, que depende de ella misma y que debe

²² Entrevista aparece en el periódico colombiano El Espectador, publicación del 14 de julio de 2015 (<https://www.elspectador.com/entretenimiento/agenda/cine/pelicula-alias-maria-se-vende-diez-paises-articulo-572551>)

ser inteligente para sortear la situación. Está en una edad en la que puede cuestionar las decisiones y la manera de actuar de su propio grupo: ¿Cómo puede la mujer del comandante, en secreto (que es otro privilegio), poder tener un hijo y ella no? A través del embarazo de María y el constreñimiento ejercido sobre las mujeres para abortar se puede evidenciar ese régimen disciplinario mencionado en el libro *Una Guerra Sin Edad del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH)* en el que se expresa que en los grupos armados se “domina [la] vida privada, moldea [la] corporalidad, persuade pensamientos y creencias configurando el ideal guerrero en las filas y al servicio de las estructuras armadas” (311) El combatiente pierde su identidad, una vez ingresa al grupo insurgente, renuncia a su verdadero nombre y su vida está bajo el control absoluto de la organización armada.

En *Alias María*, como espectadores no sabemos nada del pasado de la protagonista. Desconocemos su nombre real, sus apellidos, elementos que permitirían acercarnos al pasado de María, a su historia fuera de los límites de la guerrilla. El mismo nombre de la película nos delimita los bordes de la historia; aquí no se trata de contar lo que fue María, sino en lo que la guerrilla la ha convertido en sus dos años de militancia. Su nuevo nombre nos habla de hechos reales de la guerra. Los menores de edad al momento de vincularse a la guerrilla, deben cambiar sus nombres por otros, que en la mayoría de casos son escogidos por el comandante del grupo armado y excepcionalmente por los menores militantes. Algunas veces el nuevo nombre está asociado a personajes emblemáticos o fuertes que dan una razón de ser a su nueva identidad (Bácares 2014, CNMH 173), y que representa de igual forma una presión a nivel emocional por el papel que desempeñará en el grupo armado, pues deberá hacer méritos para corresponder al honor del nombre adoptado (174). Más allá del personaje heroico al que hacen honor, lo que simboliza el ‘alias’ en la lucha armada es que implica el distanciamiento entre el recién

ingresado a las filas con su pasado, con el mundo exterior, con su historia familiar y social. El propósito de esto responde a los lazos de compromiso y exclusividad que se van generando entre el combatiente y el grupo armado (174.) El director de *Alias María* explica respecto a la decisión de usar la palabra para su título que: “Es esa búsqueda de otra identidad. Cuando estás en la clandestinidad, como están todos estos chicos, [...] no tienes un solo un nombre sino tienes muchos alias antes de llegar a la libertad [...] o van cambiando de un alias a otro, entonces esa búsqueda hace que se vuelva muy importante el alias, el María nomás no era, sino que Alias María terminaba de completar el círculo” (CINÉFILOS COLOMBIA, 00:10:24 - 00:10:50)

En estas reglas que van dirigidas hacia todos los miembros del grupo, la edad no hace la diferencia. Lo que sí hace diferencia es el género, como menciona Caroline O.N. Moser en el capítulo tres del libro *Victims, Perpetrators or Actors?: “Women and men as social actors each experience violence and conflict differently, both as victims and perpetrators.”* (30)

Complementa su tesis con lo expuesto por el CIDA 1998, sosteniendo que en el conflicto armado y en condiciones de violencia los hombres y mujeres tienen un acceso diferente a los recursos en cuanto a toma de decisiones y poder. En *Alias María* se introduce al espectador en un espacio guerrillero donde lo masculino se impone sobre lo femenino. Es así como el comandante no sólo es el que toma las decisiones a nivel militar, sino también a nivel personal: él es quien decide sobre la suerte de su hijo y de su esposa, la que permanece a su lado y permite que su hijo sea entregado a otra familia para que cuide de él. De igual forma en la relación de María, vemos como su opinión o sus deseos simplemente no importan. En una escena ella le expresa claramente a su pareja que no quiere abortar y él responde: “es que yo no le estoy preguntando si quiere o no”; ella se mantiene: “no quiero”, a lo que él contesta: “me importa un culo qué es lo quiere”.

María es acompañada en su misión por otros tres guerrilleros: Byron de 17 años, Yuldor de 12 años y su pareja Mauricio de 28 años. Cada uno de los militantes tiene tareas definidas. María claramente es escogida para transportar al bebé por su condición de mujer. Ella será la encargada del cuidado personal del bebé; pese a que es una preadolescente le tocará cambiar pañales y alimentar a la criatura. Su falta de experiencia se evidencia constantemente durante la misión; ejemplo de esto, es su frustración al no saber cómo lidiar con ciertas situaciones como su embarazo, que propicia en ella quizá el único momento donde sus sentimientos se salen fuera de control. Sin embargo, no hay manera de renunciar a la tarea encomendada por el grupo guerrillero: su vida privada, su cuerpo y sus ideas son controladas por este. Mauricio, la pareja de María, jamás se interroga si lo que está haciendo con María corresponde a un delito, si está bien sostener relaciones sexuales con una menor de edad o si ella está con él como resultado de una decisión libre. Para él, María es el objeto de su deseo y es todo lo que importa. La opinión de María es ignorada, no sólo por su condición de menor de edad, sino también por su condición de mujer. Los roles están bien definidos, quien lidera es un hombre y quien siempre debe obedecer en la película son los menores y las mujeres. Ellos hacen parte de ese régimen disciplinario que les instruye qué hacer. El dominio sobre su vida traspasa lo corporal y llega a lo ideológico. Esto es evidente en una de las escenas cuando vemos cómo María asocia el cambiar pañales con una actividad meramente femenina. Así se lo hace saber a su compañero Byron, quien la ayuda a cambiar al niño, y quien ante los ojos de ella, desarrolla una actividad que de acuerdo con las enseñanzas recibidas en el grupo está por fuera de lo que debe hacer un hombre. Después que María le pregunta dónde aprendió a poner el pañal, él le responde que lo sabe como resultado de ayudar en la crianza de sus hermanitos, a lo que María replica: “Mmm, o sea, le toca de mujer”. Es claro, María hace parte de un grupo armado de naturaleza vertical, como lo son las FARC y el

ELN, en donde las cadenas de mando están estrictamente definidas y hay un marcado control de los comandantes sobre los combatientes. Pero sobre todo hace parte de una organización donde el papel de la mujer soldado está claramente delimitado y en gran medida asimilado por esta. En la película el director pone en evidencia que la cosificación de los menores no es exclusiva de un grupo armado, sino, que por el contrario, son vistos como objetos por todos los actores involucrados en el conflicto. Esta reflexión queda clara en la escena en la que María en un intento de huida llega a un pueblo que acaba de ser tomado por los paramilitares. El paramilitar le ofrece una bebida; ella, aunque asustada, conserva la calma. Quizá el nerviosismo que los espectadores ven en María, es una emoción normalizada por los grupos armados, pues ya están acostumbrados a ver el temor en la población cada vez que se los encuentran. Así como también está regularizado que las mujeres sean objetos de satisfacción sexual. Por ejemplo, en el encuentro de María con los militantes, uno de ellos le ofrece una bebida y la llama “mi novia”. María sabía qué significaba esa expresión.

Rugeles muestra esos cambios de los que se nos habla el informe del CNMH, donde los escenarios, espacios y relaciones han sido transformados como consecuencia de la militancia en las filas guerrilleras o de su servicio a ellas (310). Esta metamorfosis se pone en evidencia en varios momentos de la película cuando se nos presenta el mundo de María. Ese universo que, a través de la pantalla gigante, le permite al espectador colombiano reconocer que existe esa clase de mundo para muchos niños, así no corresponda al que haya vivido en su propia niñez. El espectador experimenta lo que Rachel Randall llama “interrupted form of identification” (94), dado que este es consciente de que las experiencias infantiles allí presentadas son diferentes a las propias. En este orden, la pantalla le brinda al espectador la oportunidad de identificar esos espacios que han sido intervenidos por la guerra, y que éste a su vez le otorgue validez a ese

espacio. La selva, las masacres, los diferentes actores armados (incluyendo los menores de edad), los pueblos desolados y abusados hacen parte del paisaje y de la experiencia de esta niña guerrillera que se proyecta en este filme. María llega al pueblo y ve a través de una ranura a niños en una escuela, llega a otro pueblo y encuentra cadáveres colgados en la plaza, y todo aunado a la presencia de paramilitares. Espacios y relaciones transformadas por el conflicto armado se pueden ver en mayor o en menor medida en el filme. La cámara se convierte en la que sigue a María o en su propia mirada. Unas veces somos testigos que seguimos su recorrido como soldado, su tragedia como embarazada, pero otras veces el espectador se convierte en María y puede ver de la misma manera como ella lo hace y lo que observa: esa versión de la niñez que le fue arrebatada.

La vida y actual realidad de esta adolescente es presentada sin recurrir a lo melodramático. Lo mismo sucede en las escenas en la casa del doctor, aquí María puede reconocer espacios que quizá para ella algún día existieron o tal vez no, espacios en los que ser niña es permitido. Para el director es más importante concentrarse en lo que los personajes perciben que en intentar dar explicaciones o contexto acerca de lo que está sucediendo o ha sucedido, tal y como aduce y complementa Sophie Dufays de autores como André Gaudreault and Francois Jost cuando explica que el director prefiere el punto de vista de la percepción que el cognitivo (Rocha and Seminet 22). Así las cosas, en Alias María lo más importante es contar una historia subjetiva del conflicto armado desde el punto de vista femenino, no caer en explicaciones o justificaciones acerca del conflicto interno y sus actores. En el filme hay más lugar para la experiencia y los espacios que para las razones y explicaciones. De este modo sabemos de la decisión de María pero no del por qué de esta, y esa omisión no debilita la historia.

Sophie Dufays dice respecto al cine de ficción basado en el punto de vista de los niños “ can create a specific documentary like effect: it can show a reality that is neither completely objectified nor totally subjectified” (23). Esto se debe a que como vemos en *Alias María*, en *Los Colores de La Montaña* o en *Pequeñas Voces* los niños viven de cerca la guerra, la ven, la padecen, son víctimas y a veces son victimarios, aunque a veces traten de entenderla o entender lo que está pasando no podrán, o como explica Dufays: “he or she cannot quite do so, and this prevents him/her from fully participating in the object; consequently this object leaves her/him part of its mystery.” (23) Tanto en *Pequeñas Voces* como en *Alias María*, vemos niños soldados que se quieren salir del grupo armado, pues no entienden la dinámica ni las reglas de la guerra. En el caso de *Alias María*, la protagonista quiere huir del grupo armado debido a la prohibición (para algunos, entre los que se encuentra ella) de engendrar, y en el caso de *Pequeñas Voces* se presenta cuando el niño soldado vive experiencias tan fuertes como la muerte de un amigo. Estas situaciones nos hablan de espacios donde alienados desean escapar, pero debido a las circunstancias es casi imposible.

La edad de la protagonista y de las historias que se narran a través de los otros personajes infantiles brindan la oportunidad de escuchar las voces de aquellos que han sufrido el impacto de la guerra en su condición de militantes. Aquí su situación o condición jurídica no es superada por la historia personal. Al final nos hablan de seres humanos atrapados en un conflicto que ellos no pidieron ni originaron, pero del que participan dada (en gran parte) su condición de vulnerabilidad. Estos son personajes que debido a su situación pueden ser espectadores o testigos de oídas o de vista pero con incapacidad de transformar las situaciones que los rodean (Rocha y Seminet 37). Este tipo de ‘carácter-spectator’ (37) lo podemos ver en las tres películas que ocupan el análisis de este trabajo, donde la perspectiva infantil es la seleccionada para hablar del

conflicto. Tanto en *Pequeñas Voces* como en *Los Colores de la Montaña*, los niños protagonistas son testigos de toda la violencia que se ha apoderado del pueblo, ese espacio donde tomas armadas, secuestros, reclutamientos, torturas, desapariciones, han tenido lugar. Situaciones en las que se encuentran inmersos, pero en las cuales no tienen injerencia. Aquí los menores son testigos que han presenciado los horrores de la guerra o en muchos casos se han convertido en víctimas y en algunos casos han perdido una extremidad, un familiar o simplemente su infancia; la guerra los ha tocado directamente y como consecuencia les ha tocado desplazarse junto a sus familiares.

En cuanto a *Alias María*, Rugeles nos muestra a una protagonista fuerte. Sin embargo, este no es un personaje que esté enfocado en crear empatía en el sentido más convencional del término. Es decir, no es un tipo de personaje que despierta las ganas de proteger o de abrazar de manera automática. El personaje más bien puede interpretarse en la línea de la “empathetic identification” de Cartwright, ya que da las herramientas para entender el mundo de la niña combatiente, y las complejidades de este. Los espectadores pueden notar sin mayor esfuerzo lo complejo que es el mundo de María y las escasas opciones para salir de ahí. La situación de la menor está planteada de tal forma que no hay espacio para pensar en circunstancias como si María pudo evitar el embarazo o cómo empezó a relacionarse con el hombre que ahora es su pareja; todo esto es intrascendente en la historia. Lo importante es el ser humano que, aunque diferente del espectador, está detrás del uniforme de combatiente, luchando por su derecho a decidir, a ser, a tomar el control de su vida.

CAPÍTULO 3

CONTAR, ESCUCHAR Y DIBUJAR LA GUERRA: ASUMIENDO EL CONFLICTO DESDE DIFERENTES ORILLAS: EL DOCUMENTAL ANIMADO Y LA FICCIÓN.

Desde orillas diferentes, las tres producciones cinematográficas objeto de estudio desarrollan una narrativa del conflicto armado donde se le da un protagonismo especial a la naturaleza, los símbolos, los personajes naturales y los sonidos. Estos elementos varían de acuerdo con el género privilegiado en cada película. Varios teóricos del cine (Nichols, Plantinga, Chanan, entre otros) sostienen que es difícil distinguir claramente los géneros cinematográficos (especialmente, documental y ficción). En este capítulo, sigo la distinción propuesta por Mauricio Durán, que se basa en los diferentes efectos perseguidos. Es así como la ficción persigue un “gran efecto ilusionista en su representación de lo real. Lo documental trata de apegarse a los hechos que registra de la manera más fehaciente y creíble; y la animación “permite crear, alterar o modificar, la apariencia de lo real para hacer ver otros aspectos del mundo, a veces más fantásticos, simbólicos, poéticos, o simplemente para dar cuenta de lo que no es visible”. (Mauricio Durán, Cátedra Cinemateca). Como se ha discutido previamente en el cuerpo de este trabajo, en el mundo cinematográfico la narrativa del conflicto armado colombiano ha tenido aproximaciones variopintas. En *Alias María*, por ejemplo, se escogieron escenarios donde el conflicto se ha dado, como la selva o las poblaciones rurales, para desarrollar la historia. En el caso de *Los Colores de la Montaña*, se rodó en Jardín, Antioquia, que cumplía con los elementos necesarios para retratar la historia de tres niños de la vereda La Pradera intervenida por la guerra. En cuanto a *Pequeñas Voces*, se utilizó la animación para documentar

un pasado que no pudo ser registrado más que por las memorias de sus protagonistas y que encontró en el dibujo y en el relato la mejor manera de reconstruirlas.

En los tres casos, la elección del paisaje es crucial para lograr el efecto perseguido. En *Alias María*, paisajes hostiles como la selva del Magdalena medio al lado del río La Miel ayudan a recrear de una manera muy vívida los escenarios en los que los grupos armados se mueven. Al respecto, el director José Luis Rugeles, en entrevista para el portal Cinéfilos Colombia, dice que al haber escogido la selva lo que quiere retratar “es una selva exuberante [...] no es la selva divina[...] no es esa selva maravillosa, [...] es esa selva incómoda, ese manto verde que se convierte en una cárcel, es el camino por donde nos movemos que son charcos[...] esa misma incomodidad que hace que la película de cierta manera sea incómoda” (*Alias María* - José Luis Rugeles - Director – Entrevista 5:09-5:40).

Es así como no sólo se buscaba la locación ideal, sino también capturar la intensidad de ese monte en el que María se encuentra atrapada. Rugeles explica que “esa rudeza servía para poner en escena. Esa rudeza de caminar una hora y media, cada vez que vas a llegar al set, ya sea caminando, en bestia...hace que nosotros seamos una tropa y que cada persona sepa qué tiene qué cargar y qué tiene que hacer”. Aquí el proceso se extendía de lo fílmico a la propia experiencia de los realizadores y actores, a quienes las condiciones del terreno los aproximaban muy de cerca a la experiencia del día a día de un militante de un grupo armado. En ese esfuerzo de acercamiento a la realidad, se decidió rodar la película usando una cámara Movi stabilizer para brindar al espectador una experiencia subjetiva a la hora de seguir a María en su recorrido por la selva. Rugeles explica su elección aduciendo que:

El steadicam tiene un movimiento estéril, le falta la humanidad, [...] el Movi es un aparato que sí estabiliza pero no es estéril, sigue teniendo la mano del camarógrafo y la sensibilidad del

humano. [...] y es muy fácil de meter por todos lados. Eso fue parte [...] de lo que hicimos para poder acompañar a María por un terreno que es escarpado completamente, entre piedras, ríos [...] entonces eso lo vuelve casi como si estuviera flotando, pero se mueve”. (Alias Maria - José Luis Rugeles - Director – Entrevista 11:09-11:17)

Esa experiencia que ofrece el Movie de la que habla Rugeles se puede sentir en muchas escenas, especialmente en aquella en la que la tropa está transportando al bebé y de repente reciben un ataque; aquí la cámara sigue a María a veces desde cierta distancia, otras veces se acerca y en ese proceso de acercamiento se mete entre los árboles y se mezcla con la naturaleza espesa de la selva. Esto crea en el espectador la sensación de estar presente en ese espacio, corriendo, siguiendo a María en su desesperado intento de poner a salvo el bebé.

Otra manera de acercarse a esa selva donde María vive sus días es a través del sonido. Tal como en la película *La Ciénaga (Lucrecia Martel, 2001)*, el sonido se convierte en personaje en el filme; especialmente el sonido de los insectos se escucha durante toda la película y se mezcla con la música compuesta por Camilo Sanabria, que en palabras de Rugeles “trata de no imponerse sobre todo lo demás. Creo que hay un respeto grandísimo sobre el sonido de la selva y la música es también ese sonido”. Esta unión de imagen y sonido nos acerca a la experiencia de la selva, a vivirla desde la perspectiva de los que viven atrapados en ella, nos aproxima a espacios que para la mayoría de los espectadores resultan lejanos o inexistentes. Este acceso posibilita no sólo reconocer su existencia, sino que ayuda a entender el contexto de muchos colombianos que han participado en el conflicto interno.

Desde el inicio de *Alias María*, Rugeles usa el sonido de las chicharras (insectos) para sumergir al espectador en el universo de la selva. Es innegable el énfasis en los sonidos del ambiente. El director usa el sonido para elevar la ambientación de la película; a pesar de que los

sonidos de la naturaleza son imponentes el origen de estos permanece fuera de pantalla. Jamás se ve ninguno de los insectos que emiten los sonidos, pero eso no es una ausencia en el film, al contrario, el sonido refuerza la cinematografía y crea el “sound image” al que se refiere Liz Greene en su artículo “Swamped in Sound The Sound Image in Lucrecia Martel’s La ciénaga/The Swamp” y que define como la imagen creada en la mente de la audiencia a través de señales auditivas (53). Es así como de principio a fin, a pesar de ser invisibles, las chicharras (insectos) están presentes en toda la historia. Ese sonido que también, de acuerdo a Rugeles, sirve como presagio del destino de algunos de los personajes de la película, es así como el sonido se va intensificando a medida que su destino fatal se acerca. Algunos animales como hormigas y gusanos sí son mostrados, esos que curiosamente no emiten mayor sonido, pero que soportan la narrativa estableciendo símiles de tal forma que las hormigas transportando hojas podría ser asociado con la misión de María, de su trabajo a cuestas, de un ser humano aún pequeño soportando cual Atlas ese mundo lleno de situaciones extremas en medio de la selva, donde la muerte pasa ronda cada segundo. De la misma forma podríamos decir que los gusanos, al igual que la intensificación del sonido, es el preludio de la muerte que se aproxima.

En Los Colores de la Montaña, la intención de retratar esas poblaciones rurales afectadas por la lucha armada es lograda con éxito. Vemos a través de las diferentes escenas todos esos espacios presentes en el campo colombiano, así como también aquellos a medias como las escuelas o completamente ausentes como la presencia del Estado. En este filme se muestran esos caminos de difícil acceso, las fincas con bovinos o con cultivos, habitadas y trabajadas por campesinos, y por supuesto se exhibe la belleza del campo a través de espacios abiertos rodeados de verde y de montañas. Al mismo tiempo se presenta la intervención de esos espacios por la

violencia, mostrando principalmente niños y mujeres huyendo en la defensa de su vida hacia el destino incierto que ofrece la ciudad al desplazado.

En cuanto al colegio, vemos cómo esta película se aproxima de manera muy acertada a esas realidades de escuelas rurales de difícil acceso, con limitación de recursos, escasez de profesores y localizadas en áreas apartadas o violentas. Como consecuencia de esto y de la precariedad de la infraestructura de los servicios educativos, los niños de diferentes grados se reúnen en un solo salón con el mismo profesor. En *Los Colores de la Montaña*, el primer día de escuela, después que llega la profesora Carmen, los niños están reunidos en el patio y organizados por filas. Cada fila corresponde a un grado diferente y en ese mismo orden van entrando al salón.

Según el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE), solamente el 8,4% de las instituciones educativas ubicadas en zonas rurales ofrecen educación secundaria. Marcela Bautista, consultora e investigadora de la Fundación Compartir,²³ en entrevista con el periódico *El Espectador* explica que en “regiones de conflicto armado los maestros tienen que adaptarse a las condiciones, muchas veces tienen que aceptar esos órdenes sociales (impuestos por los actores armados) para poder permanecer en la zona”. (Colombia 2020). Los que no cumplen con los requerimientos son obligados a irse de la población o en el peor de los casos asesinados. De acuerdo con la Federación Colombiana de Educadores, entre 1995 y 2014 se

²³ La Fundación Compartir emitió el informe “Docencia rural en Colombia: educar para la paz en medio del conflicto armado”. En este informe quedó registrada la investigación llevada a cabo por ellos en 15 municipios localizados en las regiones donde se planea implementar los Programas de Desarrollo con Enfoque Territorial (PDET), áreas especiales en Colombia que se acordaron en el tratado de paz entre el Estado y las FARC con ocasión a las afectaciones que la guerra produjo. El estudio se enfocó en estudiar las condiciones bajo las cuales trabajan los maestros y directores de escuelas rurales.

reportaron 999 asesinatos contra profesores en todo el territorio nacional. Señales de estas situaciones aparecen a lo largo de la película; es así como en uno de los diálogos de Carmen con sus estudiantes, ella expresa: “Han perdido mucho tiempo esperando a la nueva profe”, dejándonos claro que los niños han permanecido mucho tiempo sin recibir clases. Por otro lado, se evidencia la injerencia de los grupos armados en las instituciones educativas a través de los mensajes dejados en la pared del colegio en forma de grafiti por la guerrilla primero, y luego por los paramilitares; y la escena en la que la profesora Carmen, luego de regresar de su viaje, cuestiona a Luisa, la encargada del mantenimiento del colegio: “No será que usted está prestando la escuela para esas reuniones?”, pues sospecha que uno de los grupos armados ha estado reuniéndose ahí. Así pues, *Los Colores de La Montaña* se acerca a muchas de las realidades de la periferia colombiana impuestas por el conflicto armado: profesores que huyen como resultado de amenazas, niños sin acceso a la educación, desplazados como Manuel, quien huye junto a su madre luego de la desaparición de su padre; desaparecidos como Julián (en la película nunca se aclara qué pasó con él, con su madre y su hermanita), poniendo de manifiesto, como menciona Camilo Bácares Jar en su libro *Infancia en el Cine Colombiano*, “unas cuantas problemáticas [...] como la de la imposibilidad que las escuelas se conviertan en un territorio de paz y neutralidad por parte de los actores armados”. (242)

Otra forma de aproximarse a esas realidades tanto en *Alias María* como en *Los Colores de la Montaña*, fue usando actores naturales para protagonizar las historias. Los actores naturales que fueron seleccionados en ambas películas fueron niños de la región, quienes no solo cumplían con las características físicas de los personajes, sino también muchos de ellos venían con una experiencia cercana al conflicto interno. Ejemplo de esto es el personaje de Genaro o “Poca Luz” en *Los Colores de la Montaña*, al que buscaron por más de un año y que había sido víctima de

desplazamiento. El que los actores naturales hayan tenido contacto con el conflicto armado contribuye al impacto dramático de la historia, pues la representación de un niño que sufre los estragos de la violencia no sería recreada de la misma manera sin los menores que han vivido en medio de ella. El uso de actores naturales, provenientes de las zonas de conflicto, les imprime una carga emotiva especial a los personajes y contribuye a esa exploración del conflicto armado, permitiendo a su vez una historia más espontánea y próxima a la realidad. Victor Gaviria, reconocido director colombiano, quien ha usado muchos actores naturales en sus películas, describe como características del actor natural: “Primero, que pertenezca a ese mundo, y lo segundo, que es un actor documental, un testigo documental que se vuelve actor porque es capaz de improvisar, y lo interesante es que improvisa sobre ese mundo, que de alguna manera bucea en ese mundo al que pertenece”. Esta experiencia es de la que hablan los directores de las películas *Los Colores de la Montaña* y de *Alias María*. En el caso de *Alias María*, Rugeles explica: “empezamos un casting con cerca de mil niños, entrevista a niños de colegios; y yo entré al proceso cuando tenía cuarenta[niños]”; luego, complementa acerca de las características de los actores escogidos: “Karen, esa mirada y esa movilidad que tiene [...] Erick, esa vivencia, esa fragilidad; Anderson, que representa la fuerza, asume sus responsabilidades silencioso; Carlos²⁴ logra empatar su nivel al de los chicos y tiene una generosidad al trabajar con ellos” (*Alias María* - José Luis Rugeles - Director – Entrevista 2:36-4:33). En lo pertinente a *Los Colores de la Montaña*, el casting de los protagonistas duró aproximadamente tres años, fue un trabajo arduo donde participaron más de dos mil niños. El productor Juan Pablo Tamayo explica que: “[...] iniciamos un casting buscando niños en todos los barrios de Medellín, de oriente a occidente”. Julián, uno de los personajes principales de la historia, es un niño de la misma

²⁴ Carlos es el único actor profesional que trabaja en la película

población donde filmaron. Por último, Manuel, el personaje principal de la película, es descrito por el director, Carlos César Arbeláez, como “ un niño con una energía y una frescura increíble, yo le pongo unas escenas que yo hasta ni las tenía muy claras de cómo se iban hacer, cómo iba a ser la puesta en escena y las ha resuelto de una manera maravillosa, sencilla, natural [...]”

Después, en los ensayos, no le digo nada por miedo a matar esa naturalidad que él tiene. Él le ha puesto, le ha modificado, le ha quitado muchas cosas a la película que la han vuelto absolutamente natural”. (Tras Escena Los Colores de la Montaña (Lopera-Carmona, 17:23 17:54)

De igual forma, en las imágenes cinematográficas de las tres películas encontramos lo que Durán llama “símbolo”. “Lo simbólico requiere de una convención social para que represente a esta comunidad un objeto, fragmento o aspecto del mundo, sea este visible (objetual) o invisible (conceptual). El símbolo expresa de manera sintética o abstraída elementos del mundo importantes para esta comunidad, tan importantes que se han convertido en símbolos religiosos, patrios, afectivos, cognitivos, etc” (Durán, Cátedra Cinemateca).

Los Colores de La Montaña, se vale de símbolos todo el tiempo para lograr esa “reflexión de ese conflicto armado desde el sentimiento”, de la que habla Arbeláez. Para hacer visible esa realidad del campo colombiano, el director recurre a la figura de la profesora recién llegada para reflexionar sobre problemas como la desaparición forzada. Es así como la lista de asistencia con nombres tachados representa a los niños desplazados (e incluso desaparecidos) por la violencia, que han tenido que dejar el colegio y su vida del campo atrás. Dentro de la película se muestra a María Cecilia, la compañerita que presta el color amarillo a Manuel, y quien más tarde desaparece sin dejar rastros.

La profesora Carmen dentro de la historia simboliza muchas cosas. Es un hecho que en Colombia hay muchos pueblos donde la fuerza pública no hace presencia. Ante la ausencia de

instituciones estatales, la figura del profesor sufre transformaciones que expanden lo que representa en un primer momento. Ya no es solo aquel que simboliza la educación, la formación integral de la niñez, el futuro de la comunidad misma, sino que también representa la institucionalidad. En estos términos, los docentes se relacionan como representantes del Estado, quienes en su condición de empleados públicos garantizan la prestación del servicio educativo en esos espacios.

De acuerdo con la Organización no gubernamental Save the Children, las escuelas, además de ofrecer un futuro y educación, simbolizan también un rincón donde sentirse niños, donde olvidar por unos momentos la guerra. En una de las escenas de *Los Colores de La Montaña* vemos cómo Manuel junto a sus compañeros se reúnen a jugar fútbol en las instalaciones de la escuela, pero cuando llegan se topan con los actores armados por lo que permanecen ocultos, jugando en silencio. Quizá ese juego silencioso pero que no cesa por la presencia del grupo armado, constituye la resistencia de los menores a renunciar a su niñez, a lo que les corresponde por derecho. Dentro de ese mismo contexto, la pared que se encuentra dentro de su colegio, es igualmente intervenida por el accionar de los militantes, quienes dejan escritas sus consignas sin importarles que se trate de una escuela. En una de las escenas, la profesora Carmen les recuerda a sus estudiantes que la escuela les pertenece a ellos: “La escuela merece respeto, sí o no?”. Esta lección la imparte al mismo tiempo que les da pintura a los niños para borrar lo que los violentos han escrito y cambiarlo por sus dibujos. A través de este ejercicio les ayuda a reconocer el derecho que tienen ellos para poder decidir sobre sus espacios y defenderlos de manera pacífica de aquellos que los desconozcan.

En este sentido el espectador ve cómo la violencia transforma esos lugares. Es así como la escuela pasa de ser un sitio de formación, de conocimiento, de diversión a un lugar donde los

grupos armados, bajo amenazas, celebran reuniones con la comunidad para infundir temor y obligarla a actuar de acuerdo con sus indicaciones. Esos mismos espacios tienen una connotación diferente en las ciudades, esas que habitan en su gran mayoría los espectadores. Esta película nos permite ver las alteraciones que sufren espacios que representan la legitimidad del Estado para convertirse en espacios de represión e ilegalidad.

El balón de fútbol representa el juego, el que a su vez simboliza la infancia, y quizá, la esperanza en medio del desolador final en *Los Colores de la Montaña*. Manuel al final del filme ha perdido a su padre, su hogar, sus montañas, sus amigos pero sobretodo su alegría; ahora se esconde debajo de su ropa. Su deterioro es evidente pero sobretodo es cruel; antes de irse decide ir a recuperar el balón y lo lleva consigo a su nueva vida. Ese balón que representa la niñez se cuele en la narrativa del desarraigo, del despojo, como símbolo de esperanza. Quizá Manuel pueda jugar de nuevo y asimismo pueda recuperar la sonrisa. Tal vez en medio de todo no haya renunciado a su niñez. *Los Colores de la Montaña* habla de renovar la mirada: “Hemos hecho un trabajo de colorización en donde al final la película termina prácticamente en blanco y negro, a medida que también se van acabando los sueños de estos niños.”

Tanto en *Los Colores de la Montaña*, como en *Pequeñas Voces*, el avión tiene un significado muy especial. A pesar de que el avión significa la presencia del Estado, desde la perspectiva infantil es un personaje que simboliza miedo, confrontación, violencia, desasosiego. En una de las escenas en *Los Colores de la Montaña* vemos cómo Manuel se orina en los pantalones cuando el avión está volando sobre su casa, y en *Pequeñas Voces* vemos cómo es descrito, con terror, por uno de los niños, el momento en que escuchan la aeronave y se bajan los militares de ella. Otra escena en *Los Colores de la Montaña* donde mencionan el avión es cuando Julián le empieza a mostrar las balas que le ha enviado su hermano Johan, quien milita en

la guerrilla. En una de sus explicaciones, dice: “ Ésta es una M60. Con esta es con la que se tumban los helicópteros y los aviones fantasma, y todo eso así. Si los agarran, los bajan” Otra simbología que aparece en las dos películas es la religiosidad. La iglesia como punto de encuentro y como parte de la rutina de los campesinos colombianos, quizá por esa misma importancia es que en *Alias María*, las afueras de la iglesia de un pueblo es utilizada por los violentos para exhibir su poder, dejando a la vista cuerpos masacrados. En Colombia la iglesia católica es una institución religiosa que representa un símbolo sagrado para la comunidad, y que en la mente de la población no puede ser transgredido por ser sinónimo de paz, de familia, de unidad.

Además de los símbolos, en *Pequeñas Voces* se usan imágenes animadas que complementan y refuerzan el testimonio acerca de hechos reales que sucedieron a niños de la población rural colombiana dentro del contexto armado, y que a pesar de ser certeros no hay evidencia documental a través de imágenes que permitan reconstruir esas historias sin recurrir a técnicas como la animación para recrear dichos sucesos. Además de que este género encaja perfectamente en cuanto a poder recrear lo que sucedió sin exponer las caras y por consiguiente la seguridad de aquellos que están brindando su versión de los hechos. A través de los dibujos, los niños logran robustecer su testimonio, ofreciendo al espectador la posibilidad de mostrar los sentimientos y emociones de estos menores. En este sentido, documentales animados como *Pequeñas Voces*, reflejan realidades dinámicas que se desarrollan bajo sus propias premisas y que sirven como alegoría de la realidad circundante de los sujetos que la habitan pero sobretodo permiten resaltar o enfatizar en las emociones que los realizadores consideren necesarios dentro de la narrativa . A través de todo el documental vemos cómo los niños recrean sus memorias de acuerdo con sus propias reglas de tiempo, espacio y movimiento. Esto es evidente no sólo a

través de la forma en que los niños literalmente dibujan la realidad de aquel tiempo, sino, también, mediante las narraciones, como cuando el niño excombatiente recuerda los acercamientos de sus reclutadores antes de irse a la selva. No hay una secuencia que indique, entre otras cosas, cuánto tiempo pasó entre las visitas y su vinculación a la lucha armada, o cuánto tiempo pasó hasta que abandonó las filas o a qué grupo pertenecía. En la historia, nuevamente, lo importante es mostrar sus sentimientos, su vida y las circunstancias de aquel momento; lo que realmente interesó a los realizadores fue destacar el testimonio de los niños que vivieron este evento traumático. Hechos como la ubicación geográfica o nombres de los pueblos donde se desarrollan las historias son irrelevantes dentro de la película, por lo que amplía el escenario a cualquier pueblo pequeño de Colombia afectado por el conflicto interno. Asimismo, en este mundo los diálogos entre los personajes que aparecen en la reconstrucción de la memoria de cada uno de ellos hacen no son importantes dentro del relato; la voz en off y las animaciones son los dos elementos necesarios en este universo fílmico que sostienen la narrativa del hecho traumático. En estos relatos se cumplen los elementos del trauma psicológico que menciona Smelser en el libro *Cultural Trauma and Collective identity*, citando a McCann and Pearlman (1990): “sudden, unexpected, ... exceeds individual's perceived ability to meet its demands, and disrupts the individual's frame of reference.” (44). Así las cosas, a pesar de que en el pueblo existían los grupos armados, la situación cambia súbitamente para los protagonistas el día en que los militares se toman el pueblo sorpresivamente, se intensifican los combates, la guerra se traslada al pueblo y todo se transforma en caos y muerte. Niños agachados temblado de miedo, jóvenes soldados que a pesar de empuñar un arma y ser parte de las fuerzas militares se esconden muertos de pánico.

A pesar de que los niños no provenían de la misma zona, los realizadores decidieron ubicar a los menores en una misma población, además de ponerlos a interactuar (sin diálogo) entre ellos en algunas escenas. Es así como las experiencias junto a los espacios de cada uno de los menores se usan para compactar la historia de desplazamiento. En la cinematografía de la película se incluyen dos tipos de imágenes asociadas con el testimonio de los menores. El primer tipo de imágenes que nos encontramos son los dibujos hechos por los niños y el segundo tipo son las creadas por los realizadores. Dos mundos se integran para darle forma y coherencia a un universo. Además de la utilización, por primera vez en Colombia, de técnicas de animación digital con efecto tridimensional que logran un producto fílmico valioso dentro de la narrativa cinematográfica del conflicto armado.

Pequeñas Voces, logra sus propósitos. Primero, consigue ser innovadora respecto a la narrativa del conflicto, logrando darle voz a una de las víctimas más débiles dentro de la historia de la lucha armada colombiana. Su propósito de alzar la voz de estos niños se realiza de una manera diferente, logrando poner en primer plano la historia de muchos menores que sufrieron la violación de sus derechos humanos durante el conflicto interno. Encontramos todo el tiempo escenas donde se acude al primer plano para poner énfasis en las emociones o sentimientos como aquella donde muestran a la niña protagonista, tapándose la boca, incrédula de lo que está pasando; no hay palabras ni del narrador ni murmullos, música triste, silencio, luego el sonido de las vacas, llegando a su pico dramático con un: “Y me dio un beso, y me dijo que no me preocupara”. Otra escena que vale la pena resaltar en donde el documental animado sirve como herramienta ideal para lograr transmitir lo que los protagonistas sentían en aquel momento, es cuando hay una incursión de hombres armados al pueblo y se muestra un niño temblando de miedo que luego se esconde en un armario. En este documental se presentan niños como objetos

liminales, similar a lo que Emma Wilson plantea en *The Child in European Film*, por su “lack of control over its circumstances, its environment, even at times its own body”. Aquí vemos niños atrapados en la guerra, en medio de fuego cruzado, escondidos, confundidos, portando y disparando un arma hacia otra persona catalogada por otros como su enemigo. Menores atrapados en circunstancias que no terminan de entender. Circunstancias impuestas por adultos, desplazamientos hacía espacios que los separan abruptamente de su ambiente y que los convierten en forasteros, mismos espacios que la mayor parte de la película (principio y parte del fin) son dibujados con colores fríos y donde la ausencia de algunos seres queridos es parte del paisaje. A pesar de que el filme tiene un final feliz marcado por colores vivos, niños que juegan y sonrisas, a lo largo del documental animado queda a través de los dibujos, de los colores, de las voces de niños que se quiebran al recordar el evento traumático, de la separación plantean claramente el proceso doloroso y cruel por el que los menores pasan cuando la guerra interrumpe sus vidas.

CONCLUSIÓN

Con el transcurrir de los años, la lectura del conflicto armado colombiano ha cambiado. Estas diferentes aproximaciones obedecen no solo a los diferentes momentos políticos y sociales por los que ha atravesado el país, sino también, por la misma dinámica del conflicto interno. A estos factores se le suma el hecho de que el cine es un arte costoso, donde se necesitan recursos para su puesta en marcha. Esta inyección económica que requieren las producciones filmográficas depende en gran medida, en un país como Colombia, de la voluntad del gobierno de turno, no sólo para invertir en las películas, sino también para robustecer la industria fílmica con leyes y regulaciones que le ayuden a consolidarse. A pesar de que el esfuerzo de algunos gobiernos ha ayudado muchísimo, especialmente con la creación del ministerio de Cultura, el Fondo de Desarrollo Cinematográfico y sobre todo la Ley 814 de 2003, aún falta mucho trabajo por hacer, especialmente por lograr que el público colombiano pueda conectarse con las historias propias que le cuentan de un país desconocido para la mayoría. A pesar de este problema y con el impulso de las regulaciones de los últimos años, historias nuevas, diversas que llaman a la reflexión han emergido en el ámbito nacional, contribuyendo de esta manera al proceso de recuperar la memoria histórica del país a través de las voces más invisibilizadas. La triple combinación de nuevos realizadores, apoyo estatal y el posconflicto, contribuyó a que la narrativa del conflicto armado se interesara por nuevas historias que fueron cambiando de protagonistas hasta volver su mirada hacia aquellos que han sufrido no solo la indiferencia del gobierno, sino también de la sociedad. En estas circunstancias surgen películas como *Pequeñas Voces*, *Los Colores de la Montaña* o *Alias María*, que no solo dejaron una nueva forma de ver y entender el conflicto armado, sino también reflejaron un momento histórico en el que era particularmente importante dejar constancia de lo que gran parte de la población rural de

Colombia sufrió. En ese momento era significativo validar esos espacios afectados por un conflicto armado al que el gobierno de ese entonces se negaba a reconocer (al menos en el tiempo en el que fueron estrenadas *Los Colores de La Montaña y Pequeñas Voces*). Al integrar esta versión del conflicto se dignifica a las personas y en general a las poblaciones que tuvieron que vivir en medio de él o simplemente huir. De igual forma esta nueva narrativa del conflicto interno es una parte del conflicto armado en la que las voces de los niños cuentan su propia versión de este flagelo y hablan de lo que para ellos es importante decir, dirigiéndose a un público que hace parte de una sociedad acostumbrada a tomar decisiones sin pensar o escuchar a los menores, y que por lo tanto desconocía esta parte de la memoria colectiva nacional, donde se conocían muchas historias pero no aquellas que son importantes para estos. Es darle validez a ese discurso que no se había permitido escuchar y tratar de entender la complejidad de esto. En las tres películas nos insisten en conocer a esa población que se levantó con las armas y reconocerlos como colombianos, como seres humanos a los que el Estado ignoró y encontraron en la militancia armada la única salida para sobrevivir. Nos permite mirar con ojos humanos ambos lados de la guerra, descubrir que detrás de cada militante se esconde la historia de un colombiano que tomó una decisión que no sólo atentó contra muchos, sino también contra su propio ser. Humanizar a los combatientes es tratar de entender que hay seres humanos con historias de vida, con procesos difíciles en los que el Estado de una u otra forma ha fallado. No es ponerse en sus zapatos, es reconocer su historia y reconocer su historia es tratar de ver sin ideas preconcebidas que existieron espacios en donde la voz se ahogaba y la esperanza estaba rota. En estos términos a través de filmes como los estudiados, donde la perspectiva infantil narra los sucesos de la guerra desde su experiencia y sobre todo desde su sensibilidad, se puede lograr que los espectadores experimenten una clase de empatía que puede también hacerlos sentir no

como aquellos niños que sufrieron o vivieron el conflicto que no pueden imaginar como sí mismos, sino como los suyos o aquellos por los que son responsables o lo que llama Cartwright *empathetic identification*, (237); contribuyendo así a validar la memoria de los menores y sus espacios como una experiencia que hace parte importante de la narrativa nacional; favoreciendo a una memoria incluyente y necesaria, que hace parte de un proceso de reconciliación en el que sean tenidas en cuenta las voces de los niños que sufrieron y siguen sufriendo con ocasión del conflicto armado.

BIBLIOGRAFIA

Agudelo, Martín. *Cine y Derechos Humanos: Una Aventura Fílmica*. Segunda Edición, Fondo Editorial Unaula, 2016.

Agudelo, Martín. “Reflexiones Sobre el Conflicto Armado en Colombia a partir del Cine”. *Trayectorias Humanas Trascontinentales*, [En ligne], NE 1, 2017, doi: 10.25965/trahs.39.

Alias María. Directed by José Luis Rugeles, performances by Karen torres. Rhayuela Cine, Axxon Films, Sudestada Cine, 2015.

“Alias Maria - José Luis Rugeles - Director - Entrevista" *YouTube*, uploaded by Cinefilos Colombia, 5 Noviembre 2015, https://www.youtube.com/watch?v=vhqH_YXQKBg. Accedido 4 junio, 2019.

Alvarez, Carlos. *Sobre Cine Colombiano Y Latinoamericano*. Bogotá: Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia, 1989.

Bácares, Camilo. *La Infancia en el Cine Colombiano: Miradas, Presencias y Representaciones*. IDEARTES, 2018.

Bácares Jara Camilo. *Los Pequeños Ejércitos: Las Representaciones Sobre La Vida Y La Muerte De Los Niños, Niñas Y Jóvenes Desvinculados De Los Grupos Armados Ilegales Colombianos*. Mesa Redonda - Cooperativa Editorial Magisterio, 2014.

Beverly, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. University of Minnesota, 2004.

- Cadavid, Marulanda A. *La Memoria Visual De La Narrativa Colombiana En El Cine*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 2006.
- Campo, Javier, and Christian Dodaro. *Cine Documental, Memoria Y Derechos Humanos*. Buenos Aires: Nuestra América, 2007.
- Cartwright, Lisa. *Moral Spectatorship: Technologies of Voice and Affect in Postwar Representations of the Child*. Durham: Duke University Press, 2008.
- Castañeda, Liliana P. *Post-neoliberal Images: Film Policy in Colombia and Its Lessons for Developing Countries*. , 2007.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. *Una guerra sin edad. Informe nacional de reclutamiento y utilización de niños, niñas y adolescentes en el conflicto armado colombiano*, CNMH, 2017.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. *Basta ya: Colombia, Memorias de Guerra y Dignidad*, CNMH, 2013.
- Chanan, Michael. *The Politics of Documentary*. British Film Institute, 2007.
- Correa, Julián and Odile, Bouchet. "Cine Colombiano en el 2011: Persistencia en el Debate, Cinéma Colombien En 2011: Persistance Du Débat." *Cinemas D'Amérique Latine*, no. 20, 2012, pp. 110–121.
- Colombia2020. " Los obstáculos que enfrentan los docentes rurales en Colombia" *El Espectador*, 7 Junio 2019, <https://www.elespectador.com/colombia2020/pais/los-obstaculos-que-enfrentan-los-docentes-rurales-en-colombia-articulo-864670>.

- Denov, Myriam, and Bree Akesson, editors. *Children Affected by Armed Conflict: Theory, Method, and Practice*. Columbia University Press, 2017.
- Durán, Mauricio "El documental animado: Cómo Dar Testimonio de lo que no se Ve." *Cátedra Cinemateca*, Cinemateca Distrital. Blog, 16 de noviembre de 2013
<http://catedracinemateca.blogspot.com/2013/11/el-documental-animado-como-dar.html>
 Accessed 25 May 2019.
- “Estado Psicosocial de los Niños, Niñas y Adolescentes: Una Investigación de Consecuencias, Impactos y Afectaciones por hecho Victimizante con enfoque Diferencial en el contexto del conflicto armado colombiano”. *Unicef.org*, Unicef, Bienestar Familiar, Organización Internacional para las Migraciones.2013. Accessed 26 May,2019.
- Ehrlich, Linda C. “The Name of the Child: Cinema as Social Critique.” *Film Criticism*, vol. 14, no. 2, 1990, pp. 12–23.
- Fanta, Andrea, Alejandro Herrero-Olaizola, and Chloe Rutter-Jensen. *Territories of Conflict: Traversing Colombia Through Cultural Studies*. University of Rochester Press, 2017.
- Fanta, Andrea. *Residuos de la Violencia Producción Cultural Colombiana 1990-2010*. Universidad del Rosario, 2015.
- Frühstück, Sabine and Anne Walthall, “And My Heart Screams: Children and the War of Emotions.” *Child's Play: Multi-Sensory Histories of Children and Childhood in Japan*. University of California Press, 2017, pp. 181–202.

- Greene, L. "Swamped in sound: the sound image in Lucrecia Martel's *La cienaga/The Swamp*". *Printed Project*, pp. 52-60.
- "Historia del Cine Colombiano " *YouTube*, uploaded by Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 6 Febrero 2017,
https://www.youtube.com/playlist?list=PL4IMsVD8f4PTzCP_zT0A89GPX11oRUb0g.A
 ccedido 4 Abril 2019.
- Lebeau, Vicky. *Childhood and Cinema*. Reaktion Books, 2008.
- Los Colores De La Montaña*. Directed by Carlos Arbeláez, performances by Genaro Aristizábal, Hernán Mauricio Ocampo and Nolberto Sánchez. El Bus Producciones, Jaguar Films, 2011.
- Lury, Karen. *The Child in Film : Tears, Fears, and Fairytales*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2010.
- Mora, Forero C. I, and Hernández A. M. Carrillo. *Hechos Colombianos Para Ojos Y Oídos De Las Américas*. Ministerio de Cultura, 2003
- Moser, Caroline O. N. *Victims, Perpetrators or Actors?: Gender, Armed Conflict, and Political Violence*. London: Zed Books, 2005.
- Nance, Kimberly A. *Can Literature Promote Justice?: Trauma Narrative and Social Action in Latin American Testimonio*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2006.
- Pequeñas Voces*. Directed by Jairo Carrillo. Sony Pictures Home Entertainment, 2013.
- Schaffer, Kay and Smith: *Human Rights and Narrated Lives The Ethics of Recognition*, Palgrave Macmillan US, 2004.

- Nichols, Bill. *La representación de la Realidad*. Paidós, Ediciones Paidós, 1997.
- Ordóñez, Luisa M. *La historia impronunciable: conflicto armado y cine colombiano después de la Ley de Cine* Revista digital Historik. 2013. Internet, Source.
- Orozco, Esteban. Interview. By Luisa Garcés. 12 June. 2019.
- Osorio, Mejía O. *Realidad Y Cine Colombiano 1990-2009*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2010.
- Plantinga, Carl. *Rhetoric and Representation in Non-fiction Film*. Cambridge University Press, 1997.
- Randall, Rachel. *Children on the Threshold in Contemporary Latin America Cinema*. Lexington Books, 2017.
- Rivera, Jerónimo. y Ruiz, Sandra. "Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano", *Revista Latina de Comunicación Social*, 65. Universidad de La Laguna, páginas 503 a 515, 2010.
- Sandberg, Claudia, and Carolina Rocha. *Contemporary Latin American Cinema: Resisting Neoliberalism* 2018.
- Schaffer, Kay, and Sidonie Smith. *Human Rights and Narrated Lives: The Ethics of Recognition*. New York; NY: Palgrave Macmillan, 2006.
- Screening Minors in Latin American Cinema*, edited by Carolina Rocha, and Georgia Seminet, Lexington Books, 2014.
- Suárez, Juana. *Sitios De Contienda: Producción Cultural Colombiana Y El Discurso De La Violencia*. , 2014.
- Somasundaram, Daya. "Child Soldiers: Understanding The Context." *BMJ: British Medical Journal*, vol. 324, no. 7348, 2002, pp. 1268–1271.

Tascón, Silvia. *Human Rights Film Festivals*. Palgrave Macmillan, 2015.

"The Internal Armed in Colombia." *Lawyers Without Borders*, 2016. Accessed 6 May 2019.

UNICEF. https://www.unicef.org/crc/files/Guiding_Principles.pdf

Valverde, Umberto. *Reportaje Crítico Al Cine Colombiano*. Bogotá: Editorial Toronueva, 1978.

Weber, R. P. (2004). *Content Analysis. Social Research Methods: A Reader* (C. Seale, Ed.).
New York, NY: Routledge.